

**UNIVERSIDAD NACIONAL SAN ANTONIO ABAD DEL
CUSCO**

**FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA PROFESIONAL DE ANTROPOLOGÍA**



**“La expresión de las categorías de género y etnicidad a través
de la performance de la Comparsa Qhapaq Chuncho de
Muñapata durante la peregrinación al Sr. de Qoyllurit’i en el
periodo 2013-2016”**

Tesis presentada por las Bachilleres:

ÁNGELA MILUSKA DE LA TORRE TUPAYACHI
MARIBET BERROCAL HORQQUE

Para optar al título profesional de:

LICENCIADA EN ANTROPOLOGÍA

Asesor:

Dr. JESÚS WASHINGTON ROZAS ÁLVAREZ

Agradecimientos

Al Dr. Ricardo Valderrama Fernández.

Al Dr. Washington Rozas Álvarez.

A la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata

Muchas personas han contribuido a nuestro desarrollo profesional y personal, muchas personas nos han acompañado en este camino que significa observar, acompañar, leer, cuestionarse, escribir, compartir y volver a observar. Sin embargo, esta vez queremos darnos un tiempo especial para agradecer al Dr. Ricardo, que con generosidad sembró en nosotras el cariño y responsabilidad por nuestra profesión. El Dr. Ricardo vio crecer y escribirse de a pocos y lentamente esta investigación, le agradecemos su confianza, generosidad y aliento constante.

Del mismo modo, no queremos dejar de agradecer en especial al Dr. Washington, nuestro asesor, que nos ha dado la confianza para escribir y ser mejores, gracias por acompañar este camino.

*Este trabajo no hubiera sido posible sin la disposición y confianza de la Comparsa.
Nuestra gratitud y cariño siempre.*

*Con profundo cariño a nuestras familias, nuestras madres, padres,
hermanas, hermanos, y a todas las personas
que nos acompañaron siempre, gracias por motivarnos
constantemente para alcanzar nuestros sueños.*

A Jorge, compañero y cómplice visual en esta travesía.

Hayo, hayo, hayo

INDICE GENERAL

RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I: EL PROBLEMA OBJETO DE INVESTIGACIÓN.....	8
1.1 Planteamiento del problema.....	8
1.2 Objetivos de investigación	9
1.3 Justificación	10
1.4 Limitaciones de la investigación.....	11
1.5 Descripción del proceso metodológico	12
1.6 Universo de estudio.....	15
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL.....	17
2.1 Enfoque teórico.....	17
2.1.1 La cultura como práctica y representación.....	17
2.1.2 Performance.....	20
2.1.3 Género	36
2.1.4 Etnicidad.....	42
2.1.5 Estado del Arte	47
2.1.6 Marco Conceptual:	54
CAPÍTULO III: LA PEREGRINACIÓN AL SEÑOR DE QOYLLURIT'I.....	56
3.1 La peregrinación al señor de Qoyllurit'i	56
3.1.1 Espacio geográfico: Provincia de Quispicanchi.	57
3.2 El santuario del Señor de Qoyllurit'i y la peregrinación.....	61
3.2.1 Mawayani.	62
3.2.2 Apachetas o cruces.	63
3.2.3 Templo del señor de Qoyllurit'i.....	64
3.2.4 Capilla de la Virgen Dolorosa o Mamachapata.	64
3.2.5 Pukllanapata.	65
3.2.6 Qolqepunku y Sinaqara.....	65
3.2.7 Yanakancha.	66
3.2.8 Intilluqsina o Intiqhawarina.....	67
3.2.9 Tayankani.	67
3.2.10 Ocongate.....	68
3.3 El origen de la peregrinación	68
3.4 Las imágenes de culto en la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i.....	71
3.5 Consejo de Naciones y Hermandad del Señor de Qoyllurit'i.....	72
3.5.1 La Hermandad del Señor de Qoyllurit'i:	73
3.5.2 Consejo de Naciones.....	76
3.5.3 Sobre los peregrinos	78
3.5.4 Las danzas de chunchos, las comparsas de los wayris.....	82
3.6 Qoyllurit'i un territorio simbólico.....	84

CAPÍTULO IV: LA COMUNIDAD DE MUÑAPATA Y LA COMPARSA QHAPAQ CHUNCHO DE MUÑAPATA	86
4.1 La comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata en la peregrinación al Señor de.....	89
4.2 La comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata en relación a otras comparsas	93
4.3 El orden jerárquico en la comparsa	94
4.3.1 Kimicho	95
4.3.2 El rey y sus capitanes.....	96
4.3.3 Wayris.....	98
4.3.4 El pablo mayor y sus pablos	99
4.3.5 Machulas.....	100
4.3.6 Enfermero	100
4.3.7 Músico mayor y músicos o maestros.....	100
4.3.8 Mamawayris	101
4.4 El chakiri y el alabado, saludos y recibimientos	103
CAPÍTULO V: LOS ROLES DE GÉNERO Y LAS EXPRESIONES DE ETNICIDAD EN EL PROCESO RITUAL DE LA COMPARSA.	106
5.1 Preparación para la peregrinación.....	106
5.1.1 La velada de la cruz.....	106
5.1.2 La ascunción de la cruz y los ensayos	107
5.1.3 Los días de ensayo.....	111
5.2 Condición Liminal - “la peregrinación”.....	118
5.2.1 Partida d la comparsa al Santuario.....	118
5.2.2 La comparsa llega a Mahuayani	120
5.3 Retorno a la comunidad	143
5.3.1 Corpus Christie de la comparsa en la comunidad.....	143
5.3.2 Kacharpariy de bailarines	144
5.3.3 Kacharpariy de músicos.....	146
CONCLUSIONES.....	148
Bibliografía.....	150
ANEXOS	154
Anexo 1	154
Anexo 2	155
Anexo 3	156
Anexo 4	157
Anexo 5	158
Anexo 6	159

RESUMEN

Desde una metodología etnográfica la presente investigación aborda la Peregrinación del Señor de Qoyllurit'i desde la experiencia de la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata, en particular se indaga la forma en la que el género y la etnicidad se expresan durante la peregrinación, considerándolas como categorías relacionales y ordenadoras. La aproximación teórica que ilumina la investigación es el de la performance, es decir, se comprende la peregrinación como un fenómeno que tiene lugar en la esfera pública, implica experiencias multisensoriales compartidas y se ejecuta una y otra vez, aunque siempre de manera renovada.

Es así que la investigación tiene el objetivo de identificar la forma en la que se expresan las categorías de género y etnicidad en la performance de la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata en la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i. En la investigación se observa que los roles de género y la identificación y diferenciación por parte de la comparsa con ellos mismos y otros sujetos colectivos que conforman la Peregrinación Señor de Qoyllurit'i sostienen la práctica ritual de la peregrinación año a año, los cuales se expresan en el proceso ritual y los segmentos diferenciados que conforman la comparsa.

Para ello, la investigación contempla cinco capítulos, el primero corresponde al marco metodológico, el segundo al marco teórico y conceptual que guía la investigación, en el tercer capítulo se aborda la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i, recorriendo los antecedentes sobre el fenómeno, el cuarto se describe a la comunidad y a la comparsa, en el quinto capítulo se describe el proceso ritual que la comparsa realiza en la peregrinación.

INTRODUCCIÓN

Nuestro interés en la peregrinación surge tras una primera aproximación a la peregrinación como estudiantes de pregrado, en aquella ocasión percibimos que las comparsas sostenían su práctica ritual en una red de relaciones y jerarquías que tenían que ver con la distinción de roles de género, estructuras jerárquicas definidas y la transmisión intergeneracional de conocimientos, técnicas y prácticas rituales sobre el territorio y la peregrinación. En base a esta primera percepción comenzamos a revisar etnografías realizadas sobre la manifestación, este ejercicio nos permitió dimensionar la complejidad de la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i, sin embargo, no hallamos estudios que profundizaran en estas relaciones que tenían lugar dentro de las mismas comparsas.

En base a ello delineamos la presente investigación, estableciendo una aproximación a la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i a partir de la etnografía de una comparsa peregrina, enfocando nuestra atención en la forma que se expresa el género y la etnicidad en la performance de la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata durante el proceso ritual de la peregrinación. Por todo ello, el propósito de la presente investigación es identificar, describir y comprender la forma en la que se expresa el género y la etnicidad en la performance de la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata en la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i. Para ello, recurrimos a la descripción del proceso ritual, la organización, los roles de género, las jerarquías y relaciones que la comparsa entabla para peregrinar dentro de la misma y con otras colectividades.

Considerando que la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i es un fenómeno dinámico, complejo y heterogéneo, en el cual, por su propio sentido ritual, se construyen, renuevan y/o transforman identidades colectivas, roles y relaciones de las comparsas cada año a través de experiencias multisensoriales compartidas y colectivas, con un conjunto de prescripciones

que, a su vez, se renuevan y experimentan de forma diferente cada año, todo ello permite comprender la manifestación como una performance. Durante la investigación, identificamos cuatro segmentos diferenciados que componen la comparsa y que funcionan en sinergia: los wayris (incluyendo a los kimichos), las mamawayris, los músicos y los pablos. En esta configuración de segmentos organizados y articulados con una finalidad común. También identificamos que los roles de género, y, la identificación y diferenciación por parte de la comparsa con ellos mismos y otros sujetos colectivos que conforman la Peregrinación Señor de Qoyllurit'i, entre ellas la comunidad de Muñapata, otras comparsas peregrinas, la Nación Quispicanchi, el Consejo de Naciones de la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i y la Hermandad del Señor de Qoyllurit'i, sostienen la práctica ritual de la peregrinación año a año, los cuales se expresan en el proceso ritual y los segmentos diferenciados que conforman la comparsa.

La investigación está organizada en cinco capítulos: el primero y el segundo presentan el marco metodológico y el marco teórico que ha guiado la investigación. Ya en el tercer capítulo exponemos el contexto histórico, social y cultural en el que se desarrolla la peregrinación. El capítulo cuarto está dedicado a la comunidad de Muñapata y al universo de estudio: La comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata, donde vemos su organización, el sentido de la danza y sus orígenes como comparsa peregrina. Es así que, en el quinto capítulo presentamos el proceso ritual que sigue la comparsa durante la peregrinación al señor de Qoyllurit'i, considerando el antes como la preparación, el durante como la condición liminal de alejamiento de la comunidad y el después como la reincorporación de los miembros de la comparsa a su comunidad y vida cotidiana. Finalmente, presentamos nuestras conclusiones.

CAPÍTULO I: EL PROBLEMA OBJETO DE INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del problema

En la actualidad, la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i es una manifestación religiosa que se encuentra vigente y en expansión, la cual involucra diferentes prácticas y experiencias dependiendo de las procedencias de los peregrinos y sus búsquedas espirituales, por lo que se configura un espacio-tiempo ritual simbólico complejo. También es preciso notar que la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i ha sido una manifestación fértil que ha llamado la atención de investigadores que han procurado indagar en los cambios y transformaciones de la manifestación, en sus símbolos, en los rituales y otros aspectos.

Tomando en cuenta este marco de investigaciones previas y nuestra aproximación propia a la manifestación, identificamos que hay un espacio pendiente de indagación al que podemos contribuir, este se refiere a las relaciones diferenciadas y complementarias entre los miembros de una comparsa en el marco de la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i y que se expresan (transmiten y recrean) en la performance que las comparsas ejecutan año a año. De este modo, se hace importante indagar en el proceso ritual que una comparsa atraviesa (antes, durante y después de la manifestación), específicamente enfocado en las relaciones de género y las formas de relacionamiento dentro de una comparsa (formas de identificación y adscripción) y de relacionamiento con otras colectividades que también peregrinan (formas de distinción y diferenciación).

Ahora bien, en la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i se encuentra la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata, en la cual se observan roles de género diferenciados y la etnicidad entorno a la comparsa, su comunidad y la peregrinación. Siguiendo este planteamiento¹ nos interesa resolver las siguientes preguntas:

¹ Visualización del planteamiento del problema en Anexo.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Pregunta General.

- a) ¿Cómo se expresan las categorías de género y etnicidad a través de la performance de la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata durante la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i?

Preguntas específicas

- a) ¿De qué manera se manifiestan los roles de género en la comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata durante la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i?
- b) ¿De qué forma se expresa la etnicidad en la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata durante la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i?

1.2 Objetivos de investigación

Objetivo general

- a) Describir la forma en la que se expresan las categorías de género y etnicidad en la performance de la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata en la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i.

Objetivos Específicos

- a) Distinguir los roles de género en la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata durante la peregrinación al señor de Qoyllurit'i.
- b) Identificar cómo se expresa la etnicidad en la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata durante la peregrinación al señor de Qoyllurit'i.

1.3 Justificación

La presente investigación surge por el interés de alimentar el debate académico en torno a las dinámicas sociales que hacen posible la práctica de los procesos rituales contemporáneos en el área andina desde la perspectiva de la performance. De acuerdo, a la revisión bibliográfica realizada consideramos que abordar la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i desde la perspectiva de la performance contribuye a profundizar en el conocimiento de cómo los procesos rituales constituyen sistemas simbólicos y de comunicación que expresan categorías ordenadoras que van construyendo, reafirmando o transformando las relaciones sociales.

Por otro lado, indagar en el género y la etnicidad en tanto, construcciones sociales e históricas que se elaboran y reelaboran en el seno de las distintas sociedades, resultan dos aspectos que nos motivan porque en el caso de la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i no hemos hallado estudios que aborden la forma en la que las comparsas se organizan para realizar la peregrinación, distribuyendo roles y funciones en base a una distinción de género, así como construyen su identidad a partir de la forma en la que establecen sus relaciones internas y externas.

Los estudios que hemos revisado están principalmente enfocados en las danzas que se ejecutan en los diferentes espacios sagrados de la ruta, en los rituales que realizan los diferentes peregrinos ante los apus, las apachetas, el sol, la luna, las cruces, la virgen, el santuario; en los símbolos sagrados que convocan a los peregrinos a ser parte de esta manifestación, en los cambios suscitados en el territorio y en la manifestación, etc. Sin embargo, percibimos que detrás del despliegue de los cientos de bailarines y peregrinos, hay una forma de organización social que se performa, es decir, se transmite y recrea, a través del proceso ritual, el cual indica las estrategias colectivas que garantizan la práctica de la

peregrinación año a año; de este modo observamos que las relaciones de género y el rol de las mujeres, en particular, no ha sido suficientemente abordado; por ello, nos interesa indagar en el rol de las mujeres y las relaciones que se entablan en la peregrinación a partir del género como variable dentro de un colectivo con una memoria y prácticas compartidas.

1.4 Limitaciones de la investigación

Cabe señalar que la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i constituye un fenómeno extenso y diverso, es una de las peregrinaciones que congrega al mayor número de peregrinos en los Andes, aproximadamente 90 mil peregrinos y visitantes en una semana. Ser reconocido como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en el 2011 le ha otorgado una visibilidad mundial particular que ha concitado el interés de investigadores, documentalistas, fotógrafos y turistas, que han reconfigurando los sentidos de la peregrinación y su misma organización, por ello es importante considerar que la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i cuenta con múltiples aristas y campos susceptibles a ser investigados desde las ciencias sociales, en este contexto las prácticas performáticas rituales de las comparsas peregrinas, tema central de la presente investigación, cubre apenas uno de los campos susceptibles a investigar.

Otra limitación es que la peregrinación es una manifestación anual por lo que hay una oportunidad limitada de tiempo de acompañar el proceso ritual que a traviesa la comparsa, así como sus prácticas performáticas y rituales dentro de la peregrinación.

Las condiciones durante la peregrinación de las 24 horas son físicamente exigentes, en condiciones climatológicas adversas para quien no está acostumbrado a lidiar con el esfuerzo físico.

En la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata, los varones son los que tienen mayor visibilidad y preponderancia en las prácticas rituales, en ese sentido al ser mujeres y ajenas

a la comparsa, no nos permitió experimentar prácticas como la danza dentro de la comparsa. Sin embargo, esto también nos permitió acercarnos e identificarnos con las mamawayris¹ y entender sus roles y funciones en la peregrinación.

1.5 Descripción del proceso metodológico

La presente investigación se enmarca en un enfoque cualitativo de diseño etnográfico. Para ello, el proceso metodológico que diseñamos consideró:

- a) Revisión documentaria: Tomando en cuenta que la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i ha sido estudiada ampliamente desde las últimas décadas del siglo XX, se ha realizado una revisión bibliográfica, con especial énfasis en los datos e información que se consigna en dichas investigaciones, así como materiales desarrollados por el consejo de naciones y demás peregrinos. Por otro lado, también revisamos etnografías contemporáneas sobre la peregrinación, con la finalidad de reconocer los procesos rituales de otras comparsas, así como investigaciones sobre los procesos históricos y sociales que han atravesado a la peregrinación y el territorio para identificar el contexto en el que se desarrolla la peregrinación y se encuentra la comunidad, por último, para vincular y contrastar nuestra experiencia con la comparsa, con la de otras comparsas, peregrinos e investigadores.

¹ Las mamawayris son un grupo diferenciado dentro de las comparsas conformado solo por mujeres, ellas tienen algún vínculo parental y/o afectivo con los wayris, danzantes de las comparsas. Ellas cumplen funciones fundamentales de cuidado para la comparsa, por ejemplo, la alimentación para toda la comparsa, cuidado y arreglo de los trajes y del proceso de vestido de los wayris, entre otras. Para mayor detalle revisar la página 100 del presente documento.

- b) Aproximación al fenómeno: El primer año se dio un acercamiento a la peregrinación, se acompañó el proceso ritual sin participar en ninguna comparsa con el objetivo de reconocer los espacios, recorridos e interacciones de todos los peregrinos, así como identificar posibles comparsas con las cuales desarrollar la investigación.
- c) Observación participante: Con la experiencia y los datos recabados el primer año, se realizó la observación participante en el proceso de la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i con la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata, entendiendo que dicho proceso contempla la preparación de la comparsa para la peregrinación, el desarrollo de la peregrinación en sí y la reintegración de la comparsa a la comunidad, marcada por los kacharparis que se realizan como bienvenida a la comparsa peregrina. Dentro de este proceso se han realizado también entrevistas no estructuradas, revisión de fuentes escritas de la misma comparsa (Libro de Actas), registro visual del proceso y de elementos.
- Al ser una comparsa en la que los danzantes son varones, la observación participante se realizó uniéndonos principalmente al grupo de mamawayris, lo que permitió identificar las relaciones que las mamawayris establecen con los demás miembros de la comparsa, así como sus roles.
- d) Entrevistas a especialistas: Es decir a miembros de la comparsa y de otras comparsas peregrinas con la finalidad de profundizar en las observaciones sobre las relaciones de género y de identificación étnica en la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i, de acuerdo a la siguiente tabla:

Categorías	Perfil	Número
Género	Mujeres	2 (1 mamawayri antigua + 1 mamawayri joven).
	Varones	2 (1 bailarín antiguo + 1 bailarín joven).
Etnicidad	Miembros de la comparsa	3 (1 bailarín, 1 mamawayri y 1 músico).
	Miembros de otras comparsas	3 (1 bailarín puka pakuri de la Nación Paucartambo + 1 pablito + 1 Qhapaq Chuncho de una comparsa recientemente organizada).

Para el análisis de datos se consideró:



Figura 2: Proceso empleado para el análisis de datos. Autor: Elaboración propia

1.6 Universo de estudio

El universo de estudio se determinó tomando en cuenta las prácticas y experiencias que la comparsa atraviesa durante el fenómeno abordado (Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i).

En este caso, el universo es la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata de la Nación Quispicanchi quienes cuentan con las siguientes características:

- La comparsa está compuesta por niños, jóvenes, adultos y ancianos; así como mujeres y varones. Es decir, la comparsa no sólo está integrada por bailarines sino incluye a otros los actores que participan de forma activa durante la peregrinación, dividiéndose en 4 segmentos: wayris, pablos, mamawayris y músicos. Así mismo cabe resaltar que la comparsa tiene un número fluctuante de miembros de año a año, debido a la disponibilidad de cada uno de los participantes, ya que la mayoría de los miembros han migrado a Cusco, Lima o Puerto Maldonado. Es así que la comparsa cuenta con 60 miembros aproximadamente: Wayris (20), Pablos (15), músicos (5), mamawayris (20).
- Es reconocida como la comparsa peregrinante más antigua y esto permite identificar los procesos históricos que han atravesado a la comunidad de origen y a la misma peregrinación.
- La danza que llevan a la peregrinación tiene un valor simbólico particular. Los Qhapaq Chuncho, así como los Q'ara Chuncho o Puka Pakuris son personajes importantes dentro de la peregrinación.
- La comparsa atraviesa todo el proceso ritual de la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i (ensayos, ascenso al santuario, estadía en el santuario,

procesión de las 24 horas, Corpus Christi y kacharpariy de músicos y bailarines).

Es así que la amplitud y complejidad de la composición de la comparsa permite abordar las categorías de análisis planteadas en esta investigación: género y etnicidad.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

Este capítulo tiene la finalidad de exponer las herramientas teóricas que guían la presente investigación, el marco conceptual y el estado de arte. Para ello, primero se plantea el enfoque teórico general, para luego exponer la performance como concepto teórico, a partir de ahí presentamos las categorías de género y etnicidad. La segunda parte se refiere al marco conceptual, para culminar se presenta el estado de arte considerando: investigaciones sobre danza y prácticas rituales en los Andes, investigaciones sobre la peregrinación al señor de Qoyllurit'i e investigaciones sobre performance y danza.

2.1 Enfoque teórico

2.1.1 La cultura como práctica y representación.

A partir de la segunda mitad del siglo XX se comenzó a elaborar el enfoque teórico que se denomina giro simbólico o interpretativo, el cual marcó un quiebre en la forma de entender la cultura como objeto de investigación de la antropología. Como (Giménez Montiel 2005, 350) lo explica, dicho giro surge en respuesta a la situación de dispersión teórica en la que se encontraban las elaboraciones previas, debido a la multiplicidad de conceptos de cultura desarrolladas por E. Tylor:

“Aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre.” (Tylor 1995, 29)

Ahora bien, la construcción del concepto de cultura que se desarrolla con el giro simbólico retoma las reflexiones de Max Weber, cuando sostiene “que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido (...) la cultura es esa urdimbre. El análisis de la cultura ha de ser por lo tanto no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” Max Weber en (Geertz, La interpretación de las culturas 1992, 20).

Desde esta orientación, Clifford Geertz en su libro “La interpretación de las culturas” (1992) sostiene que la cultura es un entramado de hechos simbólicos presentes en una sociedad y tiempo determinados que sirven a los individuos como modelos para (como dimensión orientadora) y modelos de (como dimensión representativa) (Geertz, La interpretación de las culturas 1992, 92-100).

Así mismo, es importante señalar las limitaciones teóricas de la propuesta de Geertz. En ese sentido, Giménez resalta la falta de atención que Geertz le otorga a los problemas del poder y del conflicto social, ya que “su énfasis recae en el significado más que en el poder, y en el significado más que en los significados conflictivos o divergentes que puedan tener los fenómenos culturales para individuos situados en diferentes circunstancias y dotados de diferentes recursos y oportunidades.” (Giménez Montiel 2005, 354). Por ello, es importante recordar que “los fenómenos culturales también están insertos en relaciones de poder y conflicto. Los enunciados y las acciones cotidianas, así como fenómenos más elaborados

como los rituales, los festivales o las obras de arte, son producidos o actuados siempre en circunstancias socio-históricas particulares” (Giménez Montiel 2005, 353).

Por otro lado, en este punto es importante retomar y añadir las contribuciones de Víctor Turner a este enfoque, quien propone pensar la vida social como un devenir, “no como una colección o conjunto de entidades claras y distintas, sino como *un proceso* donde aquellas forman parte de redes de relaciones, con sus tensiones y perplejidades -redes que suelen ser *inestables, móviles*- “. *Cursivas de las autoras*, (Díaz Cruz 2014, 19). Además, sostiene que la “vida social está atravesada por el conflicto, la pugna, el combate, la lucha, la competencia (...) y los participantes no sólo hacen cosas, muestran a otros lo que hacen, qué es lo que han hecho, o cómo quieren ser vistos”. (Díaz Cruz 2014, 19)

Es así que Turner con su orientación procesualista privilegia el estudio de la dinámica de la vida social, complementando así el enfoque simbolista iniciado por Geertz.

Por ello, para fines de la presente investigación, cabe citar la síntesis del concepto de cultura que Marc Augé desarrolla, cuando señala que se refiere al conjunto de relaciones representadas e instituidas que tienen, al mismo tiempo, una dimensión intelectual y simbólica, a la vez que concreta, histórica y sociológica, entre las cuales tiene lugar su puesta en práctica, es decir, el autor resalta que la antropología busca entender la relación entre las dos dimensiones de la cultura: una intelectual (referida a los mitos y los ritos) y otra institucional (referida a las relaciones de filiación, alianza y de poder, relaciones simbolizadas e instituidas entre individuos) (Augé 2007, 31-32)

Es así que este enfoque de la cultura permite dimensionar las manifestaciones rituales, que son el fenómeno social que se aborda en la presente investigación, como arena de

representación de sentidos y modelos, a la vez que arena de disputa de roles, prácticas y relaciones.

Por lo expuesto, es posible decir que, a finales de la década de 1970, la antropología pasó de ser una disciplina que abordaba sus objetos de estudio como hechos a una que los aborda como procesos, es así que las manifestaciones públicas (celebraciones, fiestas, protestas, ferias, desfiles, etc.) pueden ser comprendidas como producciones históricas en devenir (Augé y Colleyn 2016, 68)

En ese sentido, los aportes de: 1) Marcel Mauss respecto a las técnicas y usos del cuerpo, 2) Pierre Bourdieu respecto al desarrollo de concepto de habitus, 3) Víctor Turner y sus aportes relacionados al proceso ritual, la performance, las arenas y los dramas sociales, y 4) Erving Goffman con la microsociología y la puesta en escena de la vida cotidiana se hacen angulares porque permitieron abordar territorios de investigación nuevos y renovar acercamientos previos de la antropología al teatro, la música, danza, rituales, plegarias, sacrificios, tradiciones orales, carnavales, mítines, etc. (Augé y Colleyn 2016, 68-69)

En este contexto surge como una subdisciplina: la antropología de la performance. Desde este abordaje particular se comenzaron a hacer paralelos entre teatralidad y ritual, aproximándose a los sentidos, relaciones y prácticas que tienen lugar en las puestas en escena, representaciones o performances.

2.1.2 Performance

A partir de la segunda mitad del siglo XX la antropología buscó ampliar sus temas de investigación, sus horizontes teóricos y metodológicos. En ese sentido, la performance surge como una herramienta teórica para el análisis social y como una ventana que permitió

aproximarse a dimensiones complejas de la sociedad tales como la identidad, religión, política, economía y lenguaje, desde un enfoque que busca entender cómo la cultura se construye, transforma y reproduce a través de las prácticas sociales y culturales dentro de un proceso dinámico. En ese sentido, la antropóloga argentina, Manuela Rodríguez, sostiene que “las transformaciones ocurridas en los distintos campos de estudios impactan en la antropología que comienza a lidiar con un mundo posmoderno y poscolonial, caracterizado por lo imprevisto o indeterminado, la heterogeneidad, la polifonía de voces, las relaciones de poder, la subjetividad y la transformación continua” (Rodríguez 2016, 7).

Cabe señalar que la performance como concepto se desarrolló interdisciplinariamente entre las artes, las ciencias sociales y humanidades en la academia anglosajona y francesa a partir de la segunda mitad del siglo XX, desarrollando planteamientos teóricos múltiples.

Es así que para emplear dicho término en la academia de idioma español se ha buscado diferentes posibilidades de traducción como actuación, ejecución, espectáculo o representación. Sin embargo, ninguna de estas posibilidades expresa completamente el concepto, por ello, para la academia que emplea el idioma español y portugués como código de comunicación se prefiere adoptar el anglicismo: performance.

En este apartado tiene por finalidad presentar los planteamientos de la performance como concepto teórico originado y vinculado a la antropología. Para ello, se considera una historización del proceso de construcción de la herramienta, los debates que han surgido en torno al concepto, la condensación de las características del concepto teórico, y finalmente, cómo se adopta el concepto de performance en la presente investigación.

a) Antecedentes del concepto

Los antecedentes del concepto de performance vinculados a las ciencias sociales y la antropología se encuentran en la investigación de Marcel Mauss sobre el cuerpo y en los trabajos de Franz Boas sobre lo que denominó arte primitivo, lo que años más tarde, en los 50, daría lugar a nuevas dimensiones de investigación en las ciencias sociales, tales como la sociología del arte, etnoestética, psicología de arte, antropología del arte, entre otros.

En los años 30 del siglo pasado, el antropólogo Marcel Mauss volcó su interés investigativo en un objeto de estudio nuevo: el cuerpo. En Técnicas y movimientos corporales, sexta parte del libro Antropología y Sociología, Mauss sostiene que no es posible pensar el cuerpo como un aparato biológico y fisiológico nada más, sino como un engranaje que también está constituido por una dimensión psicológica y social, planteando el cuerpo y su corporalidad como un fenómeno en el que se yuxtapone lo biológico y sociológico, proponiendo que los pueblos construyen su corporalidad (gestualidades, expresiones emocionales, modos de percepción sensorial y técnicas de movimiento corporal cotidianas, rituales, estéticas y otras) a través de procesos de socialización y aprendizaje; asimismo demostró las variadas representaciones, significaciones y valoraciones culturales elaboradas en torno y a través de los cuerpos (Mauss 1971, 336-356).

Por otro lado, en 1927 Franz Boas publicó El arte primitivo, donde sostiene: “De una u otra manera todos los miembros de la humanidad gozan del placer estético. No importa cuán diverso sea el ideal que se tenga de la belleza; el carácter general del goce que esta produce es en todas partes del mismo orden” (Boas 1947, 10) incluyendo en su exposición una serie de prácticas como la literatura, música, baile, arte plásticas y visuales, concluyendo en la

universalidad de producción y búsqueda de placer estético (incluyendo pueblos primitivos y civilizados, como Boas los llama) (Boas 1947, 343)

Si bien en la actualidad ya no es posible hablar de arte primitivo, el interés de Boas hacía las técnicas, procesos de aprendizaje de las mismas y los significados que guardan las producciones artísticas son aportes que contribuyeron a construir posteriormente el concepto de performance.

b) Desarrollo del concepto

De acuerdo a la antropóloga argentina, Manuela Rodríguez, el concepto de performance ha impactado en la antropología desde dos ámbitos:

- La etnografía de la performance, desarrollada principalmente por la escuela norteamericana, derivada de los estudios sociolingüísticos y del folklore, aquellos que centran su interés en el papel del lenguaje en la vida social, por ejemplo, Richard Bauman desarrolla su investigación en este ámbito, y,
- La antropología de la religión indagando en las prácticas rituales, entendidas como acciones dramáticas a través de las cuales se actúa, representa y simboliza hechos claves de la vida social, Víctor Turner es uno de los autores con mayor desarrollo en esta línea (Rodríguez 2016, 8)

El concepto teórico de performance cultural aparece por primera vez en 1955 en el artículo “The cultural patterns of Indian civilization” del antropólogo polaco Milton Singer; en 1972 el mismo autor presenta una versión revisada y ampliada de dicho concepto en el libro “When A Great Tradition Modernizes”. (Singer 1991, 5). Singer narra que, al llegar a la India para iniciar el trabajo de campo de su investigación, halló que las categorías teóricas

que guiaban su investigación (Gran Tradición y Pequeña Tradición) no se reflejaban en las unidades de observación. Más bien, se encontró con una serie de experiencias de representación concretas susceptibles a observación y estudio, tanto es así que sus informantes le señalaban que su cultura estaba encapsulada en las representaciones o actuaciones que realizaban para ellos mismos y para extraños o visitantes. (Singer 1991, 8)

Es así que Singer señala que las performances culturales son elementos simbólicos, concretos y constitutivos de la cultura, así como unidades de observación para la investigación social (1991, 29), es decir, es a la vez, un lente metodológico y conceptual.

Para Singer (1991, 30) las performances culturales son una propuesta metodológica interdisciplinar (entre lo teatral y lo ritual) que busca el estudio comparativo de las civilizaciones en sus múltiples determinaciones concretas, designa las actividades en las cuales performers o ejecutantes están frente a una audiencia o público, interactuando durante un tiempo determinado.

En las performances culturales las personas elaboran, experimentan, se perciben a sí mismos y perciben las estructuras, contradicciones y formas de ver. Estas pueden ser cultos, ritos, ceremonias, celebraciones religiosas, festivos, matrimonios, recitales, teatro, danza, conciertos u otros. En ese sentido, el aporte principal de Milton Singer a la construcción del concepto de performance en la antropología es el haber identificado y descrito las características de las performances culturales, dentro de las cuales menciona:

- Tienen un lapso de tiempo limitado con un inicio, medio y final;
- Un programa organizado o estructurado;
- Un equipo o grupo de performers o ejecutantes,

- Una audiencia, y,
- Un lugar y momento preciso para la ejecutarla.

c) La etnografía de la performance

Ahora bien, en los 70s el ámbito de investigación del performance vinculado a la etnografía del habla, la sociolingüística y el folklore se consolida a partir de enfocar la investigación sobre las interacciones sociales con el acto comunicativo (Moreno Fernandez 1998).

El antropólogo Richard Bauman en 1977 en “Verbal art as performance” sostiene que la performance es un tipo de medio o evento comunicativo estéticamente marcado, entendido como un lenguaje en uso realizado y enmarcado de manera especial que es puesto en exhibición a un público (se pone en escena). A partir de entonces, la performance se constituye como un concepto importante que se encarga de captar dimensiones que no habían sido consideradas antes (Bauman 1992, 41- 49)

A partir de esta definición, el autor afirma que la performance es una herramienta para examinar realidades culturales y comunicar a través de un despliegue creativo en escena, destacando las dimensiones sociales, culturales y estéticas del proceso comunicativo, donde se requiere una traducción intersemiótica, que requiere una decodificación en el mensaje que se representa mediante diferentes signos (códigos) al otro (espectador). Entonces, sostiene que la performance como concepto teórico es una herramienta para la investigación de las expresiones simbólicas y semióticas tanto de los actores o ejecutantes como de los espectadores, examinando cómo cada uno de ellos adquiere una significación especial en el proceso comunicacional (Bauman 1992, 41- 49). Por otro lado, Bauman y Briggs mencionan que la performance “ofrece un marco que invita a la reflexión crítica de los procesos comunicativos” (Bauman y Briggs 1990, 60).

Así mismo, Moreno menciona que Richard Bauman y Charles Briggs (1990) sostienen que la performance es una categoría universal, ya que se encuentran eventos o actividades performáticas en todas las culturas. En ese sentido, en su propuesta teórica “la performance es un evento situado en un contexto particular, construido tanto por los participantes como por la situación y las reglas que guían la acción. Lo performático, además, se consideró como aquello que causaba, de algún modo, extrañamiento, provocando un mirar no cotidiano en donde la experiencia, la agencia de los sujetos y el proceso adquirirían relieve“(Moreno Fernández 1998)

Por lo que es posible afirmar que para Bauman la performance es una práctica comunicativa, verbal y organizacional donde las funciones expresivas y poéticas son dominantes (Bauman 1992, 99).

En el mismo sentido, para (Taylor 2011, 24), la performance hace referencia a actividades que conforman la dimensión espectacular de la vida social o aquellas situaciones de representación en las que se contempla una estética (a la que debe su eficacia) y una compleja sucesión de símbolos a través de los cuales se construyen y negocian normas.

d) Prácticas rituales como performance

En esta línea, la performance es una categoría de análisis importante para las relaciones sociales. En ese sentido, en 1985 aparece “Restauración de la conducta” del investigador Richard Schechner, es un texto clave para los estudios de performance donde propone que los comportamientos sociales, sean rituales o cualquier tipo de manifestación expresiva, son conductas reinterpretadas para restaurar acciones realizadas en el pasado, es decir, Schechner considera que la performance representa las memorias colectivas acumuladas, pero estas no

son representaciones que se repiten una y otra vez de manera inalterada, sino están marcadas por un proceso de construcción inestable y en constante cambio (Schechner 2000, 107-109)

Por ello, Schechner sostiene que todo podría ser susceptible a ser estudiado como performance, siempre y cuando sean actividades humanas que tengan la cualidad de conducta restaurada o práctica reiterada (no original o espontánea), también afirma que una performance nunca se realiza de igual forma dos veces, porque las repeticiones no significan ser copias, por lo tanto son *transformances* (Schechner 2000, 85-94), ya que siempre generan cambios en los individuos que la realizan, pueden crear alianzas, construyen y deconstruyen el tiempo y también marcan identidades lo que algunos autores denominan “etnicidad”.

Por otro lado, Schechner tuvo una relación de estrecha colaboración con el antropólogo Victor Turner, es así que en “Del ritual al teatro y de vuelta” Schechner distingue la performance ritual y la performance estética; considerando las primeras como un conjunto de acciones que tienen como finalidad la transformación eficaz del estatus de los individuos, mientras que en las segundas se busca provocar al espectador para generar una reflexión, sin que ello implique un cambio en su estatus, el autor sostiene que del ritual emerge el entretenimiento. (Schechner 2000, 62-95). Así mismo Schechner observa que “en algunos marcos sociales las performances rituales son partes de ecosistemas e intercomunican relaciones políticas, jerarquías grupales y economías... en otros marcos, las performances rituales empiezan a adquirir cualidades de espectáculos comerciales” aunque de alguna manera ambos lados se imbrican en el proceso (Schechner 2000, 40). En ese sentido, el autor brinda una consideración importante para abordar algunas performances rituales en diálogo con procesos contemporáneos.

El antropólogo Víctor Turner desarrolló aportes valiosos para la investigación de las prácticas rituales como performances. Cabe señalar, que la consolidación de lo que Turner llama Antropología de la Performance (1987) ocurre al final de su carrera, en la década de los 80's, entablando diálogos e intercambios con Schechner y Goffman (Geist 2002, 145-146)

Turner parte de que “la realidad social es abierta e indeterminada, a pesar de los procesos de regulación y adaptación situacional que corresponden con el anhelo de transformarla en formas organizadas y sistematizadas” (Geist 2002, 6). En ese sentido, el autor enfatiza el carácter reflexivo de la performance, sosteniendo que permite entender la cultura como un proceso dinámico que brinda posibilidades entre y dentro de las estructuras culturales y brindando posibilidades para cuestionar y transformar las mismas. Es así que propone que “Si el hombre es un animal sapiente, hacedor de herramientas y de sí mismo, que usa símbolos, es ni más ni menos un animal actuante, un homo performans.” Turner en (Geist 2002, 116-117) Es así que Turner señala que el ser humano tiene dos posibilidades de actuación en situaciones performáticas: una de ellas es experimentar desde su propia acción y la otra es desde la observación de la acción de otros.

Para entender el concepto de performance desarrollado por Turner es preciso ahondar en el drama social y proceso ritual. Ahora bien, primero cabe mencionar que para Turner el ritual es un proceso de transformación con implicaciones temporales y espaciales (Geist 2002, 7), en ese sentido, cabe mencionar que tanto Edmund Leach (1985) como Turner (1990 y 1988), inspirados en la obra de Arnold Van Gennep, proponen abordar el ritual como un proceso, en el que se distinguen tres fases:

- 1) Preparación o separación de la sociedad.
- 2) Clímax o fase liminal.
- 3) Reintegración a la sociedad.

Edmund Leach explica el proceso ritual de acuerdo al siguiente esquema:

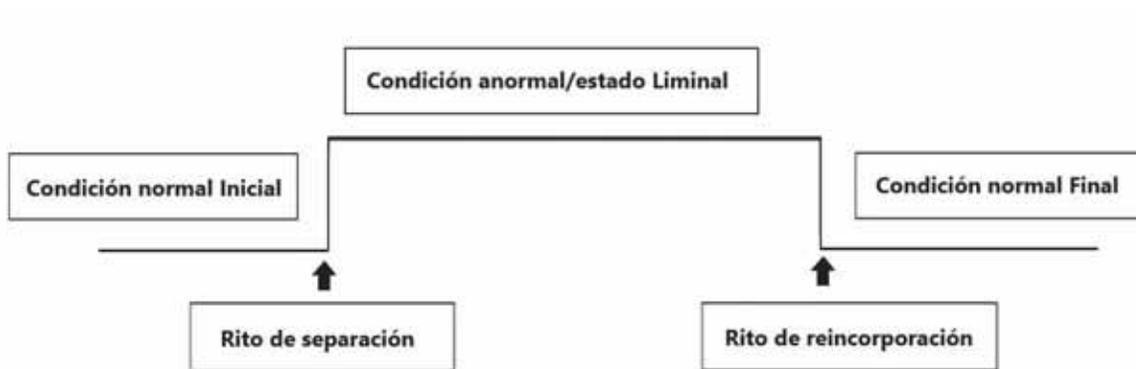


Figura 3: Proceso ritual de acuerdo a planteamiento de Edmund Leach. Autor: Leach 1985, 109

La otra construcción angular en la obra turneriana es el de drama social, es así que el autor menciona que lo concibe como “la unidad empírica del proceso, del cual se derivan constantemente los géneros de performance cultural” Turner en (Geist 2002, 133). En este otro esquema, Ingrid Geist presenta la estructura temporal del rito, empleando el modelo de los dramas sociales, compuestos por 4 fases:

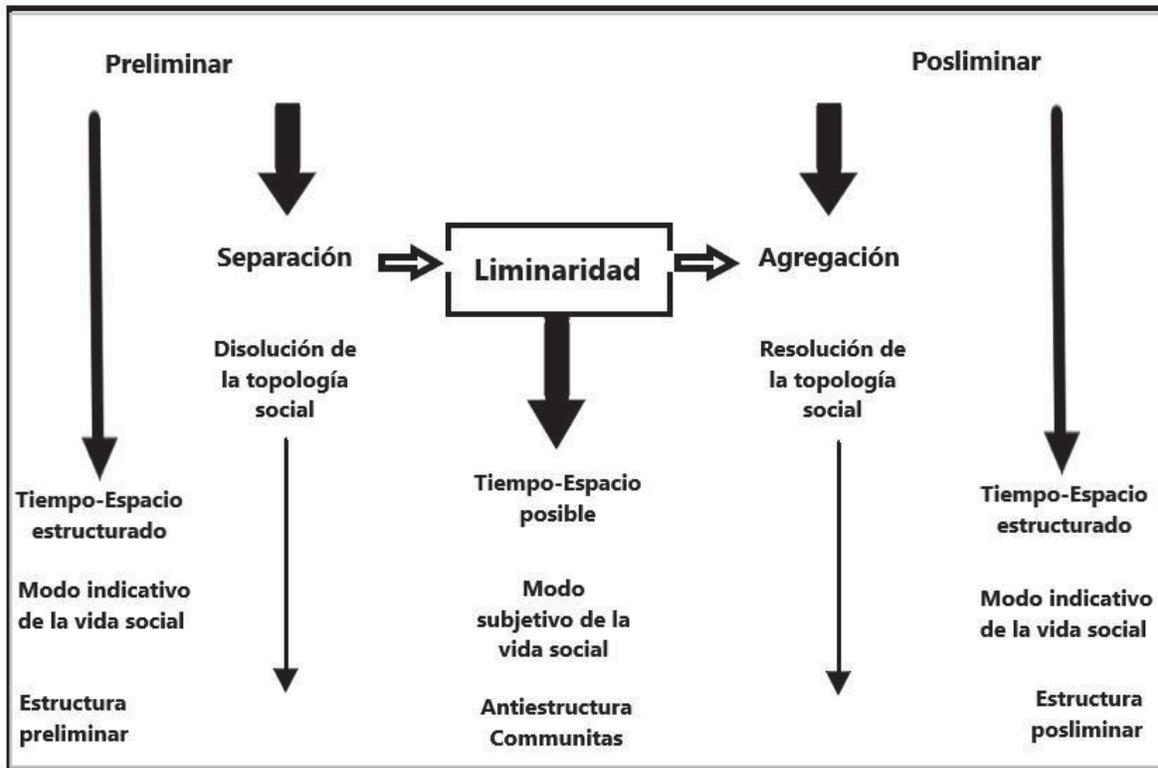


Figura 4: Estructura temporal del rito de acuerdo a los dramas sociales. Autor: Geist, 2002, 9

De acuerdo con Geist, para Turner, las performances son constitutivas de lo humano, ya que son las formas en las que los miembros de la cultura saben y representan los sentidos y estructuras de sus mundos y que a su vez permiten ver y transformar su cultura. (Geist 2002, 157).

Por otro lado, es importante considerar los aportes del antropólogo Stanley Tambiah relativos al ritual como performance. En “El poder mágico de las palabras” (1968), Tambiah pone en cuestión las dicotomías pensamiento-acción, profano-sagrado y religioso-secular para proponer una salida nueva, más allá de la división cartesiana, para encontrar en ella la eficacia ritual. Sostiene que las performances son reflexiones culturales compartidas y en pugna constante, están totalmente implicadas en la forma en la que se realiza una performance ritual, quiere decir que la performance no es un evento meramente estético o

decorativo, pues es un aspecto más profundo y exhaustivo. En el que “aunque el ritual busque el orden y la fijeza de sucesos, posee siempre una abertura que conlleva a la innovación, lo que da dinamismo y permite la recreación e innovación de lo social” (Rodríguez 2016, 10)

En “A performative approach to ritual” Tambiah sostiene que el ritual es un fenómeno performático porque:

1. El ritual implica hacer cosas (Tambiah sostiene que el decir, también es una forma de hacer).
2. El ritual es representado y emplea diferentes medios para brindar una experiencia intensa a los participantes del mismo.
3. El ritual tiene valores indexicales que señalan grados variables de formalidad o convenciones, repetición, estereotipo y condensación, en todos los cuales se presentan y validan jerarquías sociales, indirectamente representadas en ellos. (Tambiah 1968, 119); (Bell 2009, 42)

Asimismo, el autor en "El poder mágico de las palabras" reafirma que la eficacia ritual de cada performance sólo puede hacerse a través de la iteración constante de características de forma y contenido que dependen del contexto en el cual se lleva a cabo (Tambiah 1968, 3)

Por otro lado, Rodríguez, sobre Tambiah menciona que analizar un ritual desde la performance: “se constituye en una forma de abordarlo analíticamente, superando la clásica división entre actos sagrados y profanos, permitiendo entender la singularidad del acontecimiento” (Rodríguez 2016, 10).

Por otro lado, sobre los rituales como performances, Marc Augé manifiesta que:

“Los espectáculos rituales también son performances en el sentido en que se sobrepasan a sí mismos, se ponen a sí mismos en juego, por más precisos que sean los protocolos y las prescripciones que previamente hubieran fijado su desarrollo. Los acontecimientos espectaculares que sirven como medios de comunicación social, como los grandes rituales colectivos (...) no son, pues, ni reflejo, ni ilustración de una cultura; forman parte, por el contrario, de las prácticas a través de las cuales una cultura se crea y se transforma” (Augé y Colleyn 2016, 71).

Por otro lado, en Latinoamérica, Silvia Citro, antropóloga argentina de la Universidad de Buenos Aires, ha desarrollado una obra estrechamente vinculada a la performance y la corporalidad como campo de investigación en diferentes dimensiones: político, ritual, espectacular, etc.

De acuerdo con Citro “el vínculo entre performance y vida social no podría pensarse a priori como mera representación, mecanismo adaptativo, momento de antiestructura, resistencia o estrategia de construcción de identidades y de posiciones de poder... por un lado, se trata de lenguajes estéticos que representan o incluso pueden servir para legitimar un cierto orden sociocultural previo del cual emergieron; por otro, durante el mismo transcurrir de sus actos, los performers pueden modificar o crear nuevas prácticas y significados culturales compartidos, utilizarlos con fines contrahegemónicos, o ser ellos mismos constituidos y/o transformados por su propias praxis.” (Citro 2009, 36).

En ese sentido, ella sostiene que la práctica reiterada de una performance interviene en la vida social de los practicantes, explorando posibles consecuencias que las performances poseen en la reproducción, legitimación, redefinición o transformación de las posiciones

identitarias de los mismos (étnicas, religiosas, de género, edad, clase, políticas), y en sus relaciones sociales intra e inter-étnicas. (Citro 2009, 29-36).

Por otro lado, en su investigación sobre la danza ritual tobas, Citro parte por considerar que toda danza ritual, en tanto performance, se ha ido transformando, en mayor o menor medida, a lo largo de su historia y de su difusión en distintos contextos sociales, no sólo en rasgos estilísticos sino también en las significaciones, sentimientos y valores con que se los inviste, y que inciden en su legitimación (o deslegitimación) social, y en este proceso de transformación, son fundamentales las conexiones que sus practicantes van estableciendo con otros géneros y prácticas culturales. (Citro 2009, 24-25).

Es así que Citro propone un abordaje dialéctico de la performance ritual, entre lo que se hace en la performance y el contexto que rodea a los practicantes y al fenómeno mismo, el cual “enfatisa la conformación material-simbólica de los cuerpos significantes, así como su carácter constituido-constituyente en la vida social, en tanto son atravesados históricamente por los significantes culturales hegemónicos y, a su vez, pueden ser transformadores o creadores de otros nuevos” (Citro 2009, 15).

Por otro lado, el antropólogo mexicano Rodrigo Díaz Cruz que ha revisado la obra de Víctor Turner vinculada a lo ritual y lo político desde el lente de la performance, es así que Díaz Cruz señala que es un acto de dramatización, por ende, se trata de reelaborar, transformar, recrear e interpretar lo relatado, establecido o fijado. Cabe señalar que Díaz sostiene que en “las performances, tan importante es el resultado final...como el conjunto de pasos y ensayos, con sus tropiezos, que condujeron a su producción social” (Díaz Cruz 2008, 48).

Díaz sostiene que “las performances no son, en consecuencia, meras máscaras o reflejos del poder, conforman en sí mismos una clase de poder” (Díaz Cruz 2008, 57), es así que el autor sugiere tomar en cuenta la performance como un espacio en el cual se negocian y construyen posiciones y relaciones de poder.

Por otro lado, así como Citro, Díaz Cruz también releva el lugar del cuerpo dentro de la performance, en tanto es sujeto de procesos de disciplinamiento, aprendizaje y medio de expresión y manifestación (Díaz Cruz 2008, 34).

e) Características de la performance

A modo de síntesis, cabe mencionar el concepto de performance de Diane Taylor: [las performances] “funcionan como actos vitales de transferencia donde se transmiten saberes sociales, memorias y sentidos de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor 2011, 20). Ahora bien, cabe mencionar las características de la performance:

Rodríguez identifica cinco características comunes que se encuentran en las diversas elaboraciones del concepto de performance: “[1] *Experiencia puesta de relieve...* [2] *participación plena de todos los presentes en el evento para crear la experiencia*, es una interacción en la cual el significado emerge del contexto, aunque sea momentáneamente, y transforma la experiencia de los participantes. [3] *Experiencia Multisensorial...* experiencia simultánea de varios receptores sensoriales que crean una experiencia emotiva, expresiva y sensorial. [4] *Compromiso corporal, sensorial y emocional...* [Y, 5] Significado emergente...*como un proceso social continuo*, en donde son creados continuamente significados, valores, prácticas, y experiencias” (Rodríguez 2016, 10-11).

Asimismo, (Bell 2009, 133) sostiene que el enfoque performático del fenómeno o hecho social se centra en: 1.- Su naturaleza procesual, 2.- La puesta en escena, 3.- La poética y 4.- Las relaciones de poder que se establecen.

Considerando los alcances revisados previamente, además de lo mencionado por Moreno y Bell, para los fines de la presente investigación se puede decir que la performance es un concepto teórico que tiene lugar entre lo político y lo ritual, es una herramienta que permite aproximarse desde un enfoque procesual, dinámico y dialéctico a fenómenos sociales que en su configuración plantean la interrelación entre: 1) Ejecutantes o performers y 2) Espectadores, observadores o audiencia, es decir, tienen lugar en lo que se denomina esfera pública. Así como implican experiencias multisensoriales que involucran el uso del cuerpo y los sentidos. También son procesos que implican, cuando menos, 3 fases: preparación o separación, desarrollo o clímax y reincorporación.

Por otro lado, toda actividad performática tiene cualidades comunicativas que a su vez tanto expresa principios, valores, y sentidos como los transforma. Las performances son fenómenos que se repiten o tienen lugar una y otra vez, sin embargo, nunca son copias, más bien están insertos en procesos de renovación y transformación de sus significados, relaciones e identidades. Tampoco se puede eludir que en las performances se establecen y transforman relaciones de poder, así como se presentan y validan jerarquías sociales. Por todo ello, en las performances se construyen y transforman identidades, relaciones y valores.

Por otro lado, al abordar los fenómenos rituales como performances es necesario considerar los contextos sociales en las que se realizan, ya que el fenómeno performático y sus ejecutantes están en relación con otras prácticas, experiencias y géneros que las transforman.

2.1.3 Género

El género en el marco de las ciencias sociales es una categoría de análisis que ha enriquecido la reflexión y el debate contemporáneo, ya que permitió, junto con el desarrollo de otras categorías, como la etnicidad, reflexionar sobre las formas de producción de conocimiento, quién lo produce principalmente, y qué miradas y voces son más escuchadas y visibilizadas. Sin embargo, es importante notar una distinción clave entre la teoría de género, desarrollada en las últimas décadas del siglo XX, centrada en la problematización interdisciplinaria del género; y el género como una construcción social e histórica que se elabora en el seno de las sociedades y marca distinciones de roles y relaciones sociales basadas en condiciones dadas biológicas que son dotadas de sentido por las sociedades, por lo tanto, los roles y relaciones de género constituyen sistemas simbólicos que ordenan y categorizan al interior de las sociedades, así como varían de sociedad a sociedad.

Ahora bien, para entender el proceso por el que surge el concepto de género es ineludible reconocer su vínculo con el desarrollo del feminismo como movimiento político como lo menciona la autora (Orobitg 2003, 253) Por otro lado (Moncó 2011, 35) asegura que, a partir de los años 80 del siglo XX, el concepto de género como categoría de análisis comienza a incorporarse en la reflexión académica de las ciencias sociales, y, por ende, en la disciplina antropológica.

Para ello, cabe realizar un breve recorrido histórico de los antecedentes y el proceso mismo de construcción y debate que se generó desde la academia y el movimiento feminista hasta llegar a la comprensión del género como un sistema simbólico transversal que ordena y jerarquiza a la sociedad en sus múltiples ámbitos en referencia a diferencias biológicas sexuales.

a) Desarrollo del concepto

Cabe señalar que los trabajos de Margaret Mead en Samoa y Nueva Guinea sobre sexualidad, división sexual del trabajo, diferenciación del comportamiento masculino y femenino en la sociedad y de una cultura a otra son considerados como los antecedentes que permitieron el cuestionamiento y desarrollo de la categoría de género. Sin embargo, es preciso reconocer que Mead no es la primera antropóloga que estudia el rol de la mujer en las sociedades no occidentales.

Los antecedentes del concepto de género tienen lugar en los años 60-70 del siglo XX, con el desarrollo, de lo que se denominó, *women's studies*, estudios de la mujer, antropología de la mujer o antropología feminista. Estas investigaciones se concentraron en las relaciones y/o situaciones de desigualdad de la/s mujer/es, dicho interés surge como un cuestionamiento al sesgo androcéntrico predominante en las ciencias sociales de los años 60 (Moncó 2011, 22-23), (Orobitg 2003, 260), (Pine 2002, 386). Ya que, por un lado, las investigaciones eran conducidas desde las perspectivas de antropólogos varones que por lo general privilegiaban la visión y experiencias de sujetos de investigación también varones, construyendo así, conocimiento y reflexión desde un lugar de enunciación predominantemente masculino, como señala (León 2004, 356): “Fue el descubrimiento de la invisibilidad social de las mujeres lo que hizo necesario hacer visible lo invisible”.

Más tarde, a lo largo de los años 70, el interés de los estudios de la mujer, giró en torno a la situación de la mujer en diferentes órdenes políticos, sociales y económicos, así como en ubicar las raíces de la desigualdad y subordinación de las mujeres, y los roles generales que las mujeres cumplen en diferentes sociedades. Es así que la antropología de la mujer se enfocó en lo que las mujeres hacían y decían, buscando otorgar igual o mayor peso a los ámbitos y esferas femeninas, y a la representación simbólica de la mujer y el varón (Pine, 2004:386). En este contexto, se desarrollaron tres reflexiones teóricas que buscaban responder a la problemática planteada:

1) Lo público/lo privado o doméstico: Michelle Rosaldo en *Women, Culture and Society* señala que el ámbito público es asociado a lo masculino, mientras que el ámbito privado o doméstico es reservado para lo femenino, con una valoración social mayor del primero sobre el segundo, desvalorizando sistemáticamente el ámbito doméstico, generando que lo público subordine a lo privado, y por ende, a la mujer. Rosaldo concluye que la subordinación de la mujer es universal pero que el grado de subordinación depende del grado de separación entre lo público y lo privado en la sociedad. (Pine 2002, 386).

2) Sherry Ortner emplea el binomio naturaleza/cultura de la antropología estructuralista francesa, señalando que la mujer es representada como más próxima a la naturaleza que el hombre, por sus características fisiológicas (dar a luz y alimentar a los infantes), que luego la conducen a roles sociales de cuidado. Ella señala con claridad que esta asociación no es natural, sino corresponde a construcciones culturales, sosteniendo que realmente las mujeres no están más cerca que los hombres a la naturaleza, sin embargo, es percibido universalmente como sí así fuera (Pine 2002, 387).

3) En los análisis marxistas feministas de la época, la posición de subordinación de la mujer estaba intrínsecamente ligada a las relaciones económicas de producción y reproducción, es así que Felicity Edholm sostiene que la asociación entre mujer-reproducción y hombre-producción tiene que ver con los diferentes sistemas económicos. Señala, por ejemplo, que las sociedades cazadoras, recolectoras en las que el concepto de propiedad privada no está tan desarrollado, las distinciones de actividades productivas y reproductivas de la mujer no son grandes, por lo tanto, la subordinación de la mujer es menor. Sin embargo, en sociedades en las que el hombre es la unidad de producción, consumo, propiedad e intercambio, se desvaloriza o invisibiliza la labor productiva de la mujer, destacando los roles y funciones reproductivas de estas (Pine 2002, 387-388).

Como se puede apreciar las tres propuestas, desde sus diferentes análisis: doméstico-privado, naturaleza-cultura y producción- reproducción, sostienen que la diferenciación y dominación de la mujer se debe a representaciones y construcciones sociales y culturales más que biológicas o fisiológicas.

Es así que, en esta primera etapa, las investigaciones se orientaron hacia la problematización de la subordinación de las mujeres y las condiciones de desigualdad en las que estas se encontraban.

Más tarde, en los 80, la reflexión estuvo caracterizada por repensar el abordaje de los estudios de la mujer o la antropología de la mujer, y pensar su abordaje desde su cualidad relacional, de esta manera se comienza a emplear el concepto de género, construido en sus inicios en oposición al sexo, cuestionando la identificación naturalizada del sexo biológico con el género social, correspondiendo al sexo las características biológicas del individuo, mientras que el género correspondía a lo social y culturalmente adquirido.

Es así que (Scott 2013, 289-291) en 1986 en su artículo “El género una categoría útil para el análisis histórico” propone que “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos, y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder. Los cambios en la organización de las relaciones sociales corresponden siempre a cambios en las representaciones del poder”.

En ese sentido, Scott sostiene que el género consta de cuatro aspectos:

- Tiene símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples y a menudo contradictorias,
- Existen conceptos normativos que manifiestan los significados de esos símbolos.

- El género se construye a través de relaciones de parentesco, así como en las dimensiones políticas y económicas.
- Es la construcción subjetiva de una identidad.

Finalmente, (Scott 2013, 292) sostiene que “el género es el campo primario dentro del cual o por medio del cual se articula el poder”. Así mismo, Scott de acuerdo con Pierre Bourdieu sostienen que “los conceptos de género estructuran la percepción y la organización, concreta y simbólica, de toda la vida social” (Scott 2013, 293).

En el desarrollo conceptual de Scott que presentamos más arriba se condensan los abordajes y reflexiones que se fueron desarrollando sobre género en los 80s, por otro lado, cabe mencionar que, con el aporte de Scott, las perspectivas de los estudios de género se construyeron en relación de oposición con el sexo, evidenciando su vinculación con el ejercicio del poder y su transversalidad en la vida social y cultural.

Finalmente, entre los 80's y 90's se realiza una revisión crítica del concepto, problematizando la relación entre los sexos y géneros, “explorando los procesos de construcción social de la sexualidad, de la raza y de la diferencia sexual, de sus intersecciones y de su valor simbólico, dentro de complejos sistemas socioeconómicos que los estructuran y a los que sirven de legitimación” (Orobitg 2003, 254).

En este periodo, las reflexiones en torno al género se producen en relación a la crítica que el mismo movimiento feminista hace al feminismo “blanco, heterosexual, de clase media” (Orobitg 2003, 256), en el que la raza y la clase se añaden a la reflexión como dimensiones interseccionales de los roles de los individuos.

En ese sentido, las reflexiones teóricas de académicas y activistas feministas “de la periferia” -afroamericanas, africanas, chicanas, indias, latinoamericanas e indígenas- y la práctica etnográfica han contribuido a generar cuestionamientos, llamando la atención sobre la interseccionalidad del género que junto con la raza, etnicidad, clase y edad constituyen categorías de diferenciación a través de las cuales se legitiman órdenes jerárquicos que son sostenidos por la misma sociedad y cultura, así como “la invisibilización, la alterización y la idealización de los distintos sujetos femeninos...y masculinos” (Orobitg 2003, 256)

Por ello, junto con la raza, es posible afirmar, que el género es una categoría que se emplea para legitimar la subordinación o la desigualdad a través de significados y símbolos que aparentemente se basan en la naturaleza, es decir, lo dado, lo objetivo y no humano, por ende fuera del alcance de la construcción humana, es así que se naturaliza la desigualdad y la subordinación a través de indicadores en apariencia completamente naturales.

Ahora bien, ¿de qué manera todo lo anteriormente expuesto se relaciona con la presente investigación? Se puede afirmar que hay cierto consenso en cuanto a que, en términos generales, la categoría de género permite analizar la relación entre el sexo de un individuo y la representación que las sociedades hacen del mismo, también permite el análisis y la demostración de un principio de ordenamiento jerárquico construido y expresado en relaciones de poder y sistemas simbólicos establecidos sobre los datos biológicos de la diferencia sexual (Lamas 2013, 12), (Viveros Vigoyas 2004, 172). Sin embargo, cabe resaltar que como afirma Stolcke “las diferencias sexuales o fenotípicas no significan socio-políticamente nada en sí mismas, a menos que estén ordenadas de manera jerárquica y sean dotadas de valor simbólico por una serie de complejos procesos socio políticos, legitimados a su vez por estas diferencias” Stolcke en (Viveros Vigoyas 2004, 182)

Finalmente por todo lo expuesto anteriormente haciendo un recorrido histórico realizado sobre la construcción de la categoría de género con la corriente feminista de los años 70 y la investigación de Margaret Mead en Samoa, contribuye a la siguiente investigación, a comprender la categoría género como un sistema simbólico que categoriza y ordena en función a la diferencia biológica, principalmente basada en la diferencia sexual, entre hombres y mujeres y dicha diferenciación se expresa en los roles y representaciones que, de acuerdo con Scott, se construye desde: 1) símbolos, 2) marcos normativos, 3) relaciones de parentesco, económicas y políticas, y, 4) identificación subjetiva. Por ello en la investigación nos centramos en la diferenciación de roles y funciones entre hombres y mujeres que se cumplen en la comparsa y en el proceso ritual a la peregrinación del Señor de Qoyllurit'i.

2.1.4 Etnicidad

a) Desarrollo del concepto

Para contextualizar el desarrollo del concepto, el antropólogo brasileño Cardoso de Oliveira señala que la década de los años 70 fue muy relevante para las ciencias sociales, pues tras la segunda Guerra Mundial las múltiples corrientes migratorias tuvieron un efecto cultural muy importante, donde la migración propició una corriente de nuevas ideas y teorías que fructificaron intelectualmente, por ejemplo, el concepto de “Etnicidad” (Cardoso de Oliveira 2007).

Así también (Giménez Montiel 2006, 130-131), en sus trabajos sobre etnicidad sostiene que el término etnia y sus derivados inician exitosamente dentro de la Antropología principalmente en la década de los 60's y durante los 70's dentro de las ciencias sociales norteamericanas. Aunque cabe resaltar que dentro de este contexto la utilización de los términos étnico y etnia casi siempre ha tenido una connotación excluyente. Es decir, la

denominación de “etnia” ha sido utilizada, con frecuencia, para referirse a los “otros”, el grupo que clasifica de este modo a esos “otros” desde una posición dominante y con una posición de poder.

En ese sentido, Giménez señala que existen posturas entorno al concepto de etnicidad, dentro de los cuales se encuentra el enfoque primordialista, que concibe los lazos de identificación como algo que no se puede racionalizar previamente, sino que se trata de vínculos "inefables, vigorosos y obligatorios en sí mismos". (Giménez Montiel 2006, 222)

Dentro de este enfoque se encuentra Clifford Geertz quien menciona que: “La fuerza general de esos lazos primordiales y los tipos importantes de esos lazos varían según las personas, según las sociedades y según las épocas. Pero virtualmente para toda persona de toda sociedad y en casi toda época algunos apegos y adhesiones parecen deberse más a un sentido de afinidad natural —algunos dirían espiritual— que a la interacción social”. (Geertz 2003, 222).

Posteriormente en los 70 la etnicidad va siendo considerada como una categoría analítica y como objeto de estudio comienza a delimitarse teóricamente. Es así que el antropólogo Frederick Barth marcó un quiebre en la forma de entender la etnicidad en las ciencias sociales. En el libro “Los grupos étnicos y sus fronteras” menciona dos factores para entender la interacción entre grupos étnicos: “[1] las distinciones étnicas categoriales no dependen de una ausencia de movilidad, contacto o información; antes bien, implican procesos sociales de exclusión e incorporación por los cuales son conservadas categorías discretas a pesar de los cambios de participación y afiliación en el curso de las historias individuales...[2] ciertas relaciones sociales estables, persistentes, y a menudo importantes, se mantienen por encima de tales límites y, con frecuencia, están basadas precisamente en los estatus étnicos en dicotomía” (Barth 1976, 9-10) superando así los trabajos de Clifford Geertz, ya que la etnicidad ya no puede referirse a un grupo intemporal e inalterable de “rasgos culturales” transmitidos intergeneracionalmente en la historia del grupo, sino como la consecuencia de

acciones y reacciones entre los grupos dentro de un contexto más amplio de organización social que no deja de transformarse.

Como se había mencionado anteriormente, para Barth la etnicidad “resulta de un proceso continuo de separación entre miembros del grupo y outsiders, que exige ser expresado y validado en la interacción social... como el resultado de acciones y reacciones entre los grupos dentro de un contexto más amplio de interacción social que no deja de evolucionar” (Giménez Montiel 2006)

Dentro de los aportes más importantes de Barth se puede considerar los siguientes puntos:

- 1) Los grupos étnicos deben considerarse como una forma de organización, la organización de las diferencias culturales.
- 2) Son diferencias culturales definidas subjetivamente y seleccionadas como significativas por los actores sociales para clasificarse a sí mismos y a la vez ser clasificados por otros con fines de interacción.
- 3) La identidad étnica se construye o se transforma en la interacción de los grupos sociales mediante procesos de inclusión/exclusión, estableciendo fronteras entre dichos grupos, definiendo sentidos de pertenencia.
- 4) La identidad del grupo étnico se define por la continuidad de sus fronteras a través de procesos de interacción inter-étnica. En otras palabras, los elementos de contraste pueden variar sin que la identidad se altere. (Barth 1976, 10-20)

Pero Barth no sería el único dedicado a indagar en las fronteras de los grupos étnicos, el antropólogo Cardoso de Oliveira centra su investigación en torno a la etnicidad, partiendo de la definición de grupo étnico como un tipo de organización y la identidad étnica como una identidad en contrastante, quiere decir: “Cuando un grupo o una persona se definen como tales, lo hacen como medio de diferencian en relación con algún grupo o persona a los cuales se enfrentan.” (Cardoso de Oliveira 2007, 19)

(Cardoso de Oliveira 2007, 18) considera la Etnicidad como una categoría de clasificación de las relaciones sociales entre grupos que participan en un mismo sistema social. Al hablar de etnicidad se aborda identidad, organización y relaciones, la identidad étnica no es un estado, es un proceso, de acuerdo a Cardoso de Oliveira la etnicidad tiene que ver procesos de identificación, organización y de orden relacional como identidad étnica cabe mencionar que se construye con un fuerte contenido de oposición o diferenciación con fines de afirmación individual o colectiva.

La identidad étnica está vinculada a los estatus y roles que se establecen en la organización étnica y se manifiestan en las relaciones que se entablan. La identidad se construye cuando es necesario que el colectivo se distinga o diferencie de otro, en ese sentido se afirma un nosotros en oposición a los otros. La asociación de un grupo con un lugar o con una persona también refleja mecanismos de contraste (Cardoso de Oliveira 2007, 92)

Para finalizar, Ossio observa que el término sigue manteniendo ciertas características excluyentes y diferenciales, pero más que nada de resistencia al considerar que a raíz del fenómeno de la globalización se ha reavivado la identidad étnica como mecanismo de amparo frente al desmedido proceso homogeneizador que ha desatado este fenómeno. (Ossio 1995, 321-349).

Para el sociólogo (Giménez Montiel 2006, 141) la aprobación de este término está relacionado con la aparición de un modelo reciente de conflictos y reivindicaciones llamados “étnicos” que surgen de manera coincidente en las sociedades industrializadas y en las del tercer mundo, pero ambos términos, etnia y etnicidad, son términos o etiquetas científicas catalogadores para determinar algunos grupos humanos particulares.

Son grupos cuyos individuos aseguran guardar una relación entre sí, por una presunta ascendencia genética común, es decir que la familia es tomada como un génesis ordenador de la comunidad, dicha de otra manera los grupos étnicos se ven a sí mismos figurativamente, como grupos de parentesco o familias extensas. (Giménez Montiel 2006, 13)

En cuanto a los rasgos culturales distintivos estamos hablando de aquellos que se formaron en el curso de una memoria colectiva del grupo y no ha cesado de transmitir de manera selectiva y de interpretar, convirtiendo ciertos acontecimientos y ciertos personajes en símbolos significativos de la identidad étnica mediante un trabajo de imaginario social, esa identidad remite siempre a un origen supuestamente común (Giménez Montiel 2006). Así también, Restrepo entiende la etnicidad como “una experiencia histórica singular constituida por la conjugación de saberes, normatividades y subjetividades específicos” (Restrepo 2014, 24).

b) Características de la etnicidad.

Resulta indispensable entender que la etnicidad es una forma de clasificación de las relaciones sociales entre grupos que participan en un mismo sistema social. (Barth 1976) menciona que los grupos étnicos se entienden como entidades que emergen en

la diferenciación cultural - subjetivamente elaborada y percibida- entre grupos que interactúan en contexto de relaciones interétnicas.

Como conclusión es posible afirmar que la etnicidad:

- a. Es una categoría que está vinculada a la identidad étnica, a los grupos étnicos y sus interacciones.
- b. Aborda procesos de construcción social que se enfoca en los aspectos dinámicos y relacionales.
- c. Implica una consanguinidad imaginaria y el sentido de compartir un origen común.

La Etnicidad y por ende la identidad étnica se determina por las relaciones sociales que a su vez están determinadas por el sistema social, y tiene lugar en la contemporaneidad porque ya no es posible imaginar los grupos sociales como islas que se desarrollan independientemente o en el mejor de los casos de manera paralela, es evidente que hoy los grupos sociales intercambian, negocian y divergen.

2.1.5 Estado del Arte

A manera de construir un panorama de las investigaciones realizadas en torno a la peregrinación al señor de Qoyllurit'i y la performance en la región andina podemos considerar lo siguiente:

- a) Investigaciones sobre la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i

La peregrinación al Señor de Qoyllurit'i constituye una experiencia y un campo de estudio que ha seducido a muchos investigadores desde la segunda mitad del siglo XX, en ese sentido

la producción intelectual sobre el tema es amplia. En la presente sección sintetizamos los autores que nos han ayudado a entender y problematizar el fenómeno que investigamos, consideramos a: (Sallnow 1974), (Sallnow 1981); (Salas Carreño 2010); (Salas Carreño 2015); (Ricard Lanata 2008), (Canal Ccarhuarupay 2013), (Torres Lezama 2019) y (Chaucca Mancco 2018).

En ese sentido, Michel Sallnow sostiene que las peregrinaciones andinas se distinguen en términos étnicos y socio-económicos, tendiendo a ser más regionales que locales, en las que las fronteras eclesiásticas y políticas son transversales al fenómeno. Es así que los santuarios dibujan sus identidades primarias en relación geográfica, mitológica o local, haciendo referencia en sus nombres a sus asentamientos. En cuanto a Qoyllurit'i sostiene que es una peregrinación en continuidad a los cultos prehispánicos de las wakas. (Sallnow 1981, 164-172).

En relación a los danzantes rituales de la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i, Sallnow señala que “Sin la participación de los danzantes rituales, el propósito de la peregrinación no está completo...Hay decenas de tipos de danzas rituales en los Andes, cada una con sus vestuarios, instrumentos, música, coreografía y simbolismo. Algunos tipos parecen haberse vuelto étnicamente ambiguos. Por ejemplo, de los varios tipos de danzas de *chunchos*, se encuentran los *wayri chunchos* identificados como propiamente indígenas, mientras que los *chunchos extranjeros* son interpretados por personas que se consideran a sí mismas *mestizas*”, traducción de las autoras (Sallnow 1981, 10).

En cuanto a la organización social de los grupos de peregrinos a Qoyllurit'i, Sallnow indica que, así como hay una solidaridad interna dentro de los grupos peregrinos, también existen fronteras rígidas entre ellos que se expresan en intercambios rituales y competencias informales (1981:12). Finalmente, Sallnow concluye que los grupos que participan en las

peregrinaciones andinas son “un mosaico complejo de igualitarismo, nepotismo y faccionalismo de hermandades, competencias y conflictos” (1981:15).

Por otro lado, el antropólogo Salas Carreño (2006, 2007, 2010) indaga en la diferenciación social que se manifiesta en la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i a través de las danzas y comparsas, señala que se construyen discursos en oposición, por un lado un discurso que construye la peregrinación como un símbolo de resistencia de la cultura “tradicional”, indígena y pre moderna del Ande, representada por las comparsas de los Wayri Chunchos, frente al discurso de cambios y crecimiento de la peregrinación vinculado a lo mestizo y “moderno”, representado por los Qhapaq Qolla.

Así mismo, Salas Carreño (Salas Carreño 2010) propone que la peregrinación hasta los años 30 del siglo XX involucraba principalmente a las comunidades indígenas (tanto ayllus libres como ayllus situados en las haciendas) próximas al nevado Qulqipunku, situadas en lo que actualmente es Ocogante, Ccarhuayo, parte de Marcapata, Ccatca y Paucartambo.

Más tarde, (Salas Carreño 2015) analiza la complejidad y diversidad de experiencias y entendimientos que se encuentran y coexisten en la peregrinación al señor de Qoyllurit'i, todas estas experiencias ligadas por una efervescencia colectiva que permite que los peregrinos New-Age, peregrinos católicos y peregrinos de comunidades quechuas altoandinas se vinculen trascendentalmente con el santuario y sus símbolos generando tensiones y negociaciones entre los diferentes grupos.

Por otro lado, Zoila Mendoza afirma que “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” (Mendoza 2010, 15).

(Canal Ccarhuarupay 2013) Ofrece una extensa y detallada descripción y recopilación de información que dimensiona la complejidad y magnitud de la peregrinación. Uno de los

puntos más ricos de su investigación constituye el detalle con el que narra los conflictos y negociaciones en torno a la legitimación de quienes asumen el control y acceso a determinados símbolos sagrados sobre los que se construye la experiencia religiosa de la peregrinación, es así que es posible hallar las relaciones de poder que se establecen entre los grupos que componen la peregrinación: naciones, celadores, peregrinos, comunidades y otros.

Por otro lado, Xavier Ricard Lanata sostiene que la peregrinación a Qoyllurit'i es "una tradición religiosa propia de las sociedades pastoriles de las Tierras Altas" (Ricard Lanata 2008, 245). Es así que Ricard propone que la peregrinación a Qoyllurit'i constituye un fenómeno que guarda sentidos y significados del sistema religioso propio de las comunidades pastorales altoandinas pero que con los discursos católicos que pugnan por controlar el fenómeno, los primeros quedan, en cierta medida invisibilizados o recubiertos de significados católicos. Para Ricard la peregrinación está estrechamente vinculada con el Apu Ausangate como ordenador y proveedor, de hecho, señala que los nevados del Qulqipunku y el Sinaqara, en los cuales tiene lugar el fenómeno, tienen una relación filial con el Ausangate, quien influye en la reproducción de los rebaños.

Además, cabe mencionar que el antropólogo Vicente Torres Lezama ofrece reflexiones sobre el Taytacha Qoyllurit'i y la relación que establece con los peregrinos, afirmando que "esta naturaleza subjetiva es capaz de intervenir en la vida de las personas e interactuar con ellos de manera recíproca. En ese sentido, existe una necesidad mutua de interdependencia [entre los peregrinos y el taytacha] por tanto las acciones de las personas, los Apus y la pachamama no pueden ser concebidas como independientes o dependientes" (Torres Lezama 2014, 5), en ese sentido para el autor "La peregrinación consiste en el flujo de personas incitando al *Taytacha Qoyllurit'i* u otras efigies, a ser la causa de sus propias acciones o viceversa,

porque un peregrino provoca una interacción recíproca con Qoyllurit'i" (Chauca Mancco 2018, 16)

b) Investigaciones sobre la danza y las prácticas rituales performáticas

(Mendoza 2001) en su investigación sobre las comparsas de San Jerónimo sostiene que las danzas y las comparsas reflejan la dinámica social y cultural de la sociedad, mientras legitiman la identidad de los miembros. También señala que la investigación de los fenómenos performáticos, tales como la danza, representación, teatro, música, desde las ciencias sociales tiene que darse desde los contextos que los circundan, y considerando los procesos sociales y culturales mayores que los contienen, así como observar las cualidades particulares de la performance, es decir desentrañar la forma en la que el cuerpo es utilizado. Podemos decir que las relaciones sociales se mantienen exitosas por toda la serie de prácticas performáticas mantenidas en la memoria colectiva tal como lo afirma (Cánepa Koch 1998, 16-18) y (Cánepa Koch 2001, 20-25) cuando dice que la danza es una forma de reconstruir la memoria, por ello, en el territorio andino son recurrentes las performances que narran momentos históricos y míticos vinculados a los orígenes de la comunidad, del grupo o de la celebración o fiesta, las luchas de resistencia o conquista. Asimismo, la autora en su investigación etnográfica sobre la máscara en la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo señala que la danza es un gesto discursivo y afectivo en la que se transmiten contenidos culturales que se actualizan en el ritual, que se determinan por su relación con los demás elementos formales, sociales y culturales, sosteniendo que la identidad es múltiple y cambiante. (Cánepa Koch 1998) (Cánepa Koch 2001, 11)

Es por ello, que las danzas y los dramas se han convertido en una forma de redefinir constantemente las identidades, entre confrontaciones y negociaciones de los miembros. Algo que también refuerza (Mendoza 1993, 81-93). Cuando menciona que durante la colonia las danzas que se ejecutan en los rituales católicos se convierten en espacios de confrontación y negociación de identidades y prácticas simbólicas.

En el mismo sentido, ser parte de una representación performática implica compromiso y responsabilidad con la comunidad y tal como lo dice: (Poole 1982, 79-115) la danza es un medio por el cual se expresa devoción religiosa y sacrificio. Ser un miembro de una comparsa implica una amalgama de motivaciones personales, inversión económica, responsabilidades y un compromiso social que cada bailarín asume con su comunidad, por ello participar de una comparsa es un medio de ganar prestigio social y expresar su filiación a la comunidad. Las comparsas de danza que construyen las celebraciones se sostienen en el sistema de cargos, sistema jerárquico religioso que garantiza la existencia de la comparsa en el tiempo. Es así que la comparsa es un espacio de socialización y formación para los niños y niñas de la comunidad. Las comparsas al tener un orden jerárquico, indican una serie de grados que cada miembro va adquiriendo según su compromiso e identificación para con su comparsa, comunidad y santuario.

Entonces la danza (práctica performática) es una actividad ritual específica que trasciende los intereses y motivaciones personales de los danzantes (performers) hacia sentidos colectivos, así como expresa conceptos simbólicos de la fiesta o celebración y discursos del origen de cada danza y/o de la fiesta de la que participa. Poole identifica tres categorías socio temporales que le dan sentido simbólico a cada danza: 1) tiempo personal, 2) tiempo mítico- histórico (referencia al pasado) y 3) tiempo cíclico o anual. La conjunción de estos tres tiempos y la devoción de cada danzante valida su performance en la fiesta. Esta devoción es

también vivida por los observadores de la danza que hacen suya la expresión de cada danzante, en especial sus familias (Poole 1982, 79-115).

En síntesis, es posible agrupar las investigaciones en relación a la festividad de Qoyllurit'i en tres grupos:

- Investigaciones que encuentran la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i como una práctica de origen prehispánico en continuidad y/o resistencia de las comunidades quechuas altoandinas. Estas investigaciones abordan la dimensión religiosa de la peregrinación, entre los que podemos situar a (Sallnow, *Communitas reconsidered: The sociology of Andean Pilgrimage* 1981); (Ceruti 2007) y (Aguayo Figueroa 2009).
- Investigaciones que encuentran en la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i un proceso de sincretismo religioso entre la religión católica y andina. (Canal Ccarhuarupay 2013); (Flores Lizana 1997) y (Molinié 2005)
- Investigaciones que observan en la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i una heterogeneidad de experiencias y prácticas con símbolos y significados diversos que coexisten en el mismo marco, en el que la misma heterogeneidad que la compone se encuentra en reconfiguración y construcción constante. Estas investigaciones pueden abordar un tema particular o la heterogeneidad de la misma. Entre los investigadores que se han aproximado desde esta perspectiva se encuentran (Salas Carreño 2007, 2010, 2015); (Mendoza 2010) y (Cortes Rojas 2016).

2.1.6 Marco Conceptual:

a) Comparsa:

Se refiere a la organización de un grupo de personas que representa a una colectividad mayor: a una asociación, un barrio o una comunidad a través de una danza. La comparsa articula en su conformación a diferentes segmentos: bailarines, músicos, organizadores y otros responsables que colaboran en conjunto para lograr su representación y participación en la manifestación religiosa o de culto.

b) Etnicidad:

De acuerdo a Cardoso de Oliveira la etnicidad es una categoría de clasificación de las relaciones sociales entre grupos que participan en un mismo sistema social. Al hablar de etnicidad se aborda identidad, organización y relaciones. De este modo, la etnicidad tiene que ver con procesos de identificación, organización y de orden relacional, por lo tanto, no es un estado sino un proceso de construcción de identidad étnica. Cabe mencionar que la etnicidad se construye con un fuerte contenido de oposición o diferenciación con fines de afirmación individual o colectiva. Es así que de acuerdo a Restrepo es una experiencia histórica singular constituida por la conjugación de saberes, normatividades y subjetividades específicas.

c) Género:

Al igual que la etnicidad, el género es una construcción social e histórica, por tanto, es un sistema simbólico que categoriza y ordena en función a la diferencia biológica, principalmente basada en la diferencia sexual, dicha diferenciación se expresa en los roles y representaciones que, de acuerdo con Scott, se construye desde: 1) símbolos, 2) marcos normativos, 3) relaciones de parentesco, económicas y políticas, y, 4) identificación subjetiva.

d) Peregrinación:

(Turner 2009, 17-21) Menciona que las peregrinaciones están sujetas a normas, reglas y preceptos, son procesos que se sostienen en sistemas sociales de creencias religiosas, polarizado entre momentos de viaje y otros de asentamiento.

Salas Carreño afirma que las peregrinaciones son “arenas” o escenarios en los que las hermandades o instituciones religiosas tratan de controlar el acceso a los símbolos rituales (Salas Carreño 2015, 191).

e) Performance:

Las performances son fenómenos que se repiten o tienen lugar una y otra vez en la esfera pública, sin embargo, nunca son copias, más bien están insertos en procesos de renovación y transformación de sus significados, relaciones e identidades. Tampoco se puede eludir que en las performances se establecen y transforman relaciones de poder, así como se presentan y validan jerarquías sociales. Por todo ello, en las performances se construyen y transforman identidades, relaciones y valores. Plantean la interrelación entre: 1) Ejecutantes o performers y 2) Espectadores, observadores o audiencia, es decir, tienen lugar en lo que se denomina esfera pública. Así como implican experiencias multisensoriales que involucran el uso del cuerpo y los sentidos. También son procesos de transformación en los sujetos que implican, cuando menos, 3 fases: preparación o separación en una condición inicial, desarrollo, clímax o etapa marginal en la que opera la transformación y reincorporación del sujeto a la comunidad en una nueva condición.

CAPÍTULO III: LA PEREGRINACIÓN AL SEÑOR DE QOYLLURIT'I

Los capítulos III y IV se presentan para situar el ámbito de estudio de la presente investigación. En el tercer capítulo se abordará el territorio que ocupa la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i, mientras que el IV capítulo se presenta a la comunidad campesina de Muñapata y la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata.

A continuación, las autoras describirán los contextos que rodean a los danzantes y a la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata entendidos como procesos amplios que involucran dimensiones históricas, sociales, políticas, económicas y culturales, que intervienen de manera transversal en la construcción y transformación del género y la etnicidad de los miembros de la comparsa como peregrinos, comuneros, danzantes y ciudadanos. Sin embargo, es importante notar que, así como los danzantes están dentro de marcos socioculturales establecidos, también los mismos danzantes influyen y cambian los marcos o contextos en los que se desenvuelven (Hanna 2002, 222-223).

3.1 La peregrinación al señor de Qoyllurit'i

Las peregrinaciones y los viajes de intercambio son prácticas extendidas y recurrentes a lo largo del tiempo y territorio andino. La peregrinación al Señor de Qoyllurit'i es hoy una de las más representativas del Ande, en ella, cada año se construyen y negocian símbolos, identidades, intereses que atraviesan la dimensión simbólica, religiosa, social, política y económica de la región Cusco en sus diferentes niveles: comunal, barrial, distrital, provincial, regional y andino (Salas Carreño 2006)

La peregrinación al Señor de Qoyllurit'i es una práctica social y ritual que se realiza cada año, en una fecha que cambia en función del calendario católico, el día central de la peregrinación es el martes anterior al jueves de Corpus Christie, por lo general se realiza

acompañados por la luna llena, sin embargo, los preparativos se realizan a lo largo de todo el año, intensificándose un mes antes. Aunque no es la única fecha que el santuario recibe peregrinos, en el mes de setiembre se realiza una peregrinación menos conocida y con menor afluencia que la primera, así como a lo largo del año también llegan peregrinos ocasionales de forma aislada.

El santuario del Señor de Qoyllurit'i se encuentra a los pies del nevado Qolqepunku y Sinaqara, cerca de los 5 mil msnm en el territorio de la comunidad campesina de Mawayani. Sin embargo, la ruta de la peregrinación se extiende por 3614 hectáreas, por las comunidades de Mawayani, Mallma y Tayankani de los distritos de Ocongate y Ccarhuayo, en la provincia de Quispicanchi-Región Cusco.

3.1.1 Espacio geográfico: Provincia de Quispicanchi.



Figura 5. Mapa de la provincia de Quispicanchi. Autor: INEI

El lugar en el que se enmarca la peregrinación es particular porque la provincia de Quispicanchi se ubica en el imaginario de la ciudad del Cusco como un territorio cargado de

significados vinculados a la “esencia” de lo andino debido a la memoria que se ha construido en torno a ella, así como a la idea de que las comunidades Quispicanchinas han estado aisladas y mantienen rasgos y elementos sociales y culturales “más puros o tradicionales” vinculados a la época Inka que “se están descubriendo”. (Hernández Asencio 2016, 249). Sin embargo, es importante notar que esta concepción de Quispicanchi es sobre todo construida en la ciudad del Cusco, en contraste a los discursos que se elaboran en la misma provincia. Si bien las referencias al pasado pre colonial y a la memoria de un pueblo que ha abrazado movimientos de resistencia y reivindicación indígena están presentes, también se encuentran los componentes vinculados a la idea de desarrollo rural. Ambos aspectos, conjugan una narrativa particular que construye una noción de “campesino andino, que sería una amalgama de referentes culturales, étnicos, sociales y territoriales. Según se señala, este campesino andino estaría resurgiendo y volviendo a tomar las riendas de la vida económica y política de la provincia.” (Hernández Asencio 2016, 251).

Para entender la historia de la provincia de Quispicanchi, espacio geográfico-político en el que se desarrolla la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i es necesario entender Quispicanchi como un espacio relevante para la región del Cusco tanto a nivel económico como simbólico, dicha importancia se debe a la ubicación estratégica con la que cuenta, siendo un punto de paso hacia el Cusco, la sierra sur y la selva de Madre de Dios.

Así mismo, en el territorio de la provincia se encuentran nevados y montañas con un fuerte contenido simbólico para la región, siendo el más importante el Ausangate. Su geografía abarca una gran variedad de pisos ecológicos que van desde la zona alto andina hasta la selva. Estas características han hecho de Quispicanchi un lugar que puede ser rastreado históricamente hasta el periodo colonial.

Las primeras referencias a Quispicanchi como una unidad política definida se encuentran en un mapa de 1786 que se encuentra en el Archivo General de las Indias de Sevilla. Dicho mapa muestra el “Partido de Quispicanchi”, identifica claramente sus límites y su distribución. Durante la colonia Quispicanchi fue un territorio económicamente fructífero, así como conflictivo por su apoyo a revueltas indígenas. Por ejemplo, Quispicanchi es el segundo lugar con más indígenas condenados por la rebelión de Túpac Amaru, siendo Ocongate uno de los focos de resistencia más álgida durante la época de la rebelión. (Hernández Asencio 2016, 40)

Más tarde, durante los primeros años de la independencia las haciendas van consolidándose como el mayor poder político y económico de la provincia, concentrando miles de hectáreas que incluyen comunidades enteras en su interior. Los ejemplos más saltantes se refieren a las haciendas Ccapana (abarcaba Ccatca y Ccarhuayo) y Lauramarca (se extendía entre Ocongate y Quincemil, en su territorio se encuentra el santuario del Sinaqara). Es así que a finales del siglo XIX, cuando las haciendas en Quispicanchi se encuentran en un periodo de prosperidad, se comienzan a evidenciar las tensiones entre indígenas, hacendados, vecinos de los centros poblados y sacerdotes, hasta agudizarse en 1920, cuando los comerciantes asentados en localidades andinas como Ocongate, que cuentan con vínculos en las comunidades andinas comienzan a desafiar el control de los hacendados sobre los circuitos comerciales, dichas tensiones se extienden hasta el periodo de la reforma agraria. (Hernández Asencio 2016, 41-51).

La parte de la historia menos difundida de Quispicanchi se sitúa entre los años 1870 y 1940, en este periodo la provincia fue un centro de producción textil que distribuía sus productos por todo el sur del país de manera exitosa. Esta mediana industria textil se remonta hasta la

colonia, donde familias y órdenes religiosas manejaban talleres textiles que con el paso del tiempo y la independencia del Perú, los obrajes se fueron modernizando, en este contexto la producción de lana se convierte en una de las actividades más lucrativas para las haciendas y comunidades. Debido a la dinámica floreciente se introducen mejoras en la provincia, tales como la electricidad y la construcción del ferrocarril Cusco-Puno (Hernández Asencio 2016, 191-192).

Un componente que ha marcado las dinámicas de Quispicanchi es la construcción de vías terrestres. Desde inicios del siglo XX, se crean dos ejes viales que atraviesan la provincia: 1) la carretera Panamericana que articula la región Cusco con Puno-Arequipa y Bolivia y 2) la carretera Interoceánica que une Cusco con Madre de Dios y Brasil, a través de los distritos de Ccatca, Ocongate y Marcapata. (Hernández Asencio 2016, 195). Estas vías han pasado por largos periodos de abandono y mejoramiento hasta culminar en las que se tienen hoy, este proceso se ha extendido por casi un siglo. Aunque estas vías se planifican y tienen una primera ejecución a inicios del siglo XX, se construyen como vías precarias que implican un alto costo de mantenimiento y largos periodos de viaje. En los años 70, la vía Panamericana tiene una mejoría sustancial al ser asfaltada. Este cambio permite una mayor fluidez de las rutas comerciales entre Cusco-Quispicanchi-Sicuani-Puno-Arequipa y Bolivia. La vía que conecta Cusco y Quispicanchi con la selva se asfalta recién en el 2007, la construcción de esta pista logra integrar Ccatca y Ocongate a la provincia.

Pero la reforma agraria marcaría un cambio sustancial en el devenir de Quispicanchi, en este periodo a pesar de los esfuerzos del gobierno Velasquista por introducir las cooperativas como una nueva instancia de organización y producción, se consolidan las comunidades

campesinas, convirtiéndose en el actor principal de la vida de la provincia en los últimos 40 años, teniendo casi el 98% de su territorio. (Hernández Asencio 2016, 73-74).

En este contexto de rebelión, reivindicación, negociación y transformación tiene lugar una de las manifestaciones más importantes de Sur del País: la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i.

3.2 El santuario del Señor de Qoyllurit'i y la peregrinación.

A lo largo de la semana que duran las celebraciones principales de la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i acuden hacia el santuario alrededor de 90 mil participantes, siendo el día de mayor afluencia el día central (el martes antes de Corpus Christie) (UNESCO 2011, 02), teniendo un incremento sustancial de peregrinos en los últimos años. En las etnografías de los años 70, se estimaban, con sorpresa, 10 mil peregrinos (Sallnow 1974, 111). Además, es importante señalar que las mejoras en las vías de acceso al santuario, la migración y la difusión de la celebración, así como la nominación como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad han contribuido en el exponencial incremento de peregrinos en los últimos años.

Actualmente, las condiciones de la peregrinación generan una serie de oportunidades en el comercio para las comunidades campesinas en su territorio, muchas familias se dedican a la venta de alacitas, alimentos, bebidas, artesanías, ropas de abrigo y ofrecen caballos y mulas que transportan productos y peregrinos, cabe señalar además que la religión evangélica ha ganado fieles entre las comunidades aledañas al territorio de la peregrinación.

Todos los peregrinos que acuden de manera individual, los que vienen agrupados en comparsas y otros participantes tales como fotógrafos, periodistas y antropólogos llegan por

la pista Interoceánica a la comunidad de Mawayani-distrito de Ocongante, Quispicanchi para iniciar el recorrido de 8 km que los conducirá al santuario.

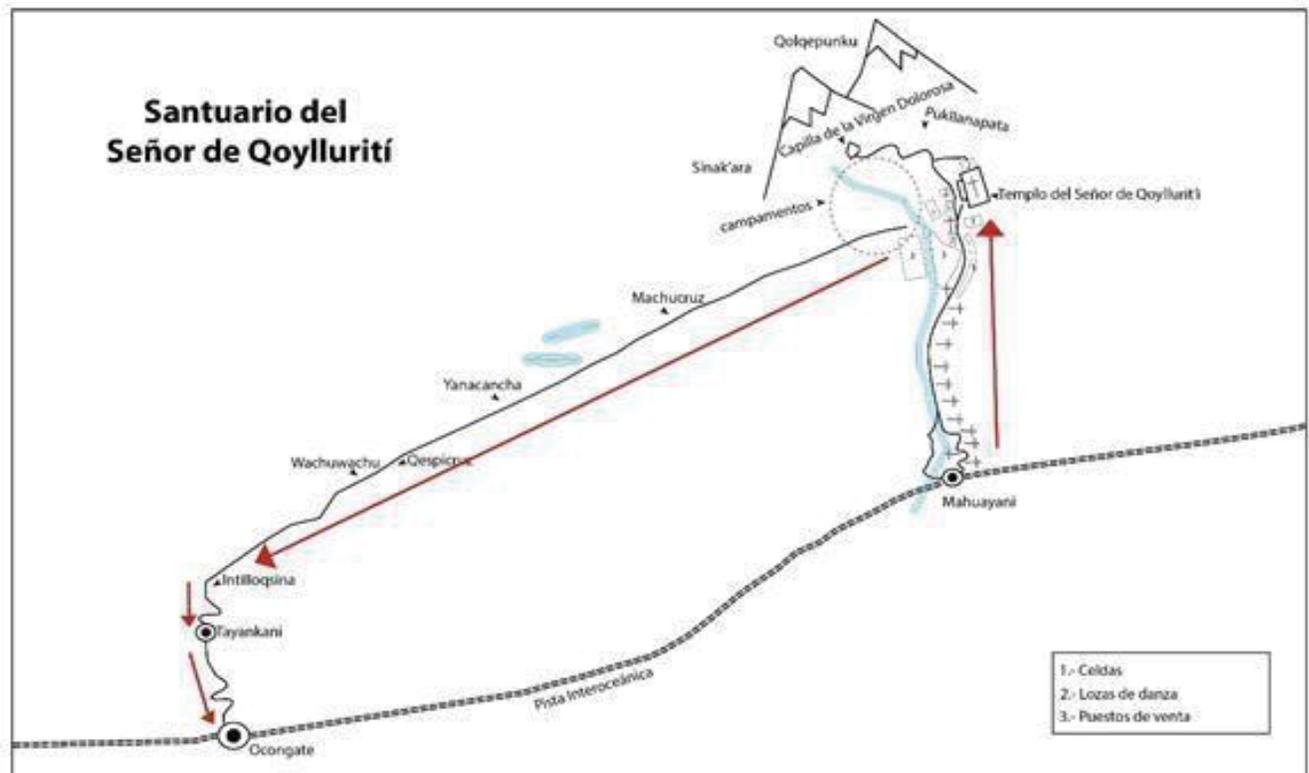


Figura 6. Mapa de ubicación del Santuario del Señor de Qoylluriti. Autor: Elaboración propia con información de (Canal Ccarhuarupay 2013); (Salas Carreño 2006) y trabajo de campo.

A continuación, la descripción de los espacios relevantes para la peregrinación:

3.2.1 Mawayani.

La comunidad campesina de Mawayani en el distrito de Ocongante, provincia de Quispicanchi es el punto de encuentro para la mayoría de los peregrinos, este punto marca el inicio del camino que conduce al santuario del Señor de Qoylluriti. Hasta aquí los peregrinos han llegado por diversos medios (en buses, taxis, autos, camiones etc.) organizados en grupos o de manera individual. En este punto los peregrinos terminan de prepararse para iniciar el camino, es por eso que durante los días de la peregrinación Mawayani se convierte en un espacio dinámico para el comercio, se ofrecen desde alimentos hasta implementos para la caminata como linternas, bastones y otros, pasando por una oferta

diversa de juegos de feria, y la oferta de acémilas para aligerar el camino, en esta dinámica participan los miembros de la comunidad de Mawayani y comunidades aledañas, también comerciantes de otras provincias y regiones, principalmente Puno.

Sin embargo, en el marco de la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i, Mawayani se distingue también como un espacio simbólico importante. Un poco alejada de la dinámica propia del comercio se encuentra una pequeña capilla que visitan las comparsas antes de ascender al santuario. A lo largo del año, en esta capilla se encuentra una escultura del Señor de Qoyllurit'i que durante los días de celebración de la peregrinación se desplaza al Santuario, es esta imagen la que se transporta en las procesiones y otros cultos.

3.2.2 Apachetas o cruces.

Desde el punto de partida, en Mawayani, hasta el templo del Señor de Qoyllurit'i se encuentran 13 espacios delimitados para la ofrenda y el descanso de los peregrinos, estos espacios se reconocen porque cada uno está conformado por una cruz, alrededor de ella se han construido protecciones de piedras pequeñas que protegen el fuego de las velas que dejan los peregrinos según van ascendiendo al santuario. Junto a las cruces, en cada parada también se encuentran apachetas, hitos sagrados que indican el camino hacia el santuario, las apachetas son piedras alargadas colocadas unas sobre otras hasta construir una torre, algunos de los peregrinos construyen una o superponen una. Así mismo, tanto las comparsas como los peregrinos que van solos ofrendan plegarias, rezos y cantos en cada uno de estos espacios. Alrededor, de las apachetas se arman puestos de comercio emprendidos por las familias de comuneros que encuentran en estas fechas una fuente de ingreso. (Salas Carreño 2006, 277)

Según los peregrinos se acercan al santuario, la presencia de puestos de comida, ropa, réplicas del Señor de Qoyllurit'i y elementos que llaman la buena suerte y permiten que los anhelos de los peregrinos se materialicen, se convierten en corredores con una dinámica comercial cada vez más fluida.

3.2.3 Templo del señor de Qoyllurit'i.

La importancia del templo del señor de Qoyllurit'i se debe a que alberga la roca sobre la que se encuentra la imagen de cristo crucificado, que se identifica generalmente como el Señor de Qoyllurit'i. La roca y la imagen se encuentran protegidas por una urna de vidrio a la que buscan llegar los peregrinos, a lo largo de los días de celebración se forman filas interminables de personas que buscan tocar la urna.

El templo es un espacio que ha ido modificando su estructura para albergar a la creciente cantidad de peregrinos y proteger la roca y la imagen milagrosa del Taytacha. Es así que poco a poco ha ido ampliándose e incorporando elementos que permitan la conservación de imágenes y todo símbolo de la peregrinación.

3.2.4 Capilla de la Virgen Dolorosa o Mamachapata.

A menos de un kilómetro del templo del Señor de Qoyllurit'i se encuentra una gruta construida en adobe y paja dedicada a una pequeña imagen de la virgen Dolorosa. La imagen habría llegado al santuario en 1950 (Gow 1974, 66). Frente a la gruta se presentan las comparsas de bailarines, una a una ofrenda su danza o un fragmento de una de sus coreografías para rendir homenaje a la Mamacha Dolorosa y por las madrugadas se observa una interminable fila de comparsas que esperan su turno, ansiosos de poder mostrarse ante ella.

3.2.5 Pukllanapata.

Es un espacio cercano a Mamachapata, en él los peregrinos se reúnen para “jugar” a representar sus anhelos y/o deseos a través de la escenificación o de la construcción de los mismos. Este juego es una actividad propiciatoria que se realiza con el fin de volver realidad los deseos de los ejecutantes. Muchos peregrinos, tras haber llegado al templo pasan por Pukllanapata para jugar. (Salas Carreño 2006) Los juegos propiciatorios (Matrimonios, compra de terrenos, construcciones de casas, entre otros) son tomados de manera muy seria por todos los practicantes. Las nociones de este juego se describen claramente en uno de los episodios que cuenta (Torres Lezama 2019)

“Encontré un enfrentamiento entre los peregrinos y los pablitos que están apoyando en bancopata, alguien había falsificado los recibos que entregaban porque habían sacado fotocopias y esas fotocopias estaban entregando y encontraron a la señora y lo llevaron para castigarla y hacerle recibir sus látigos, porque está falsificando, pero fíjense esta noción, nosotros podemos decir “pero es un juego, como un juego va a ser tan serio” No, para los peregrinos es muy serio, no es un juego cualquiera, no es esta noción de juego que tenemos, es una noción difícilmente de entender...”. Es así que las nociones del juego son tan importantes para los peregrinos que muchos de ellos y ellas realmente viven ese momento.

3.2.6 Qolqepunku y Sinaqara

Son los nevados que coronan el santuario, en sus picos más altos llega hasta los 5000 msnm. En algún momento la capa de nieve llegó hasta sus faldas, sin embargo, cada año el manto blanco se va retirando, dejando expuesta la montaña.

Cabe resaltar que las comunidades campesinas cercanas al Qolqepunku (Puerta de Plata) encuentran una particularidad en la ubicación del nevado, se encuentra en la última cordillera antes de descender hacia la selva, ello implica un espacio liminal o de transición entre la sierra y la selva. En ese sentido, para Salas, la ubicación del nevado es una puerta entre ambos ecosistemas mencionado por (Salas Carreño 2010, 73)

El Qolqepunku juega un papel simbólico importante en la construcción del imaginario de la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i, es el escenario que permite una serie de momentos significativos para los danzantes, músicos y demás peregrinos, así como encarna el cuerpo del Apu que custodia la zona.

3.2.7 Yanakancha.

Yanakancha indica la mitad del camino para la peregrinación de 24 horas, es el escenario de reunión de las comparsas y otros peregrinos que participarán del Intialabado, la madrugada del miércoles. Se llama Yanakancha a la planicie natural que se encuentra en medio de las montañas, este espacio protege a los peregrinos del viento y el frío. La importancia de este lugar radica en dos aspectos:

- a) Es el espacio de encuentro y preparación de los peregrinos y las comparsas para andar toda la noche. De manera individual las comparsas se reúnen para realizar el cambio de cargos y cenar.
- b) Por la tarde suceden dos actos preliminares al Intialabado:

- Por la tarde, las naciones hacen el primer trenzado o qenqo: los danzantes ordenados en filas dibujan figuras, entrelazándose y bailando sobre las laderas de las montañas.
- Luego, en una de las laderas, en tono de comedia, un grupo de pablitos escenifica la cacería de la muerte, donde se presentan dos grupos: por un lado, los pablitos que persiguen al segundo grupo encabezados por la muerte y un par de awquis que la ayudan distraendo a los pablitos. Por un rato, se observa a los pablitos, awquis y a la muerte subir y bajar la montaña ágilmente hasta que los pablitos logran atrapar a la muerte y atarla, es entonces cuando se anuncia la hora de partida hacia Intilluqsina (lugar donde sale el sol).

3.2.8 Intilluqsina o Intiqhawarina

Es una explanada que sirve de escenario al Intialabado. En ella, los danzantes, músicos y otros participantes esperan la salida del sol y la llegada de la cruz del Señor de Qoyllurit'i y la urna de la Virgen Dolorosa, custodiada por danzantes y celadores. Todas las comparsas están presentes en este momento en forma de reverencia para luego hacer una vez más el trenzado de camino a Tayankani.

3.2.9 Tayankani.

Aunque es una comunidad, en el contexto de la peregrinación, Tayankani hace referencia a la caminata que emprenden las comparsas por 24 horas, de martes para miércoles, y a una pequeña capilla que se encuentra en el territorio comunal, esta capilla, luego del Intialabado, recibe la imagen del Señor de Qoyllurit'i y de la Virgen Dolorosa en una misa, también es un espacio de descanso y preparación para el último tramo de la peregrinación de 24 horas.

3.2.10 Ocongate

Ocongate es la capital de distrito del mismo nombre, es el punto final de la peregrinación de las 24 horas. Hasta aquí llegan las comparsas y otros participantes. Al igual que Mawayani, Ocongate tiene un templo que alberga gran parte del año a la imagen del Señor de Tayankani, esta imagen pasa desapercibida para la gran mayoría de peregrinos católicos, sin embargo, también es parte de las procesiones que se realizan con motivo a la peregrinación del Señor de Qoyllurit'i (Salas Carreño 2006, 286), (Canal Ccarhuarupay 2013, 366).

3.3 El origen de la peregrinación

Ubicar temporalmente el origen de la peregrinación y la forma en la que surgió resulta una tarea compleja con resultados difusos. Las primeras evidencias y registros de la peregrinación se deben a los vecinos y el párroco de Ocongate que emprenden la tarea de hallar evidencia histórica del origen de la peregrinación en 1930. Aparentemente, la participación de los vecinos de Ocongate y Ccatca antes de la fecha fue marginal y minoritaria (Salas Carreño 2010, 70), por ello es posible afirmar que las comunidades aledañas al Santuario fueron las que iniciaron el culto en la hoyada del Sinaqara.

Así mismo cabe mencionar que en el imaginario de los cusqueños urbanos y otros ajenos a la peregrinación se ha construido la noción de que la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i tiene lugar en el Apu Ausangate, afirmación que no corresponde en estricto. Desde la ciudad del Cusco se avizora la cumbre del Ausangate, sin embargo, una vez en el santuario uno percibe la distancia entre el Ausangate y los nevados del Sinaqara y Qolqepunku, donde es evidente que no se tratan de la misma montaña (Salas Carreño 2010, 71).

Aunque en el mito que se encuentra extendido entre los peregrinos católicos y las comparsas se encuentran variaciones, sus componentes fundamentales son compartidos. La versión registrada más antigua del relato data de 1932, escrita por el párroco Adrián Mújica y un vecino de Ccatca: Ezequiel Arce (Salas Carreño 2006, 257-260). Ambos rastrearon el origen de la celebración hasta llegar a dos documentos que corresponden a los últimos años del siglo XVIII; uno de los documentos se trata de una pintura del templo de Ocongate, el otro es un libro de fábrica del templo de Ocongate que se encuentra en el archivo de la capilla de Ccatca (Salas Carreño 2006, 259) ambos hacen referencia al Señor de Tayankani, más no al Señor de Qoyllurit'i.

Es así que de acuerdo a Salas es probable que haya habido una superposición de cultos, si bien ambos se desarrollaban paralelamente terminaron confundiendo sus fronteras hasta mimetizarse entre ellos. Además, cada culto respondía a una filiación étnica; mientras que el Señor de Qoyllurit'i se enmarca propiamente como un culto religioso propio de las comunidades próximas, el culto al Señor de Tayankani respondía a un culto mestizo. En ese sentido, es posible suponer que al encontrar referencia al Señor de Tayankani, Ezequiel Arce y el párroco Mújica asumieron que se trataba del culto del Sinaqara.

El siguiente texto es un corto resumen del testimonio disponible acerca del mito de origen del santuario:

“Un niño indígena llamado Marianito Mayta, el hijo menor de un dueño de alpacas que vivía cerca de Mahuayani alrededor de 1780 cuidaba estas alpacas junto con su hermano mayor. Un día, para huir de los maltratos de su hermano mayor, decide escapar a los nevados cerca del Sinaqara. Allí encuentra un niño *blanco* con quien

hace amistad. Ellos se encuentran cada día para hablar y jugar. El niño mestizo comparte su comida con Mariano así que este último no tiene que ir a casa de sus padres por provisiones. Cuando su padre sospecha que algo está pasando va a investigar, encuentra que su hato se ha incrementado milagrosamente y le da a su hijo ropa nueva como premio.

Cuando Mariano le pregunta, el otro niño dice que es Manuel y que es de Tayankani. Mariano viendo que la ropa de su amigo estaba muy vieja, tomó una muestra del material y la llevó a Cusco para obtener una nueva ropa para él. El fragmento era de una fina tela exclusiva para santos. El asunto llegó a oídos del obispo del Cusco, quien mandó al cura de Ocongate a averiguar sobre un posible sacrilegio.

El 23 de junio de 1783, el cura organizó una expedición a Sinaqara con los vecinos de los pueblos de Ocongate y Ccatca. Ellos vieron la silueta del niño, parado al lado de Mariano cerca de la roca e irradiando una luz cegadora. El cura, intentando coger al niño, sólo pudo agarrar una rama de un árbol de Tayanka. Es ese momento los vecinos vieron que el árbol tenía forma de cruz, y en ella cristo se encontraba agonizante. Mariano al ver que su amigo estaba siendo torturado murió en el acto. Su cuerpo fue enterrado debajo de la roca.” (Salas Carreño 2006, 258)

Es importante resaltar que no hay evidencia histórica que confirme el año 1783 como la fecha de origen del culto en Sinaqara. Los primeros registros fotográficos de la peregrinación se deben a la intermediación de Ezequiel Arce, quien invitó a Martín Chambi a la peregrinación del Señor de Qoyllurit'i en 1933. Es así que Salas, desliza la hipótesis siguiente: alrededor de los años 30 los vecinos de Ccatca y Ocongante comienzan a participar

activamente en el culto, procurando junto con los párrocos imponer el culto al Señor de Tayankani sobre el del Sinaqara. ¿Por qué? “Controlar el culto en Sinaqara estaba ligado a la pugna por el control de la producción de los colonos, pues se trataba de un culto sobre todo campesino [*indígena*], que se llevaba a cabo dentro de la jurisdicción de la hacienda Lauramarca. Afianzando su relación con este culto los vecinos de Ocongate fortalecieron sus relaciones con colonos de las estancias periféricas de las haciendas que estaban al control de los capataces” (Salas Carreño 2006, 262-263), desafiando de esta forma el poder de las haciendas

3.4 Las imágenes de culto en la peregrinación al Señor de Qoyllurit’i.

En la Peregrinación al Señor de Qoyllurit’i se encuentran tres imágenes católicas que se identifican con el Señor de Qoyllurit’i, las procesiones y ritos que cada imagen tiene generan que los cultos se superpongan y se confundan unas con otras e incluso pocos sepan de su existencia:

- a. Imagen de la roca del Señor de Qoyllurit’i: Es la que se asocia directamente al culto del Señor de Qoyllurit’i. Se trata de una pintura que aparece sobre la roca que custodia el templo del santuario, es esta imagen la que se emplea en las reproducciones que se hacen en cuadros y otros recuerdos de la peregrinación.
- b. Cruz del Señor de Qoyllurit’i: se trata de una escultura de Cristo crucificado que permanece gran parte del año en la capilla de la comunidad de Mahuayani. Esta escultura se transporta en una urna con forma de cruz, sobre ella se colocan coronas y otros elementos que pertenecen a la danza wayri ch’unchus.
- c. Señor de Tayankani: es una escultura similar a la imagen del Señor de Qoyllurit’i, por lo que muchas veces son confundidas en una sola imagen, esta permanece en el templo

de Ocongate gran parte del año, durante la peregrinación se moviliza en una procesión de Ocongate a la capilla de Tayankani, donde recibe a la cruz del Señor de Qoyllurit'i y a la Virgen Dolorosa.

Las últimas dos imágenes protagonizan un entramado de procesiones que la mayoría de peregrinos desconoce, en parte por la similitud de ambas imágenes. (Salas, 2006: 256).

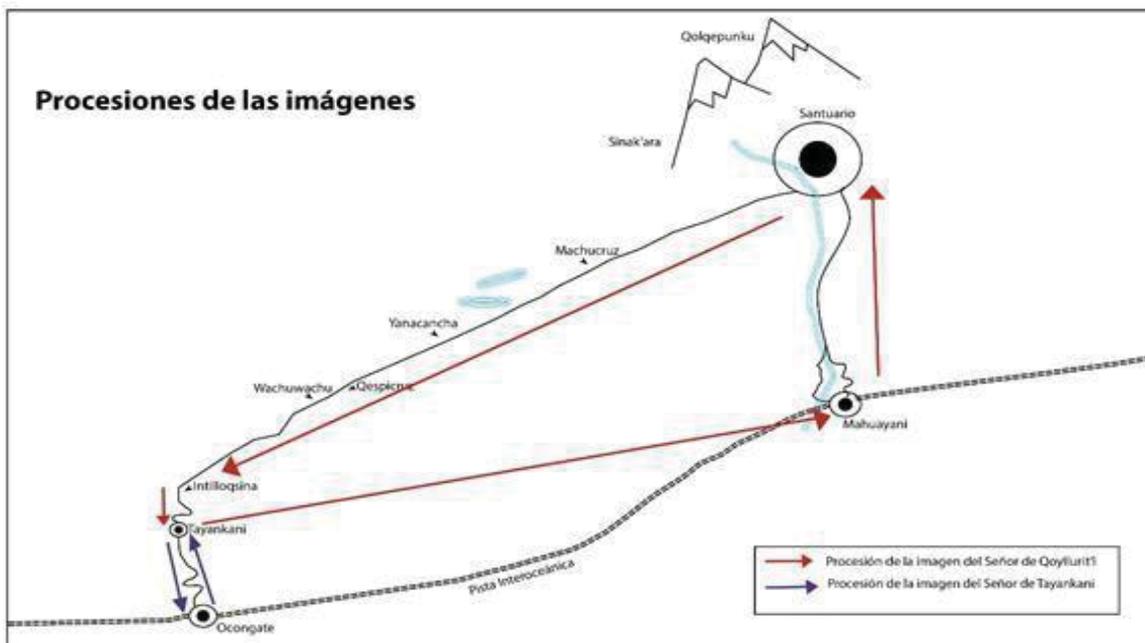


Figura 7. Procesiones de la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i. Autor: elaboración propia, basada en (Salas Carreño 2006, 257).

3.5 Consejo de Naciones y Hermandad del Señor de Qoyllurit'i.

Desde el año 2003 (Salas Carreño 2006, 267) la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i se organiza con la activa participación de las comparsas a través del Consejo de Naciones sobre un marco católico, representado por la hermandad del Señor de Qoyllurit'i. Cabe señalar estas dos instancias y los procesos que han acompañado su conformación y legitimidad en la peregrinación.



Figura 8. Diagrama de las instituciones sobre las que se sustenta la organización de la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i. Autor: elaboración propia.

3.5.1 La Hermandad del Señor de Qoyllurit'i:

Es la instancia oficial más antigua que agrupa y representa a los peregrinos católicos, surge en la década de 1940, impulsada por peregrinos de Urcos, teniendo como referente a la hermandad del Señor de Huanca, fundada 20 años antes, “con el fin de poner en orden a los indios que suben a bailar y que hacen desmanes tomados”. Citado por Flores Lizana en: (Salas Carreño 2006, 263); y en (Canal Ccarhuarupay 2013, 286).

La Hermandad está conformada por celadores, quienes se autoidentifican como organizadores y guardianes del santuario, los ritos de las procesiones y de las imágenes del Señor de Qoyllurit'i y la virgen Dolorosa. En los primeros años, la hermandad sólo admitía celadores varones, en los últimos años esta tendencia ha cambiado, admitiendo a mujeres

como celadoras (Canal Ccarhuarupay 2013, 276-283). Actualmente, la hermandad contempla 04 categorías de celadores, muy similares a las que manejan las comparsas: 1) celadores activos; 2) celadores pasivos; 3) postulantes y 4) celadores fallecidos. (Canal Ccarhuarupay 2013, 287-288).

La Hermandad del Señor de Qoyllurit'i surge como un intento por establecer ciertas conductas de disciplina e institucionalizar una jerarquía en la peregrinación, para ello, los celadores se encargaban de promover las formas católicas de la peregrinación, controlando el acceso al templo y a los símbolos sagrados, las procesiones, donaciones de fieles y enseres del templo. Es así que los peregrinos de Urcos, a través de la hermandad, fueron desplazando a los peregrinos de las comunidades próximas y a los mismos vecinos de Ccatcca y Ocongate.

Hasta la década de 1970 el santuario del Señor de Qoyllurit'i tuvo a sacerdotes seculares, a partir de esta fecha la vicaría del santuario, la hermandad y la parroquia aledaña al santuario estuvieron a cargo de sacerdotes jesuitas, quienes mostraron permeabilidad frente a rituales que difieren del canon católico. Es así que expresiones no necesariamente católicas encuentran espacio para reproducirse y transformarse.

La hermandad al ser una institución eminentemente católica, ubica el origen de la peregrinación y del santuario en 1783, con el mito que narra la aparición del Señor de Qoyllurit'i. Es así que la Hermandad del Señor de Qoyllurit'i emplea discursos expresamente católicos, aunque no estén enmarcados en la teología oficial de la iglesia. (Salas Carreño 2006, 263-265).

Sin embargo, en la década de 1990, la hermandad comienza a verse implicada en conflictos, rodeados de denuncias por mala administración y apropiación de fondos, es en este contexto que, en el año de 1995, se gesta un nuevo grupo de celadores, denominados “Hermandad Nueva Sangre” (Canal Ccarhuarupay 2013, 277). Ellos se encargan de realizar denuncias que cuestionan la gestión de la hermandad.

Este conflicto llega a su punto más álgido el 2003, cuando los peregrinos llegan al santuario y encuentran la imagen de la roca aparentemente recién pintada. “Esta radical diferencia se debió a una restauración de la imagen mandada a hacer por el presidente de la hermandad, resaltada aún más por una excesiva iluminación y la ausencia del tradicional sudario de “viste” a la imagen, algo muy grave si se tiene en cuenta que el grueso de peregrinos considera que esta apareció milagrosamente” (Salas Carreño 2006, 265). Este hecho desencadenó la reestructuración de la hermandad, liderada por la Hermandad Nueva Sangre, apoyada por la comparsa *Qhapaq Chuncho de Muñapata*, la Nación Quispicanchis y los alcaldes de Urcos, Ocongate, Andahuaylillas y Ccatcca. (Canal Ccarhuarupay 2013, 282). Además, se visibilizan conflictos que se habían mantenido aislados, Ocongate reclamaba su condición de anfitrión o *llaqtayuyq*, por ende, reclamaba tener mayor control sobre el flujo de peregrinos y el comercio en el santuario, por otro lado, la nación Paucartambo se veía como defensor de la autenticidad de las danzas que se ejecutaban durante la peregrinación. (Salas Carreño 2006, 266).

Con estos conflictos aflorados, se constituye un nuevo estatuto en el que se introducen una serie de cambios que promueven que las comparsas tengan una mayor presencia en la hermandad, siendo uno de los cambios más significativos consiste en introducir, como

requisito para los celadores, haber danzado en su nación y saber las costumbres. De esta forma, también se logra legitimar al Consejo de Naciones. (Salas Carreño 2006, 268)

3.5.2 Consejo de Naciones

Es una instancia más reciente que la Hermandad, sin embargo, actualmente, tiene un lugar preponderante en la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i. De acuerdo a Calvo (2013: 24) las naciones son “grupos provenientes del medio rural y urbano, que muestran aspectos diacríticos étnicos o aspectos colectivos e identificatorios locales con los que se enrumban en la peregrinación y llegan al santuario”. Por lo que, el Consejo de Naciones representa a las ocho naciones peregrinas, el espacio de decisión es la Asamblea del Consejo de Naciones que está conformada por un representante de cada nación, al que se le denomina caporal, además cuenta con la presencia de dos delegados *llaqtayuyq*, un delegado de las danzas o del distrito de Ocongate y un delegado de la comunidad de Mahuayani, que tienen voz pero no voto. Las funciones de la Asamblea son: 1) fiscalizar la gestión de la hermandad 2) coordinar con la hermandad la organización de la peregrinación y el mantenimiento del santuario y 3) presentar a la hermandad a los postulantes. (Canal Ccarhuarupay 2013, 292).

Cada una de las naciones hace referencia a un espacio geográfico, cada una tiene bajo su responsabilidad una localidad, con la que debe coordinar a lo largo del año las faenas, reuniones y otras actividades vinculadas a la peregrinación, al santuario y al Señor de Qoyllurit'i. Cada nación lleva una combinación de colores distintivos que emplea en el vestuario de sus pablitos y las banderas que llevan ondeando al ritmo de los chakiris (paso y ritmo con el que caminan las comparsas durante la peregrinación) y en los qenqos (figuras que arman los bailarines en las explanadas como Yanacancha y en el Intialabado o al descender del nevado Qolqepunku).

Las 8 naciones son las siguientes, aparecen en orden de antigüedad y se señala la combinación de colores que emplean.

- 1.- Nación Paucartambo: negro y rojo.
- 2.- Nación Quispicanchis: blanco y rojo, en los pellones también utilizan el negro.
- 3.- Nación Canchis: Celeste y blanco, en los pellones emplean el negro.
- 4.- Nación Acomayo: naranja y negro.
- 5.- Nación Paruro: amarillo, rojo y negro.
- 6.- Nación Urubamba: verde fosforescente y negro.
- 7.- Nación Anta: verde, amarillo y negro.
- 8.- Nación Tahuantinsuyo: utilizan los siete colores de la bandera del Cusco y negro.

Según algunos peregrinos las naciones principales u originales son las de Quispicanchi y Paucartambo y que sus colores estaban determinados por el color de los pellones de sus pablitos (osos de anteojos) tal como menciona (Figueroa Baez 2019) bailarín de la comparsa Puka Pakuri Wayri Chunchu en la peregrinación al señor de Qoyllurit'i.

“De una parte acá se ha visto que cada nación tiene colores específicos, originariamente las dos naciones principales son Quispicanchis y Paucartambo, Paucartambo con su tradición Quispicanchis con su ubicación, porque Qoyllurit'i está dentro de Quispicanchis, los colores principalmente se determinan por lo ukukus, Paucartambo su ukumari es negro con rojo, de Quispicanchis tiene el color del pellón, o lo más cercano al

oso de anteojos, en toda la espalda es negro con blanco con rayas como es el oso de anteojos, y en la parte de adelante han hecho como es la bandera peruana, blanco y rojo, y la parte trasera es negro con blanco, son las naciones principales después viene la nación anta, Paruro, calca, Canchis, todas la naciones que tiene distintos colores, algunos son anaranjados, hay unos que son verde, celestes, eso ya lo ha hecho, son colores que lo han determinado entre ellos, las naciones tradicionales que tiene los colores como te digo del oso como tal son Paucartambo y Quispicanchis, Paucartambo que representa el momento en el que se le corta al oso para sacarle el corazón y Quispicanchis el color del oso de anteojos en su espalda y en el pecho color blanco con rojo.”

3.5.3 Sobre los peregrinos

La peregrinación al Señor de Qoyllurit'i es un espacio que alberga conceptos, nociones y referentes simbólicos e identitarios. Los peregrinos que cada año asisten a la peregrinación provienen de contextos socioculturales diferentes. Es así que se encuentran diferentes discursos y narrativas sobre el mismo fenómeno. Salas (2015) observa que en la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i participan diferentes segmentos socioculturales de la región Cusco. Identifica tres segmentos que construyen narrativas y sentidos diferentes unos de otros para experimentar el fenómeno:

Los peregrinos no-corporados: aquellos que llegan al santuario de manera individual, llegan a escuchar la misa, encender velas con plegarias en el templo, realizar pedidos a través de las alasitas, bendecir las reproducciones de la imagen del señor de Qoyllurit'i que se encuentra en la roca. Por lo general, su origen es urbano, el eje de la peregrinación que realizan es el templo católico y la roca en la que se encuentra la imagen del señor de Qoyllurit'i.

Los peregrinos corporados: aquellos que acuden a la peregrinación en comparsas, hasta la década de los 70 la mayoría de los peregrinos provenían de comunidades quechuahablantes altoandinas organizados en comparsas, cada uno llevando consigo su apuyaya o demanda. Actualmente, hay muchas más danzas y más comparsas, muchas vienen de la ciudad de Cusco, Sicuani y Juliaca. La peregrinación se construye alrededor de la imagen del Señor de Qoyllurit'i de la roca y de las cruces del Señor de Tayankani y del Señor de Qoyllurit'i, de la virgen Dolorosa, del nevado, las montañas y las primeras luces del día. Sobre ellos descansa la organización y gestión de la celebración.

Peregrinos Foráneos o practicantes New-Age: Aunque en menor número que los anteriores, acuden a la peregrinación en busca de una experiencia de reconexión con la naturaleza, caracterizan a la peregrinación como un rito inca que renueva el equilibrio entre el hombre y la naturaleza, en particular con el nevado. Se involucran en los rituales mayores de la peregrinación como medios que les permiten “conectar” con el espíritu del nevado o con el conocimiento andino. (Salas Carreño 2015, 195-199)

Estos tres tipos de peregrinos, cada uno con sus narrativas respectivas configuran la peregrinación actual del señor de Qoyllurit'i. Todas coexisten en el mismo espacio y el mismo tiempo, en determinados momentos interrelacionándose, generando momentos de tensión y conflicto, en otros desarrollándose de manera paralela. (Salas Carreño 2015, 191)

Así mismo se podría mencionar un cuarto segmento, menor en número pero que cada año va en aumento, conformado por investigadores, periodistas, antropólogos, artistas, documentalistas y fotógrafos que realizan la peregrinación por motivaciones diversas, no

necesariamente religiosas, ligadas a conocer o vincularse con prácticas y experiencias tradicionales.

Es así que en la peregrinación los participantes experimentan un sentido de trascendencia y vinculación con lo sagrado, sin embargo, el elemento material que genera esta experiencia no es compartido por todos, para algunos radica en la roca, para otros en las imágenes, para otros en el nevado o en varios de ellos.

Es así que Salas (Salas Carreño 2015, 192) identifica que la “efervescencia colectiva” está íntimamente ligada con la performance de los danzantes. La magnitud e intensidad que los bailarines y músicos despliegan en el santuario conduce a que los peregrinos corporados, no corporados y foráneos vivencien experiencias sensitivas intensas que resultan trascendentales, tanto para los mismos danzantes y músicos como para los observadores. De esta forma los danzantes se convierten en el centro de la peregrinación, se distinguen dos tipos de danzantes:

- Los danzantes que presentan de manera metafórica y estilizada un tiempo y/o espacio alterno al propio. Por ejemplo, los Qhapaq Chunchos que encarnan a los habitantes de la selva o los Qhapaq Qollas que evocan con su presencia a los comerciantes y pastores del altiplano que se movilizaban en caravanas de intercambio por el Ande. Como menciona Cánepa en las comparsas andinas existe una tendencia muy marcada que “consiste en representar a grupos foráneos.” (Cánepa Koch, *Máscara, transformación e identidad en los Andes. La fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco 1998*, 141).
- Los danzantes que interpretan a los ukukus o Pablitos, son interpretados por adultos y jóvenes que forman parte de todas las comparsas, están al servicio de ellas, ayudan a

transportar los bultos y repartir la comida. Así mismo, están al servicio de la hermandad, mantienen el orden y el control del santuario. Están asociados con fuerzas sobrehumanas, una sexualidad latente, un gran apetito y un comportamiento (des)ordenador. Los pablitos también tienen que cumplir con responsabilidades durante el año, es así que aquellos que no asisten a las reuniones durante el año son castigados porque es considerada como una falta tal como lo menciona (Torres Lezama 2019) en su experiencia como peregrino al Santuario de Qoyllurit'i: *“tú vas a hacer de Pablito, vas a bailar de Pablito”, pero en el momento en el que íbamos a ir al templo me dijeron “te tienes que quitar el pellón, porque te van a castigar, te van a llevar a dentro, te van a decir tu no vienes a las reuniones, tu no asistes a esto, tu no vas a esto”*

Por otro lado, Vicente Torres realiza dos apuntes relativos a los peregrinos, no menos importantes,: el primero referido, a lo que él denomina, la fuerza de la palabra, en referencia al compromiso que uno tiene con el Taytacha, con cada uno de los miembros de la comparsa y con su comunidad, es decir que “no debes comprometerte en ir, para no hacerlo” esto es algo que cualquier peregrino sabe, y los miembros de la comparsa de Muñapata no son la excepción pues es un compromiso con el Taytacha, tienes que cumplir o sencillamente si tú quieres ir, tienes que hacerlo y ya. El segundo apunte es referido a la disposición y ánimo con los que se peregrina, menciona: *“tú no puedes ir de malagana o de mal gusto, esto mismo lo escuche en un evento que me invitaron en Ayaviri, uno de los señores que acompañaba a su hijo le decía “hazlo con gusto, baila con gusto” le decía mientras estaban bailando. Aquí importan bailar con gusto, tienes que hacerlo con ganas no de mala muerte como solo por cumplir, no la gente tiene que hacerlo con gusto, esto importan, porque así como el Taytacha puede tener un estado de sujeto o subjetivo como le llamo yo, esta noción*

de cambiar su imagen, esta triste el Taytacha, y lo peregrinos saben si el Taytacha está triste o no. Y a veces dicen “este año el Taytacha estaba alegre, lo hemos visto sonriente” ellos saben de esta noción, igual tu como peregrino tienes que hacerlo con gusto si tu realmente vas a cumplir con él” (Torres Lezama 2019)

3.5.4 Las danzas de chunchos, las comparsas de los wayris.

Chuncho es una palabra quechua que nombra a los indígenas amazónicos. Cánepa informa que las danzas de los ch'unchu y sus variantes están extendidas por todo el ande peruano, ejemplo de esta tendencia son los ch'unchus y las pallas de Cajamarca, los shapish en el valle del Mantaro, el anti o antihuanquilla y el shaqsha en Ancash, el qhapaq ch'unchu, wayri ch'unchu y las ch'unchachas en Cusco (Cánepa Koch, Máscara, transformación e identidad en los Andes. La fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco 1998, 143-145).

Por otro lado, Salas indica que, en los últimos cincuenta años, de acuerdo a la difusión del culto por la región también se observa un cambio de patrón en las danzas que las comparsas eligen representar en la Peregrinación. Hasta los años 50, la mayoría de comparsas acudía al santuario con la danza de los wayris, wayri ch'unchus o pukapakuris, con el paso del tiempo poco a poco se han añadido comparsas de otras danzas del repertorio regional tales como el Qhapaq Qolla, Qoyacha u otras. Este cambio ha implicado un desplazamiento de la danza de los wayris, aun cuando esta danza se sitúa en el núcleo simbólico de la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i. (Salas Carreño 2010, 78). Por otro lado, cabe mencionar que, en la peregrinación, las comparsas de chunchos (en sus variantes: Qhapaq Chuncho o Puka Pukuri) se llaman e identifican a sí mismos como *wayris*, la cual no es una palabra de origen quechua, pero que en idioma matsigenka y wachipaeri hace referencia a líderes o jefes.

Así mismo, a lo largo de toda la peregrinación se emplean códigos que sólo se utilizan en el contexto de la peregrinación, que se conoce como el *wayrisimi* (lengua de los wayris), la cual tiene una estructura poética diferente a la del *runasimi* o *quechua* (Salas Carreño 2010, 82) y que sólo es posible entender si se ha bailado o peregrinado varios años.

En este contexto de peregrinación e incluso para asumir cargos dentro de las comparsas el *wayrisimi* toma importancia tal como lo menciona un peregrino de una comparsa de Puka pakuri (Figueroa Baez 2019)

“...Los Puka Pakuri son los soldados, los capitanes del antisuyo, los que abren el camino, y los Wairi, son los jefes, los inca arariwas, los que tiene el conocimiento y lo van transmitiendo a una sola persona de generación en generación pero necesariamente, sino a quien venga, quien consideren ellos necesario, y tiene el conocimiento tanto del lenguaje por excelencia de ellos que es el wairisimi, que es un lenguaje que es propio de esta danza, que involucra el runasimi, matsigenga y watsipeire, el Wairi Simi incluye estos tres idiomas y los mezcla, es la forma de transmitir el conocimiento, muy encriptado para que los demás no puedan entenderá, porque son tres idiomas en uno sola...”

En la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i se observa la presencia de dos variantes de chuncho: Puka Pakuri y Qhapaq Chuncho. El número de comparsas ejecutantes de Wayri Ch'unchus, con sus coronas de plumas rojas de guacamayo, es menor a las comparsas de Qhapaq Chuncho. Las primeras escoltan las imágenes del Señor de Qoyllurit'i y Tayankani, al ser un personaje altamente valorado, tienen lugares preponderantes durante las procesiones y en particular en el Intialabado, donde los puka pakuris de las naciones de Paucartambo y Quispicanchi conducen el rito.

Las comparsas de Qhapaq Chuncho son más numerosas en la peregrinación, las que gozan de mayor importancia por ser más antiguas o tradicionales son las de Paucartambo y Quispicanchi, ellas encabezan las formaciones del simp'ay, qenqo o trenzado en el Intialabado; aunque también se presentan comparsas de otras naciones, representantes de otras comunidades y barrios del Cusco como los Qhapaq Ch'unchu de Ttio.

Los Qhapaq Chuncho de Paucartambo son la misma comparsa que celebra la Virgen del Carmen en Paucartambo en el mes de Julio, mientras que la Comparsa Qhapaq Ch'unchu de Muñapata, representa a la nación Quispicanchi, ellos también celebran a la patrona de Urcos, la Virgen Asunta en agosto, aunque para la comparsa el momento religioso más significativo del año es la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i.

A los danzantes varones se les nombra como Wayris o Taytawayris mientras que las mujeres son las Mamawayris, asimismo las melodías características de la peregrinación son propias de los wayris, por ejemplo, el *chakiripayri* es la melodía que indica que los peregrinos están desplazándose.

3.6 Qoyllurit'i un territorio simbólico

El territorio como una categoría ligada intrínsecamente a la identidad cultural que trasciende lo geográfico para construir a partir de él referentes simbólicos y relatos históricos que comparten los grupos culturales, que les permite compartir tradiciones y expresiones culturales. Es así que la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i se constituye como un territorio simbólico, en el sentido que el espacio geográfico que ocupa la peregrinación, entendemos las montañas, las fuentes de agua, las explanadas, las rocas y todo lo que en ella se erige, están íntimamente vinculados a un sistema religioso simbólico que se manifiesta en el

proceso ritual de la peregrinación, en el que se entrelazan la memoria y la construcción de identidades individuales, comunales, distritales, provinciales y regionales de los peregrinos. Por ello, de acuerdo con Calvo (2013: 25) “en el contexto cultural andino la autoridad, el poder están asociados también a símbolos y conceptos de su religiosidad, a dioses y fuerzas energéticas que intervienen en la vida de los hombres. Los contextos religiosos muestran esta simbolización cómo es el que tienen los apus y las apachetas...en este contexto cultural todos estos elementos sagrados tienen que ver con el bienestar de la gente.”

Al día de hoy, Qoyllurit'i se ha convertido en un espacio de debate y construcción pública que abarca dimensiones sociales, simbólicas, políticas y religiosas, que involucra a la heterogeneidad de peregrinos (peregrinos no-corporados, las comparsas, la hermandad y el Consejo de Naciones, así como los gobiernos locales de la provincia, la región y otras instancias).

La Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i no es ajena al proceso histórico y social de la provincia de Quispicanchis. La mayor presencia de las comparsas y las comunidades como actores visibles y determinantes en la construcción de la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i no es gratuita, revela el acceso a espacios de negociación que permiten visibilizar identidades y sentidos que tienen que ver, en el caso de la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i, con la necesidad de proteger y ser parte de una celebración que se ha convertido en un símbolo de identidad de los peregrinos.

CAPÍTULO IV: LA COMUNIDAD DE MUÑAPATA Y LA COMPARSA QHAPAQ CHUNCHO DE MUÑAPATA.

Las comparsas representan a una colectividad mayor: a una asociación, un barrio o una comunidad, este es el caso de la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata, también conocidos como “los muñas”, la cual representa a la comunidad campesina de Muñapata, situada al noreste de Urcos (capital de la provincia de Quispicanchis-Cusco).

La comunidad de Muñapata está ubicada en lo que se conoce como el Valle Sur del Cusco, el cual “corresponde a la parte andina de la provincia de Quispicanchi y está integrado por los distritos de Saylla, Lucre, Oropesa, Andahuaylillas, Huaro, Urcos, Quiquijana, Ccatcca y Ocongate”. En total son 2.167 kilómetros cuadrados y casi setenta y un mil habitantes (37% es población urbana)”. (Hernández Asensio y Trivelli 2011, 1).



Figura 9. Mapa del Valle Sur. Autor: Municipalidad Provincial de Urcos-Quispicanchis, intervención de las autoras.



Figura 10. Mapa del distrito de Urcos. Autor: INEI con especificaciones de las autoras.

(Hernández Asensio y Trivelli 2011, 9-12) Señalan que los distritos que conforman el Valle Sur atraviesan una creciente articulación con circuitos comerciales de Cusco, Sicuani y Puerto Maldonado gracias a la mejora de las vías de comunicación. Es así que se han generado cambios en las dinámicas sociales y económicas de la zona, colabora con ello su posición estratégica como vértice de comunicación, lo que ha originado que la población de la zona diversifique sus estrategias de vida. De acuerdo al último censo del año 2017 realizada por el INEI la población económicamente activa del distrito de Urcos se concentra en su mayoría entre los 14 y 44 años, dentro de la zona rural y urbana donde se resalta que las actividades económicas principales son el comercio ambulatorio, la agricultura y el trabajo como obreros de construcción y minería. En el mismo censo, se observa un incremento sustancial en la apertura de negocios, según este censo esta provincia también

ocupa el tercer lugar en la región Cusco con el 10,4%, de concentración de la población rural, así mismo el 86,32% de su población se autoidentifica como quechua.

Otro elemento a tener en consideración sobre la comunidad de Muñapata es la historia reciente de la zona y la conformación de la comunidad. Se observan dos elementos que han transformado la dinámica de la zona:

- **Mejoramiento de las vías de comunicación:** A partir de los años 70 se observa un mayor acceso a educación y salud, debido en parte al mejoramiento o construcción de carreteras: Panamericana (unen el Cusco con Puno y Bolivia, su mejoramiento inicia en los 70) e Interoceánica (une Cusco con Puerto Maldonado, su mejoramiento se inicia el 2008) (Hernández Asensio y Trivelli 2011, 10). Desde el 2008, año en el que empiezan las operaciones para el mejoramiento y construcción de las vías del corredor, el comercio y el flujo de personas que transitan por la zona se ha incrementado, convirtiendo a Urcos en un lugar de paso para comerciantes, mineros, obreros y otros trabajadores.
- **Reforma Agraria de 1969:** Permitió a lo largo de la década de los 70 dos procesos de toma de tierras: 1) La promovida por el gobierno, transformar las haciendas en cooperativas, donde los campesinos se convierten en socios de la misma. 2) El proyecto impulsado por los propios campesinos, que apuesta por la comunidad como una entidad que gestiona sus recursos. (Hernández Asensio y Trivelli 2011, 13-14). En el Valle Sur la formación de comunidades campesinas se constituye como el proceso más extendido. Actualmente, en él existen 80 comunidades campesinas, una de ellas es Muñapata, reconocida como tal el 05 de mayo de 1978, actualmente está compuesta por 150 familias, con un territorio de 1521.81 hectáreas (Allpa 2010, 3)

La comunidad de Muñapata se enmarca en este contexto, como vecina de la ciudad de Urcos, y del río Vilcanota. Las actividades económicas de los miembros de la comparsa son la agricultura, el comercio, la minería, el transporte y el trabajo asalariado en instituciones públicas y empresas privadas de Puerto Maldonado, Urcos, Huaro, Andahuaylillas, Cusco y otras ciudades. Los adolescentes, jóvenes y adultos jóvenes en su mayoría migran a Urcos o Cusco en busca de oportunidades de trabajo y estudio. Muchos de los peregrinos entre los 14 y 35 años no residen en la comunidad debido a esto, aunque mantienen estrechas relaciones sociales con la comunidad y la familia que continúa residiendo en ella, también hay casos de doble residencia. Como se ve, los miembros de la comunidad se movilizan constantemente hacia Urcos, Sicuani, Puerto Maldonado y Cusco.

En la comunidad de Muñapata existen tres comparsas que peregrinan al Señor de Qoyllurit'i:

1) Qhapaq Chuncho, 2) Qhapaq Qolla y 3) Qhapaq Negro. La primera es reconocida como la más antigua, dicho estatus también es reconocido por las otras comparsas de la Nación Quispicanchis.

4.1 La comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata en la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i.

Si bien no se conoce con exactitud el año en el que la comparsa inicia su peregrinación, de acuerdo al estatuto que se comienza a escribir desde 1980, y de acuerdo a su tradición oral, se afirma que emprendieron la ruta por primera vez en las primeras décadas del siglo XX (de acuerdo a la apuyaya o demanda de la comparsa iniciaría en el año de 1906 y en 1930 de acuerdo a su estatuto). El año 2006 la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata celebró su centenario, con un cargo organizado por un transportista de Puerto Maldonado. Sin duda uno

de los rasgos que más destacan los miembros de la comparsa es su antigüedad y su estrecha vinculación a la Hermandad del Señor de Qoyllurit'i y al Consejo de Naciones.

Cabe aclarar que el primer estatuto de la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata se empezó a escribir en 1980 en un libro de actas. En este estatuto se reconstruye la memoria de la comparsa. En una primera parte se narra el “Origen Tradicional de la Aparición del Señor de Ccoyllor-rit'i que si rinde culto en Sinakara y TAYANKANI”: en ella se lee una versión del mito oficial de la aparición del Señor de Qoyllurit'i en Sinaqara.

De acuerdo al estatuto de la comparsa, su origen se remonta a los años 30 del siglo XX, es importante señalar que esta fecha coincide con la versión escrita por Ezequiel Arce y Adrián Mujica del mito de origen y el registro fotográfico de Martín Chambi, lo que hace posible afirmar que alrededor de 1930 el culto al Señor de Qoyllurit'i se haya empezado a extender por Quispicanchis, Paucartambo y otras provincias, así como a ocupar un lugar en el imaginario de las provincias aledañas y más tarde de la región Cusco.

La comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata viene peregrinando por al menos tres generaciones, de acuerdo a su mito de origen plasmado en el cuaderno de actas, la comparsa comienza a peregrinar a iniciativa de algunos comuneros como Manuel Huanca², Justino Taype, Balentin Huallpa y otros, estos nombres que se encuentran registrados en el cuaderno de actas. Por ejemplo, la kimicha del año 2015 recordaba constantemente el vínculo con su abuelo, Justino Taype, uno de los fundadores de la comparsa. algunos comuneros como Manuel Huanca, Justino Taype, Balentin Huallpa y otros.

² Los nombres están transcritos del libro de actas de la comparsa, ver en Anexo 2, Anexo 3, Anexo 4, Anexo 5

Hoy es la tercera generación quien realiza los cargos, así como los roles de rey y capitanes son los bisnietos de los primeros peregrinos de la comunidad. Los miembros de la comparsa (wayris, músicos, mamawayris) señalan a la familia Champi-Huanca como los fundadores de la comparsa, lo que se relaciona con que los músicos, bailarines y mamawayris, en mayor o menor grado, están relacionados parentalmente con la familia ya sea por consanguinidad o afinidad.

Otro momento importante para la comparsa es la construcción de su celda en Sinaqara en 1975, la obra se concluye el 02 de junio de 1980. Fue posible gracias al trabajo comunitario de la comparsa (faenas) y aportes materiales de sus miembros. Es importante señalar que transportar materiales y mano de obra desde Muñapata hasta el santuario del Sinaqara implicaba emplear las vías de comunicación precarias que unían Cusco y Puerto Maldonado, por entonces el viaje podía extenderse por un día, además de trasladar los materiales a pie por ocho kilómetros, desde Mahuayani hasta el santuario. Todas estas complicaciones permiten que sólo las comparsas católicas con mayor poder, es decir las más antiguas y respetadas, hayan podido erigir una celda en el santuario. La celda de los Qhapaq Chuncho de Muñapata está cercana al templo, este es un espacio que la comparsa utiliza para descansar y prepararse para los ritos que acompañan la peregrinación.

La Comparsa Qhapaq Ch'unchu de Muñapata se ha llamado de tres modos diferentes desde su fundación: Huanca Ch'unchus, Misti Ch'unchus o Ch'unchu Extranjero y finalmente: Qhapaq Ch'unchu.

La primera denominación fue Huanca Ch'unchu, haciendo referencia al apellido de uno de los primeros grupos familiares: los Huanca. Los bailarines actuales recuerdan la sencillez

de la indumentaria de la primera y segunda generación de wayris, sin bordados ni aplicaciones de lentejuelas, más bien iban adornados con pequeños espejos adheridos a las faldas.

De acuerdo a la narración de los miembros de la comparsa a finales de los 70 comienzan a denominarse Chunchu Extranjero o Misti Chunchu, cabe resaltar que por las mismas fechas la comunidad es reconocida como tal por el Estado peruano y también comienzan la construcción de su celda en el Santuario. *Misti* es una palabra quechua que se utiliza para referirse a los mestizos, extranjeros o los que no pertenecen al lugar. En la entrevista que (Salas Carreño 2010, 78) realiza a los comuneros de Hapu para conocer cómo era la peregrinación antes, ellos mencionan a los Chunchu Extranjero tal como se lee: “Si, así era. Ch’unchu extranjero, ch’unchu desnudo, con certeza esos bailarines nomás eran la mayoría, [y] estos pawlucha. /Aha, chaylla kaq, istanhiru ch’unchu, chay q’ara ch’unchu, anchayllapuni kaq tusuq mayuria, kay pawlucha.” (Traducción de Salas Carreño).

Finalmente, en la década de 1990 la comparsa toma el nombre que lleva hasta hoy: Qhapaq Ch’unchu de Muñapata. Los danzantes recuerdan que el cambio de denominación se debió a la influencia de la comparsa de Qhapaq Chunchu de Paucartambo. El por entonces capitán de la comparsa incorporó algunas características de la comparsa vecina de Paucartambo, por ejemplo, el rol de capitán se cambia por el rol de rey, cambiando también su indumentaria por una corona y una capa que lo diferenciaba del resto de wayris. Este cambio acarreó una serie de disputas y enfrentamientos entre las dos comparsas; solucionándose a través del bautizo del rey de los Qhapaq Chunchu de Muñapata por la comparsa de Qhapaq Chunchu de Paucartambo.

En el momento del trabajo de campo, la comparsa estaba integrada aproximadamente por 20 parejas de Qhapaq Chunchos, entre 20 y 40 años, eventualmente algún ex danzante vuelve a la comparsa para suplir alguna ausencia; así mismo está integrada por unos 20 pablitos, por lo general son los más jóvenes, desde los más pequeños de 5 o 6 años hasta los veinte, sin embargo hay algunos casos en los que los bailarines tienen una identificación mayor con este personaje, por lo que después de haber bailado como wayri vuelven a ser pablitos; la comparsa también cuenta con un sanitario, enfermero o doctor de la comparsa, 06 músicos que acompañan todos los ritos de la peregrinación y la comparsa y 20 mamawayris, excepcionalmente asiste algún machula o awqui, este es un personaje que ha ido desapareciendo de la conformación de la comparsa.

Sin embargo, la ocasión en la que la comparsa cuenta con mayor participación de sus miembros es la peregrinación, por lo general los bailarines llegan de viaje exclusivamente para esa fecha.

4.2 La comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata en relación a otras comparsas

La comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata es parte de la Nación Quispicanchi, junto a la Nación Paucartambo son reconocidas como las más antiguas de la peregrinación, es así que a lo largo de la peregrinación la comparsa de Qhapaq Chuncho se relaciona con las comparsas de la misma Nación de Quispicanchi, así como con otras Naciones y la misma hermandad del señor de Qoyllurit'i. Esta relación con otras comparsas se observa a largo de todo el proceso ritual, por ejemplo: Durante el Intialabado, el Simp'asqa y durante toda la peregrinación de las 24 horas.

Los miembros de la comparsa se autoidentifican como una comparsa católica, varios danzantes y ex-danzantes son parte de la directiva del Consejo de Naciones y de la Hermandad, como celadores. Cabe resaltar también que la comparsa estuvo comprometida con la renovación de la Hermandad del Señor de Qoyllurit'i y con la legitimación del Consejo de Naciones como instancias que salvaguardan la tradición de la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i.

Como se observa la composición y características de la comparsa ha ido transformándose a lo largo del tiempo, debido a los cambios que ocurrían en los entornos sociales, económicos y religiosos por lo que atravesaban los bailarines y la comunidad, así como a la influencia de sus relaciones con otras comparsas, es entonces cuando la comparsa es un espacio de construcción y negociación de la memoria, las aspiraciones e identidades colectivas y personales de los bailarines y la comunidad a la que representan.

4.3 El orden jerárquico en la comparsa.

La comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata está compuesta por una serie de personajes y roles que ocupan un cargo determinado en el grupo, estos son: el kimicho, el rey, primer capitán, segundo capitán, tercer capitán, cuarto capitán, dos quintos (capitanes), wayris, pablo mayor, pablos, machula, sanitario o enfermero, músico mayor, músicos y mamawayris.

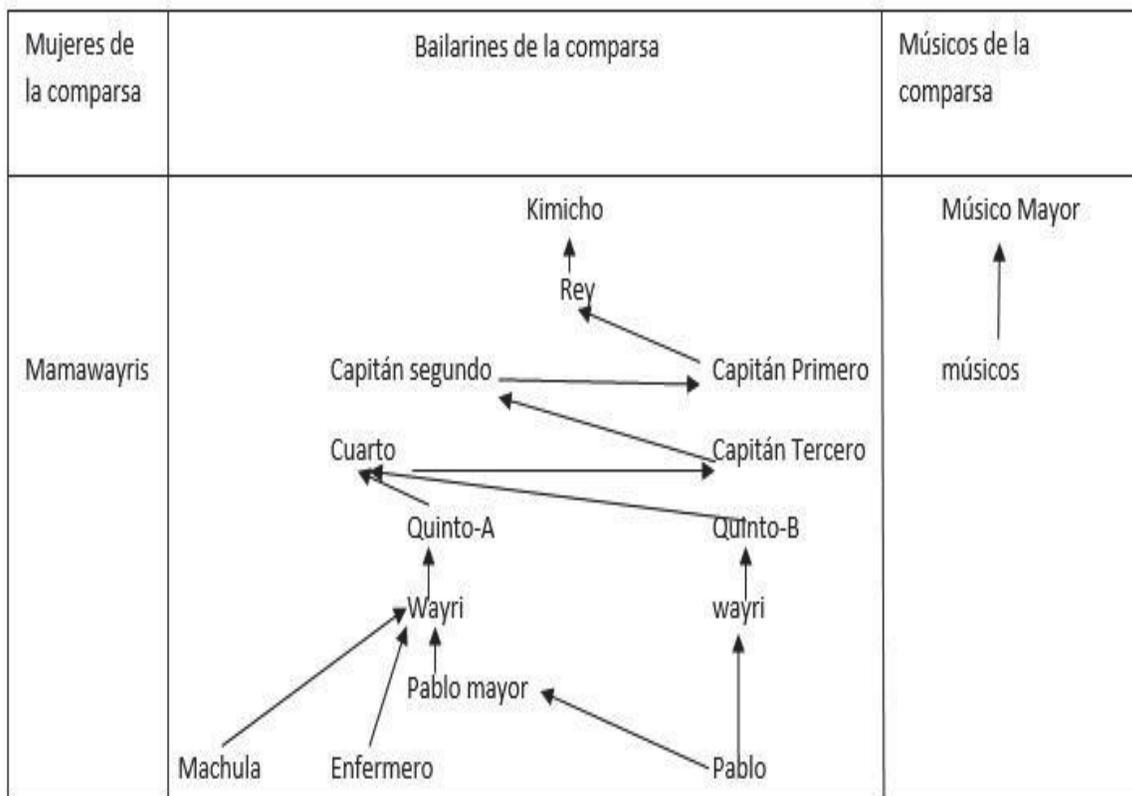


Figura 11. Diagrama del orden jerárquico y acceso de la comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata. Autor: Elaboración propia.

4.3.1 Kimicho

El Kimicho se hace cargo de la comparsa, es decir, la representa frente a la nación y otras comparsas, brinda las condiciones necesarias para que la comparsa realice la peregrinación, es el responsable de involucrar y garantizar la participación de los bailarines, juntaderas y mamawayris. En ese sentido, es el cargo más alto en la comparsa, se accede a él tras haber cumplido con éxito las capitanías y un reinado, el elemento que lo identifica es un tungallo (látigo) de varias puntas que lleva alrededor del cuello, el kimicho es el responsable de custodiar y trasladar el elemento más importante de la comparsa: la demanda o apuyaya. Las responsabilidades que debe cumplir son: comprometer o hurk'ar a los bailarines, músicos, alazos y juntaderas para su participación en la preparación para la peregrinación, la

peregrinación y el retorno de la peregrinación. En la ascensión de la cruz, debe estar presente con “su obligación” (comida y bebida para toda la comparsa). Durante la peregrinación, debe cumplir con “su obligación” para toda la comparsa en los diferentes sitios en los que le corresponde. Garantizar la movilidad para trasladar a la comparsa en la ida y regreso de la peregrinación, y, es el encargado de organizar la despedida de los bailarines o el wayri cacharpari.

El rol de kimicho se asume en pareja o familiarmente, es así que cada año se tiene un kimicho y una kimicha, ambos se encargan de cumplir las responsabilidades de manera compartida.

4.3.2 El rey y sus capitanes

El rey es el rol que ocupa un bailarín tras haber cumplido exitosamente con las tres capitanías. El personaje de rey caporal aparece en la comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata a mediados de la década de los 90 por iniciativa del caporal de ese tiempo, el señor Sixto Yanyachi. Identificar al rey en la comparsa es sencillo, ya que lleva un traje que lo distingue del resto de bailarines, viste una corona, capa, pantalón corto, chaleco y una camisa blanca, el color, los bordados o detalles y la forma depende del gusto del bailarín, el símbolo de su cargo es el tungallo (látigo) de varias puntas, pero más pequeño que el del Kimicho, lo lleva siempre en una mano junto con una daga de utilería.

El rey caporal dirige y guía a los bailarines específicamente en la danza y en el proceso ritual de la peregrinación, los bailarines consultan, solicitan permisos dirigiéndose primero al Kimicho y luego al rey.

Capitán primero, segundo y tercero: todo bailarín de la comparsa debe cumplir con las tres capitanías antes de asumir el reinado. Visten como los demás wayris de la comparsa, se les identifica por el tungallo (látigo) que llevan en el brazo y el lugar que ocupan en las coreografías, desplazamientos y descansos: el primer capitán se ubica en el primer lugar al

lado derecho del rey, el segundo se ubica siguiendo al primer capitán, en las coreografías ocupa el primer lugar en la fila izquierda. En cuanto al tercer capitán ocupa el lugar siguiente en la fila. Cada uno de los capitanes debe asumir una juntadera antes de la partida hacia el santuario de la peregrinación. Al volver de la peregrinación, el jueves de Corpus Christi, cada capitán debe de presentarse en casa del Kimicho con un ponche y una comida distinta. Los capitanes tienen la obligación de visitar al Kimicho en las fiestas grandes de Urcos. Sin embargo, cada capitanía tiene una serie de obligaciones diferenciadas que cumplir.

El capitán primero: es la última capitanía de un bailarín antes de asumir su reinado y retirarse de la comparsa. Sus obligaciones concretas para con la comparsa son: dar alimentos para toda la comparsa en la ciudad de Ocongate, al culminar la peregrinación de las 24 horas.

Capitán segundo: su principal obligación es alimentar una vez a la comparsa en el santuario.

Capitán tercero: se hace cargo de dar los alimentos en Yanacancha, uno de los lugares de descanso durante la peregrinación de 24 horas, en la noche del martes. El tercero o capitán tercero tiene una de las funciones más resaltantes dentro de la comparsa: debe coordinar y convocar a la comparsa para los ensayos, fechas de reunión, etc. Durante la peregrinación está en la obligación de guardar el orden y la disciplina en el camino, cuida que toda la comparsa llegue junta a los lugares señalados, al partir comienza por contar cuántos empiezan el camino, al llegar la noche en la peregrinación de 24 horas, el tercero guía a la comparsa por los caminos, cuenta a las mamawayris y a los wayris, de alguna manera está al servicio de la comparsa, es el encargado de servir las bebidas (cerveza o cañazo) a toda la comparsa. Sobre él recae la responsabilidad de mantener unida a la comparsa durante la peregrinación, particularmente en los momentos en los que la comparsa se traslada de un lugar a otro.

El cuarto ayuda al tercer capitán en sus obligaciones, ya que, en la próxima peregrinación, él tendrá que hacerse cargo de las funciones del tercero. Al lugar de los quintos se llega tras haber sido elegido por el Kimicho, el rey y los capitanes tomando en cuenta los valores sobre los que se estructura la comparsa: el respeto, conocimiento de las tradiciones, identificación con la comparsa y la antigüedad. Cada año se eligen al menos dos quintos que entran en competencia para ocupar el lugar del cuarto, para así empezar a asumir y ascender en los cargos de la comparsa.

Al igual que en el caso del Kimicho, el rol se cumple en familia o pareja.

4.3.3 Wayris

Los wayris afirman representar soldados, son el grupo de bailarines que aspiran a llegar a las capitanías, al reinado y a ser Kimichos. Para aspirar a la tercera capitanía un wayri tuvo que haber sido elegido como cuarto y antes haber sido propuesto como quinto luego de haber pasado varios años como wayri.

Los chunchos o wayris llevan una vara de chonta, un pañuelo rojo y otro blanco, una corona con plumas de varios colores, llevan un pañuelo negro que cubre toda la cabeza, una máscara de una malla metálica fina, una peluca con pelo largo, sobre ella, los wayris llevan un muñequito pequeño vestido con el mismo traje del bailarín, un pañuelo grande de la misma tonalidad de la falda que colocan en la espalda de los bailarines formando una pequeña capa, una camisa blanca sobre la que cruzan unas franjas de tela del mismo color que la falda de pana, las faldas son bordadas con diversos motivos sobre todo se utilizan las líneas en zigzag horizontales, llega bajo las rodillas, llevan medias blancas adornadas con cintas de color azul y fucsia entrecruzada, formando figuras en zigzag y zapatos de negros.

Los wayris deben informar de su llegada y pedir permiso para retirarse o alejarse del grupo a los capitanes, al rey y al Kimicho. Los wayris están acompañados durante todo el proceso por sus parejas y/o familias.

4.3.4 El pablo mayor y sus pablos

Forman un grupo que se diferencia de los grupos de los wayris, músicos y mamawayris, dentro del grupo la relación entre el pablo mayor y los pablos es horizontal casi todo el tiempo.

- Pablo mayor: es el cargo más alto que ocupa un pablo dentro del grupo de los pablos y en la comparsa, está a cargo de representar, organizar, guiar y enseñar a los demás pablos, se distingue de los demás por el tungallo (látigo) que lleva cruzado en el cuello. Es el bailarín que lleva más tiempo en la comparsa, debe conocer las tradiciones, las normas, a todos los miembros de la comparsa, ex Kimichos, ex bailarines, etc.

Pablos: Varias investigaciones anteriores han descrito el origen, la función y la simbología del personaje, por lo que se señalarán las funciones de los pablos en la comparsa: Es un personaje que está al servicio de la comparsa sin embargo al llegar al santuario los pablos son los encargados de poner orden en la peregrinación. Según Calvo (2013:25) los pablos son personajes esenciales de los rituales de la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i. En cada comparsa son ellos los encargados de portar los estandartes y banderas, llevando estas banderas y como parte de sus naciones, ascienden al nevado a Qolqepunku para traer consigo las cruces de sus naciones y, antes, bloques de hielo.

En la comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata, los bailarines se integran a la comparsa como pablos cuando son jóvenes y niños. A diferencia de los wayris, sólo los niños más pequeños viajan acompañados por su madre, el resto de pablos viajan solos.

4.3.5 Machulas

El personaje es ambiguo y carnalesco, es parte de la comparsa, pero no siempre está bailando, no ocupa un lugar prescrito en la disposición de desplazamiento ni durante las coreografías, su participación es sobre todo de improvisación, interactuando con quienes observan a los bailarines, buscando la risa.

Tiene un traje que lo distingue particularmente, se viste con una máscara de jebe de lobo o anciano, utiliza un bastón, un abrigo grande, raído y de color oscuro. Es un personaje que está alrededor de los wayris y pablos, los acompaña. Cabe mencionar también que el machula es un personaje que ha ido cambiando sus sentidos y responsabilidades para con la comparsa hasta ser de alguna manera un personaje que puede o no estar.

Dentro de la comparsa pueden ser uno o dos machulas

4.3.6 Enfermero

Es un personaje que acompaña a los wayris y vela por ellos durante la peregrinación.

Su traje es el de un enfermero, lleva un pequeño botiquín en el que hay algunas pastillas, alcohol, vendas y dulces. Al igual que el machula, es un personaje que puede o no estar en el proceso de la peregrinación.

El músico mayor y los músicos forman un tercer grupo cerrado y diferenciado. El grupo de los músicos es el único y constante, mientras los bailarines van cambiando cada año, los músicos permanecen.

4.3.7 Músico mayor y músicos o maestros

Está a cargo de representar, organizar y guiar a los demás músicos frente a la comparsa, se distingue de los demás por el tungallo (látigo) que lleva cruzado en el cuello. Los músicos acompañan a la comparsa durante todo el proceso de la peregrinación, están presentes desde la primera reunión hasta el último día, el kacharpari de los músicos, donde la comparsa les

ofrece un agradecimiento particular. El grupo de maestros o músicos interpreta un tambor, una tarola, dos quenás (pitos) y un chinisco.

4.3.8 Mamawayris

En las comparsas las mamawayris constituyen un grupo diferenciado que está solo conformado por mujeres, ellas son esposas, novias, enamoradas, hermanas, madres o hijas de los wayris, es decir, tienen algún vínculo parental y/o afectivo con los wayris. En ese sentido, es necesario considerar que las comparsas peregrinas, sin distinción de nación, están conformados por subgrupos de bailarines, músicos, carguyoqs/kimichos y mamawayris. De este modo la articulación de cada uno de los subgrupos de cada comparsa hace posible practicar la peregrinación anualmente, cada uno de los subgrupos es parte de un colectivo, con identificación y afinidad con la comparsa, que construye un tejido en base a funciones concretas distribuidas que hacen posible la peregrinación de la comparsa.

Para el observador externo puede resultar difícil distinguir a las mamawayris de cada comparsa frente a otras mujeres peregrinas, ya que no llevan algún signo visible que las identifique, sin embargo, conforman un colectivo unido, organizado y flexible en el que no hay una jerarquía distinguible, como en el caso de los wayris con sus trajes, tungallos y disposición en las danzas, pero que para una mirada interna es posible identificar relaciones sociales que se entablan entre ellas en base a la antigüedad, edad, conocimiento de las tradiciones e historia de la comparsa, la peregrinación y el haber sido o ser kimicha.

Las mamawayris, en tanto grupo de mujeres peregrinas que son parte de una comparsa cumplen funciones de cuidado de los wayris y de la comparsa durante todo el proceso ritual, incluyendo las actividades y momentos previos y posteriores a la peregrinación misma. Por ejemplo, en las actividades de ensayo y retorno a la comunidad, las mamawayris también se ocupan del cuidado de la comparsa, aunque la responsabilidad recae de manera familiar, de

acuerdo a al compromiso de cada miembro de la comparsa, es decir, ser parte de la comparsa implica el bailar como la organización.

La peregrinación, al ser un tiempo de esfuerzo físico, emotivo y espiritual colectivo necesita tener un camino organizado, con puntos (lugares y momentos) claros para alimentarse y prepararse para los momentos más exigentes de la peregrinación (a nivel físico y espiritual como el Intilabado, las procesiones, etc.). Es aquí donde las mamawayris se hacen indispensables para que la comparsa pueda realizar la peregrinación exitosamente, de manera colectiva cocinan para alimentar a toda la comparsa en cada uno de los momentos señalados, y de manera individual, ayudan a sus wayris a vestirse, a preparar, remendar y limpiar sus trajes. Por lo tanto, la dualidad está presente: wayri-mamawayri. Por ejemplo, un wayri menciona que:

“Las Mamá Wayris son quienes van a proteger a sus parejas en la complementación natural de la cosmovisión andina, la Mama de Wairi se encarga de proveerle alimento al wairi que tiene que estar bailando, lo ayuda vestirse, básicamente eso, alimentarlo, encargarse de que no se muera, porque también hay un carguyoq, y segundo ayudarlo en la vestimenta, eso” (Figuroa Báez 2019).

En el proceso ritual de la peregrinación las mamawayris también tienen un rol que es preciso resaltar. En la peregrinación de 24 horas, cada una de las comparsas tiene asignado un segmento del camino en el cual, los hombres: wayris y kimicho cargan la cruz de Tayankani en sus espaldas mientras que las mujeres: mamawayris y kimicha cargan a la Virgen, los pablitos de la comparsa llevan cirios, velas especiales, que iluminaran el camino de los símbolos por la noche. Ambos símbolos son custodiados por la Hermandad del Señor de Qoyllurit'i y por Puka Pakuris a lo largo de todo el camino de las 24 horas. Es así que cada

comparsa conoce y defiende el segmento que le toca transportar a la virgen y a la cruz, el cual está revestido de un ambiente sagrado.

En el caso de la comparsa Qhapaq Chunchu de Muñapata cargan la cruz y a la virgen en dos momentos: en la tarde y en la madrugada, el recorrido son apenas unos metros que se esperan con respeto. En fila las mamawayris y los wayris esperan la llegada de los símbolos, una a una, y, uno a uno, reciben sobre sus espaldas a los símbolos, cada uno los lleva unos pasos, un par de metros. La fila de wayris y mamawayris se ordena por antigüedad.

4.4 El chakiri y el alabado, saludos y recibimientos

Es posible mencionar que la peregrinación al Señor de Qoyllorit'i ha desarrollado códigos de comunicación que son empleados particularmente en este espacio-tiempo extracotidiano que está compuesto por ritmos característicos y frases que se mencionan y solo tienen sentido durante la peregrinación y entre los peregrinos.

Es así que el chakiri es un ritmo que acompaña la peregrinación, indica que los peregrinos se están desplazando, acompaña su andar en un ritmo particular, también en los momentos de mayor frío las comparsas chakirean para entrar en calor. Los músicos de todas las comparsas, sin importar el instrumento, interpretan el chakiri y los peregrinos (wayris, mamawayris y acompañantes) avanzan bailando el chakiri. En ese sentido, el chakiri es tanto un sonido como una secuencia de movimientos que practican los peregrinos para realizar la peregrinación.

Tal como lo cuenta (Torres Lezama 2019):

“Me dormí con ellos en Maguayani, estábamos unos pegados a otros, pero para calentarse había que hacer chakiri, no quedaba de otro porque el chakiri nos calentaba entonces nos levantábamos y Chakiri, todo el momento, otra vez descansábamos y toda la noche antes de partir al mismo pueblo hicimos el Chakiri...”

El alabado o alawaru es otro código de comunicación de la peregrinación que interpretan todas las comparsas en la peregrinación, tiene diferentes grados de complejidad que se relaciona con la importancia del símbolo, espacio o momento sagrado al que se ofrenda el alabado. Además, cabe mencionar que las comparsas lo practican de manera individual cuando llegan a un espacio o frente a un símbolo, y todas comparsas lo practican en momentos específicos de toda la peregrinación, siendo el más importante el Inti Alabado en Intilloqsina.

En general, al llegar a cada uno de estos espacios, momentos o símbolos todos los miembros de la comparsa se alinean en filas, diferenciados por segmentos: kimicho, wayris, pablos, mamawayris y músicos, cada quien deja su bulto a un lado, se colocan de rodillas frente al símbolo sagrado (montaña, nevado, luz, cruz o apachetas) erguidos, sin nada que les cubra la cabeza. Una vez que todos están en la posición justa, los músicos interpretan un ritmo que se denomina alabado, los pablos, wayris, mamawayris y kimichos continúan de rodillas y en silencio en actitud de respeto. Cuando los músicos terminan, los wayris, kimichos, mamawayris y pablos se levantan mientras dicen en coro: Tayta wayra poste, haciendo girar con la mano derecha en alto los sombreros o gorros que cada peregrino lleva, para luego continuar con el camino de la peregrinación.

Cuando el alabado se complejiza, se extiende el ritmo interpretado por los músicos y/o se añade la versión quechua del padrenuestro.

Además del chakiri y el alabado, existen códigos de comunicación entre las comparsas, estos son los saludos y recibimientos, estos son dos grados diferentes de la misma práctica, que indican respeto, reconocimiento y consideración entre comparsas.

Mientras las comparsas recorren la ruta de la peregrinación es habitual que se crucen unas con otras, es en estas ocasiones cuando estos tienen lugar. El saludo ocurre cuando una

comparsa se encuentra con otra mientras recorre la ruta de la peregrinación. Una comparsa se coloca frente a la otra, los músicos de la primera tocan un alabado, a lo que la otra responde, deteniéndose y ofreciendo en respuesta otro alabado. Al culminar cada comparsa continúa el camino.

El recibimiento es un código más complejo, las comparsas suelen descansar en determinados lugares, en estos momentos las comparsas que pasan delante de ellos y tienen algún grado de relación, muestran su consideración y reconocimiento entre ambas. Consiste en un intercambio de demandas o apuyayas entre comparsas, estas pueden pertenecer a cualquier nación, pero es indispensable que ambas conozcan las tradiciones de la peregrinación. Ambos kimichos, levantan las demandas o apuyayas, se acercan para intercambiarlas o “cruzarlas”, se realiza un alabado con las demandas intercambiadas, al momento de despedirse los bailarines y músicos de ambas comparsas se persignan delante de las dos demandas.

CAPÍTULO V: LOS ROLES DE GÉNERO Y LAS EXPRESIONES DE ETNICIDAD EN EL PROCESO RITUAL DE LA COMPARSA.

Para investigar el proceso ritual que atraviesa la comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata utilizamos como referente el trabajo de Victor Turner sobre el proceso ritual entre los Ndembu en África, en el que señala tres fases de desarrollo, y las identifica de manera general como: a) fase de separación del grupo, b) fase liminal y c) fase de reintegración al grupo con un nuevo rol social.

Para el caso de la comparsa de Muñapata señalamos tres fases de desarrollo: a) La preparación para la peregrinación, en esta fase los miembros de la comparsa marca el reencuentro de los miembros, un reconocimiento y acercamiento a la danza, la música y la comparsa; b) Condición liminal: la peregrinación, es la experiencia religiosa, la exigencia física, la parte emotiva, por último, c) El retorno a la comunidad, es el momento en el que la comparsa se reincorpora a la vida cotidiana, se despiden.

5.1 Preparación para la peregrinación

5.1.1 La velada de la cruz

Esa actividad es realizada el día anterior a la asunción de la cruz, y de acuerdo al calendario católico, es el primer encuentro de toda la comparsa, en el que todos los miembros de la misma comienzan todas las preparaciones para poder llegar al clímax de la peregrinación: “la peregrinación al santuario o señor de Qoyllorit’i”, este encuentro a diferencia del consejo de naciones y la celebración por el aniversario de la nación Quispicanchis es independiente del resto de comparsas. El lugar en el que se realiza la velada de la cruz es la capilla de la comunidad de Muñapata.

De acuerdo al estatuto que maneja la comparsa, el Kimicho, el rey, los capitanes, el pablo mayor y los músicos están en la obligación de asistir, porque son las figuras de autoridad en la comparsa, los demás, bailarines y colaboradores se irán sumando a la preparación poco a poco.

En este primer encuentro, los bailarines asisten de civiles, es decir aún sin su traje distintivo, en él se hace un reconocimiento de los miembros y de los cargos de la comparsa, luego de una misa en la capilla, se baila y se bebe durante la noche, algunos años las celebraciones se prolongan mucho más llegando incluso hasta las 6 de la mañana.

5.1.2 La asunción de la cruz y los ensayos

Al día siguiente de la velada de la cruz, tiene lugar, la asunción. La fecha es el segundo jueves de mayo en la capilla de la comunidad. El espacio se comparte con dos comparsas más: la comparsa de Qhapaq Qolla de Muñapata y de los Negritos.

El día empieza a las 8 de la mañana, el punto de encuentro es la casa del Kimicho, a la que van llegando el rey, los capitanes, algunos wayris, el pablo mayor y algunos de sus pablos, los músicos y las mamawayris. En la casa del Kimicho, cada bailarín se viste con su traje para dirigirse a la capilla de la comunidad, todos reflejando la estructura de la comparsa y ocupando su lugar en ella.

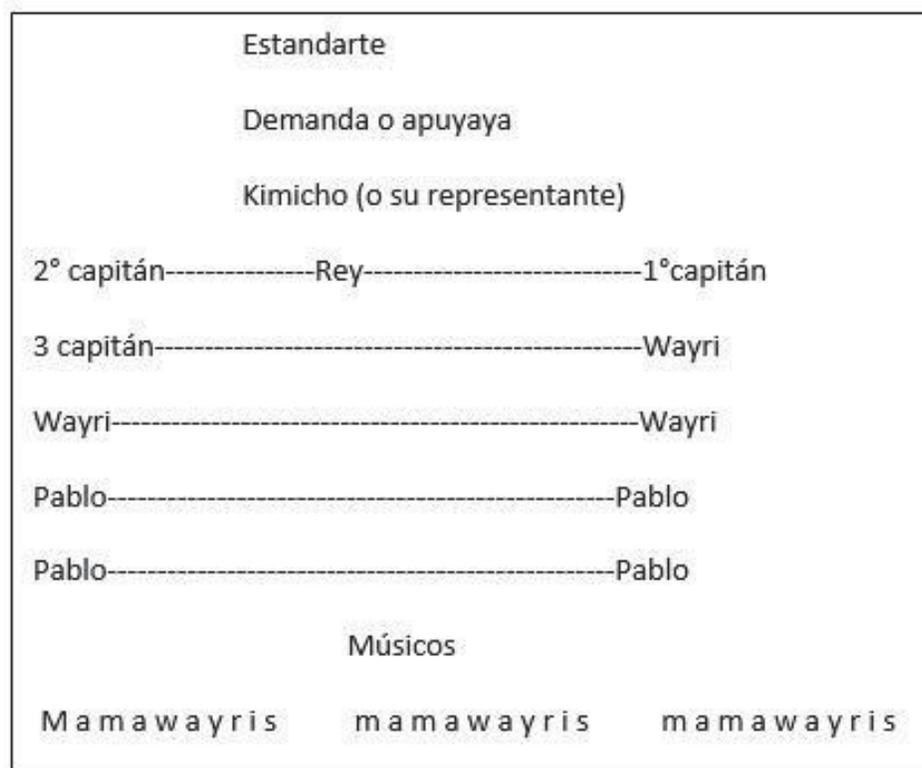


Figura 12: Disposición de desplazamiento de la comparsa. Autor: Elaboración Propia

Esta formación será la que se tomará siempre que haya un desplazamiento de la comparsa.

Al llegar a la capilla, dejan los estandartes junto a las demandas en el altar preparado la noche anterior. Comienzan a bailar algunos de “los ensayos” delante de la capilla. Mientras la comparsa de los Qhapaq Chunchos va ejecutando algunas de sus coreografías se congregaron personas en torno suyo, llegaron los estudiantes de la escuela secundaria, algunas mujeres y ancianos.

En la capilla se formó un altar con las demandas o apuyayas de las comparsas con flores y velas. Alrededor de las 10:30 de la mañana llegó el sacerdote para celebrar la misa por la asunción de la cruz. La comparsa se prepara para ingresar a la capilla, se forman en el siguiente orden:

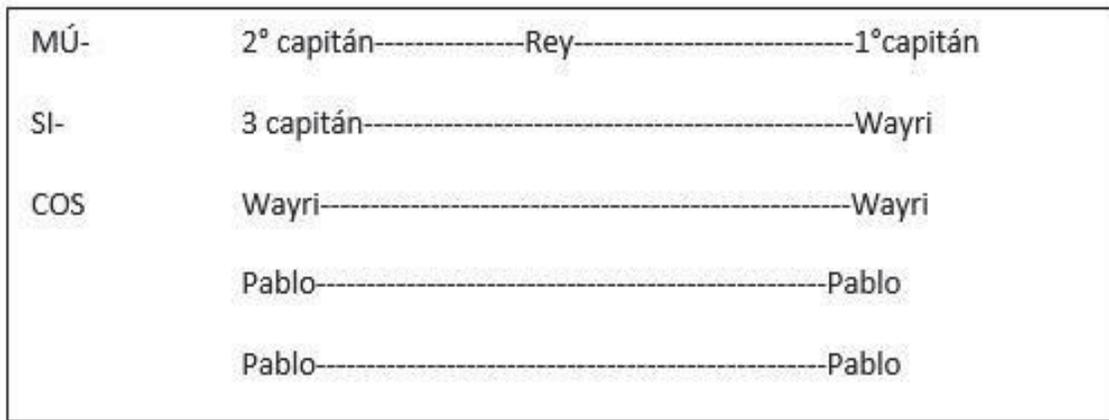


Figura 13: Orden que sigue la comparsa para bailar. Autor: Elaboración propia

Este orden es al que recurrirán siempre que la comparsa empiece a bailar, con la diferencia de que el número de wayris y pablos puede extenderse o reducirse.

Los músicos empiezan a tocar un chakiri, los bailarines entran en orden de acuerdo a sus filas marcando el paso o “chakireando”, los siguen los músicos, bailan delante del altar en círculos.

El sacerdote ocupa su lugar en el altar, el rey manda a la música detenerse, los wayris marcan el paso y el ritmo y se colocan a los costados del altar de acuerdo al orden de sus filas. Están parados apoyados en las chontas verticales al piso, están con careta, menos el rey, su actitud se percibe como cansados, distraídos, quizá por el festejo de la velada. Las otras dos comparsas para las que también se celebró la misa estaban ubicadas en los asientos laterales de la capilla, los qhapaq qolla con traje y los negritos sin traje. Saltaba a la vista la preponderancia de la comparsa de Qhapaq Chuncho debido a su ubicación privilegiada a los costados del altar. Los civiles ocuparon sus asientos en la capilla hasta que quedó repleta.

La misa se llevó a cabo, casi en su totalidad en quechua. Durante la misa el sacerdote mencionaba la importancia de la peregrinación, la danza y las comparsas como medios para enseñar y difundir la fe católica, sobre todo ahora, que los miembros de la iglesia católica se van reduciendo.

Al terminar la misa, los qhapaq qolla se presentaron delante del altar para bailar y cantar. En el caso de la comparsa de Qhapaq Chuncho esperan que los civiles y las mamawayris se retiren de la capilla para realizar “su despedida” (este ritual se repetirá siempre que la comparsa se retire del espacio en el que está la demanda o apuyaya) mientras los músicos tocan un chakiri, los bailarines (rey, capitanes, wayris y pablos) forman sus filas, comienzan a acercarse uno por uno a la demanda para tocarla y luego persignarse para finalmente retirarse sin dar la espalda a la demanda o apuyaya. El orden en el que se deben acercar es: rey, capitán primero, capitán segundo, capitán tercero, capitán cuarto, wayris (según el orden que ocupen en sus filas), pablo mayor, pablos y finalmente los músicos.

Fuera del templo hay un breve descanso en el que se comparte un ponche, chicha y una comida, en un ambiente relajado hasta que el rey pide que se ordenen en sus filas para empezar a bailar los primeros ensayos para luego hacer su entrada final al templo.

Para ingresar al templo los músicos tocan un chakiri que es acompañado por el movimiento del chakiri de los bailarines. Ingresan el rey y el Kimicho juntos, luego los capitanes, los wayris y finalmente los pablos. Forman dos líneas frente al altar, la música se detiene, todos se arrodillan apoyándose en sus varas de chonta para rezar un padre nuestro en quechua, al terminar, los músicos empiezan a tocar un alabado. Los bailarines, al terminar el alabado, se levantan, mientras los músicos tocan una diana. Los wayris agitando sus pañuelos en el aire dicen “tayta wayri poste”, el Kimicho recoge la demanda del altar, el chakiri sigue sonando, la comparsa se ordena en la disposición de desplazamiento señalado más arriba y comienzan a salir de la capilla.

Fuera de la capilla, todos los wayris se arrodillan ante la demanda, el Kimicho, el estandarte y la capilla, giran y se retiran en el siguiente orden: wayris, pablos y músicos. Para subir al camión que llevará a la comparsa a la primera juntadera.

En la comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata se denomina juntadera al espacio en el que la comparsa ensaya para la peregrinación, las juntaderas las organiza alguna familia de la comunidad a la que se comprometió con anterioridad o uno de los tres capitanes.

Hasta antes de la partida a la peregrinación, la comparsa fue a 7 juntaderas. La primera juntadera se realiza en la tarde de la asunción de la cruz, para los siguientes tres días de ensayo se visitan dos juntaderas por día, una por la mañana y otra por la tarde. Cada uno de los tres capitanes debe hacerse cargo de una juntadera alguno de los tres días de ensayo, entonces hablamos de la juntadera del primer capitán, la juntadera del segundo y la juntadera del tercero.

5.1.3 Los días de ensayo

Los ensayos se desenvuelven en un proceso ritual específico que se va repitiendo:

Primero, los bailarines y músicos abren el día reuniéndose en la casa del Kimicho a una hora acordada en el último encuentro, los músicos llegan con sus instrumentos, los bailarines vestidos de civiles llegan trayendo sus trajes consigo para transformarse en sus personajes en casa del Kimicho. Uno a uno va llegando, se presentan ante la demanda o apuyaya, se arrodillan delante de ella y se persignan, se ubican en algún lugar de la habitación que alberga a la demanda de acuerdo a sus posiciones en la comparsa, el rey y los capitanes más próximos a la demanda, luego los wayris de acuerdo a su antigüedad en la comparsa, luego los músicos y los pablos, mientras se van cambiando con sus trajes, van transformándose en sus roles (rey, capitán, wayri, pablo, machula, enfermero), por ejemplo, los pablos comienzan a ayudar al Kimicho a servir el desayuno, el ambiente es relajado hasta que se ha juntado un grupo considerable de bailarines y músicos entonces el ambiente se torna ceremonioso, el Kimicho da la bienvenida a los miembros de la comparsa, hablan sobre las actividades que se deben

de cumplir en el día, luego hacen un saludo conjunto a la demanda con un rezo en quechua y un alabado, se preparan para partir a la primera juntadera del día.

Se forman en la disposición de desplazamiento para salir de la casa del Kimicho, se dirigen a la casa de la juntadera, los músicos tocan un chakiri y los bailarines se dirigen con el movimiento del chakiri. Si en el camino hacia la juntadera se encuentra alguna casa de un Kimicho anterior o juntadera pasada la comparsa se detiene, se forman en una sola fila mirando hacia la casa, los músicos tocan una diana, al terminar los bailarines a una sola voz agradecen agitando los pañuelos “gracias, tío”, la familia sale de la casa para escuchar la diana y ver a los bailarines. Al terminar con el agradecimiento, se retoma la disposición anterior, continúan en dirección a la casa de la juntadera.

Al llegar, la pareja de esposos que han asumido la juntadera del día, recibe a la comparsa en el ingreso para dirigirla a la habitación que se ha preparado para dejar la demanda o apuyaya y los estandartes de la comparsa. La comparsa ingresa a la habitación en el siguiente orden: primero ingresan los estandartes, luego la demanda y se deja en el altar preparado con flores y velas el apuyaya, sigue el rey, capitán primero, segundo, tercero, wayris, pablos y músicos, rezan y salen en el mismo orden sin darle la espalda al apuyaya.

En algún lugar cercano a la vivienda de la juntadera, los bailarines de la comparsa se preparan para bailar los trece ensayos de los Qhapaq Chuncho, cada ensayo es una coreografía que se distingue de las demás por el ritmo y los movimientos, cada ensayo tiene un nombre que lo identifica, sin embargo, los miembros más antiguos son los únicos que los conocen, los más jóvenes de la comparsa los reconocen por el tipo de danza y música.

- Ensayo 1----- chuncho extranjero
- Ensayo 2----- ¿?
- Ensayo 3----- waylascha
- Ensayo 4----- t'akus
- Ensayo 5----- chonta qhawachi
- Ensayo 6----- simpa
- Ensayo 7 ----- guerrilla
- Ensayo 8----- chuyan chaki
- Ensayo 9----- puka pakuri
- Ensayo 10----- pablo sipi
- Ensayo 11----- cuchi t'aka
- Ensayo 12----- chaska tusuchi
- Ensayo 13----- yawar unu

En cada ensayo los bailarines siguen el orden de las coreografías, tomando descansos cada cuatro ensayos, en los que el servicio de la juntadera y los pablitos sirven chicha, aguardiente de caña y los wayris se arreglan los trajes. Para empezar a bailar, los pablitos se encargan de preparar el lugar del ensayo, echan agua al piso de tierra para que el polvo no se levante mientras bailan. Los pablitos realizan sus actividades en un ambiente de juego constante, hacen bromas entre ellos, corren, ríen.

Al terminar de bailar, los bailarines wayris se dirigen a la habitación en la que está la demanda para dejar su corona de plumas, la chonta, la máscara y la falda. Los bailarines vestidos con lo que les queda del traje de wayris se dirigen a la mesa que ofrece la juntadera y toman su lugar manteniendo cuatro grupos constantemente diferenciados: los wayris, y Kimichos sentados en torno a una mesa, las mamawayris sentadas en algún lugar en un grupo cohesionado en el piso y bancas acomodadas alrededor del lugar destinado al almuerzo, los pablos al terminar de servir al resto de la comparsa conforman un grupo aparte y los músicos ubicados en una mesa o sillas separadas del resto de grupos. Los grupos pueden ubicarse en

lugares distintos en el espacio, pero la diferenciación siempre está presente, así como el orden en la mesa. El diagrama de la distribución de la comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata en el almuerzo de las juntaderas es de la siguiente forma:

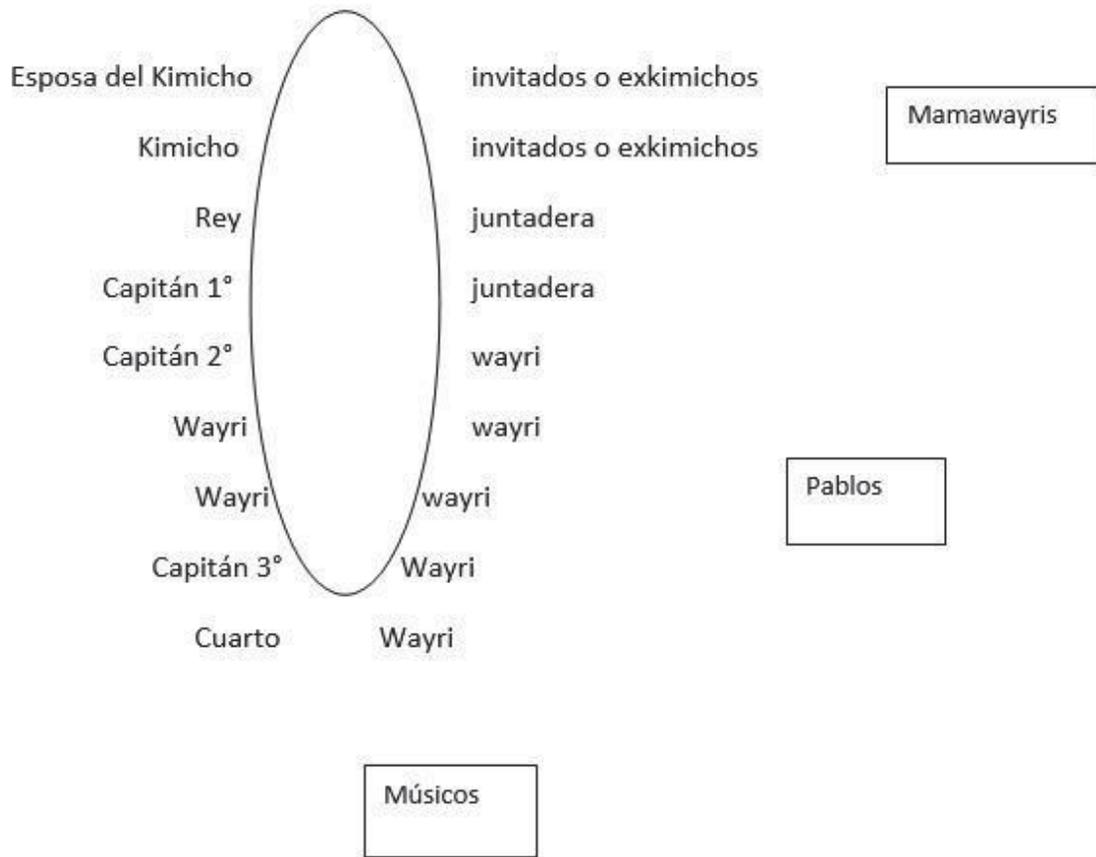


Figura 14: Distribución de la comparsa en la mesa ofrecida por las juntaderas. Autor: Elaboración propia En cada grupo se arman conversaciones amenas, se hacen bromas, el ambiente es relajado. El capitán tercero toma los tungallos del Kimicho, rey, capitanes, músico mayor y pablo mayor para colocarlos delante de la demanda. Los pablitos y el servicio de la juntadera colocan una bandeja de mote al medio de la mesa, para empezar el almuerzo sirven una sopa, comienzan por el Kimicho, su esposa, el rey, capitanes, wayris, exkimichas, mamawayris, músicos y al final los pablos. Todos esperan con el plato servido. Nadie puede servirse hasta que la mesa sea abierta por el Kimicho.

“Abrir la mesa” consiste en pedir una bendición para la mesa y en el agradecimiento del Kimicho a las personas que están ofreciendo los alimentos en ese momento. El Kimicho se para, el ambiente se torna mucho más solemne, todos los demás miembros de la comparsa se paran, mientras que los pablitos se arrodillan. Se crea un silencio para que el Kimicho hable, invoca al Señor de Tayankani y al Señor de Qoyllorit’i para que ayuden a los anfitriones en el trabajo y a su familia, pide que los alimentos ofrecidos sean benditos. El Kimicho comienza a rezar el padre nuestro en quechua, el resto de la comparsa lo secunda, al terminar los músicos tocan un alabado y una diana, la comparsa se persigna para cerrar el rito y empezar a comer. Mientras “la mesa está abierta” nadie se puede retirar sin el permiso del Kimicho. La comida se desarrolla con varias conversaciones dentro de los grupos diferenciados, hasta que al haber terminado los alimentos quienes están a cargo de la juntadera dan al Kimicho una o dos cajas de cerveza que se colocan sobre la mesa y la comparsa recibe las cajas agradeciendo con una diana que tocan de los músicos.

El Kimicho entrega las cajas al capitán tercero y le pide repartir la cerveza entre la comparsa. El 3° capitán sirve un poco de aguardiente de caña o algún macerado a todos los miembros de la comparsa, comienza por el Kimicho, la esposa del Kimicho, los anfitriones, rey, primero, segundo, wayris, mamawayris, músicos y pablitos.

El tercer capitán con ayuda del cuarto, destapan y reparten la cerveza entre los miembros de la comparsa. Los miembros de la comparsa que ocupan las jerarquías más altas comienzan un rito en el que comparten bebidas, cada miembro (Kimicho, rey, capitanes y anfitriones de la juntadera) comparten sus bebidas. El Kimicho inicia el rito, se acerca a cada uno de los miembros de la jerarquía alta para servir de su botella dos vasos, uno para él y otro para con el que está compartiendo, brindan y beben juntos. El Kimicho primero se acerca al rey para beber juntos, luego al primer capitán, segundo capitán, tercer capitán y los anfitriones;

cuando el Kimicho ha terminado, vuelve a su lugar, el rey se levanta para repetir el mismo rito, luego los capitanes y finalmente los anfitriones.

Los músicos se levantan de su lugar, comienzan a tocar, los pablos los siguen, el capitán primero también se dirige al espacio en el que se dejó la demanda para realizar una bendición. Se forma una cola de niños, mujeres con bebés en brazos y ancianos. El capitán primero toma la demanda y la sostiene entre los brazos, el pablo mayor se ubica al costado de él, los músicos continúan tocando mientras el resto de los pablos se sitúan alrededor de la fila y los músicos. Las personas que encabezan la fila se arrodillan, el capitán primero dibuja una cruz sobre sus cabezas con la apuyaya o demanda, apenas moviendo los labios, reza en quechua el alabado o el padre nuestro, suele tornarse en un momento emotivo en el que algunas personas, sobre todo los ancianos, lloran; para culminar con la bendición vuelve a dibujar una cruz sobre las cabezas, luego se incorporan, tocan la demanda para persignarse y/o la besan para salir de la habitación. La secuencia se repite hasta que la fila se termine. Los músicos cambian de música a un chakiri. El capitán primero deja la demanda, se persigna y sale de la habitación junto con los músicos y los pablitos. Todos retornan a los espacios que ocuparon durante la comida.

El tercer capitán, se levanta de su asiento para dirigirse a la habitación en la que se encuentra la demanda y tomar los tungallos que dejó antes para devolverlos. Se persigna delante de la demanda, toma los tungallos con las dos manos y se dirige a los lugares de sus dueños, se los ofrece abriendo las manos, mostrando todos los tungallos, cada jerarquía reconoce su tungallo y lo toma de las manos del tercer capitán, lo besa, y se lo pone en el lugar que le corresponde. Primero, se acerca al Kimicho, luego al rey, al primer capitán, segundo capitán, músico mayor, pablo mayor, al final se coloca el suyo.

Al haber terminado estos ritos, la visita de la comparsa a la casa o juntadera ha terminado. Para que la comparsa se retire los músicos comienzan a tocar, los wayris se dirigen a la habitación en la que se encuentra la demanda o apuyaya para vestirse con sus trajes de wayris, se ponen la falda, la máscara, las coronas y recogen sus varas de chonta. Se dirigen al patio o lugar en el que se ha bailado y se forman en la disposición de desplazamiento mientras los músicos siguen tocando. Los bailarines marcan el ritmo del chakiri con los pies mientras agradecen a la juntadera a una sola voz “gracias, tío; gracias, tía” agitando sus pañuelos en el aire. Para que la comparsa empiece a desplazarse el rey dice “wayris, chakiri”. La comparsa comienza a desplazarse con el chakiri.

La comparsa se dirige a la segunda juntadera del día para repetir el proceso descrito anteriormente o para terminar el día se dirigen a la casa del Kimicho.

Cuando la juntadera está a cargo de uno de los capitanes, al desarrollo del ensayo se le añaden algunas características, los capitanes además de la comida ofrecen panes y pastelitos, algunos de los capitanes dan recuerdos del día a toda la comparsa y a los acompañantes del día, el capitán primero trae una pequeña orquesta para que anime el fin del ensayo.

Para terminar el día, la comparsa vuelve al punto de partida, la casa del Kimicho, retornan todos juntos en el mismo orden en el que partieron por la mañana, al llegar todos se arrodillan, rezan en quechua delante de la demanda, luego los músicos tocan un alabado y una diana. Luego se abre un espacio de conversación en el que se agradece por el día de ensayo, se conversa sobre la jornada, se piden permisos, se hacen notar las faltas de los miembros de la comparsa, se hacen los compromisos para la siguiente fecha de encuentro. Antes de cerrar el día, se hace un rezo en quechua, se toca un alabado para quitarse el traje de bailarines y volver a su traje de civiles.

5.2 Condición Liminal - “la peregrinación”

5.2.1 Partida d la comparsa al Santuario

En la madrugada, la comparsa se reúne en casa del Kimicho a la hora acordada en el ensayo de la noche anterior, este año fue entre la 1am. y las 2am. Los wayris, pablos, músicos y mamawayris van llegando poco a poco, vestidos de civiles, llegan trayendo sus trajes y las cosas que necesitaran durante la peregrinación (alimentos, ollas, leña, ropa de abrigo). El transporte a Mahuayani, el punto a partir del que se empezará a caminar, está a cargo del Kimicho, en la puerta de su casa hay dos camiones estacionados.

Para marcar la hora de partida y apurar a los bailarines, los músicos comienzan a tocar, los pablos, wayris y mamawayris comienzan a arreglar sus cosas, van subiendo al camión para ubicarse de acuerdo a la jerarquía de la comparsa: Kimicho, rey, capitanes, mamawayris, wayris y pablos, los músicos se reparten entre los dos camiones.

Antes de partir, la comparsa entra por última vez a la casa del Kimicho, todos se arrodillan en dirección a la demanda, rezan en quechua, los músicos tocan un alabado, luego una diana mientras toda la comparsa se levanta y dicen “Tayta wayri poste”, salen de la habitación y suben al camión siguiendo el orden jerárquico.

Los camiones parten hacia Mahuayani, los Pablitos se ubican en las barandas del camión, van haciendo bromas, tocando sus pitos, de rato en rato los músicos tocan el chakiri.

Después de unas horas de viaje con el frío de la madrugada, pasando del clima del valle a la puna, se llega a la primera apacheta, hay una cola enorme de buses y camiones que llevan comparsas de las 8 naciones, están llenos de bailarines y músicos, en el lugar se escuchan a los músicos de las diferentes comparsas, con instrumentos diversos marcando los chakiris y los alabados.

La primera apacheta marca la frontera entre “su tierra” y el santuario. Uno de los wayris, explica que, a partir de este punto, ya estamos en el santuario “empieza la parte más importante”.

En esta parada solo bajan del camión los varones de la comparsa (Kimicho, wayris, pablos, músicos y yo), las mamawayris se quedan descansando en el camión.

En la apacheta, se encuentra una pequeña capilla que alberga una imagen, la resguarda una persona de la hermandad del señor de Qoyllorit'i con un rostro lleno de seriedad. Delante de la capilla se ha formado una fila de comparsas que esperan su turno para entrar a la capilla y realizar “el alabado”, es un rito en el que la comparsa se detiene delante de algún punto sagrado, puede ser delante de una imagen como la demanda o la cruz, o en dirección a una montaña o nevado. Toda la comparsa se arrodilla para rezar en quechua un alabado, luego los músicos tocan el alabado, para que la comparsa se incorpore los músicos tocan una diana, toda la comparsa de pie dicen “tayta wayri poste”, se acercan a la demanda en el orden jerárquico para persignarse y besarla para continuar con el camino al ritmo del chakiri.

La comparsa de Qhapaq Chunchos de Muñapata, vestidos de civiles ocupan su lugar en la fila mientras los músicos tocan y los bailarines se mueven con el chakiri, llegan a la capilla y realizan el alabado, uno por uno, se van retirando sin dar la espalda a la capilla, los últimos son los músicos.

Luego del alabado en la capilla, la comparsa, junto con otras, se dirigen hacia un nevado, uno de los wayris me dijo que era la primera vez durante la peregrinación que la comparsa ve al Sinaqara. En dirección al nevado se realiza un alabado para volver al camión y seguir el camino hacia Mahuayani.

A partir de este punto, en cualquier lugar en el que la comparsa se cruce con otra y las demandas o apuyayas de ambas comparsas estén a la vista se podrá realizar “el saludo” o “el recibimiento”.

A partir de este punto, durante lo que resta de la peregrinación, la comparsa se dividirá en el grupo de mamawayris (mujeres) y los bailarines y músicos (varones). El grupo de las mamawayris estará siempre por delante del grupo de los bailarines y músicos.

5.2.2 La comparsa llega a Mahuayani

Para muchos, Mahuayani es el punto de partida para la peregrinación, es el último lugar al que se puede acceder en carro, a partir de ahora el camino se hace a pie o en caballo, hasta llegar a Ocongate. Para los días de peregrinación el pueblo se llena de buses, autos y camiones que transportan peregrinos, llegan en comparsas o solos pero todos se preparan para comenzar a ascender al santuario. Mahuayani también, se llena de comerciantes, puestos de comida y ropa de abrigo son los más abundantes. Las comparsas, con sus músicos, bailarines y mamawayris llegan una tras otra.

La comparsa llega el domingo por la mañana, con el frío de la puna y la madrugada además del mal sueño del viaje en el camión los Qhapaq Chuncho de Muñapata recogen sus cosas de los camiones, las mamawayris se dirigen en grupo para preparar el desayuno de toda la comparsa a algún lugar en el que toda la comparsa pueda reunirse más tarde. Para los varones de la comparsa (kimicho, bailarines y músicos) lo más importante al llegar a Mahuayani es dirigirse a la capilla del pueblo para hacer el saludo y presentarse. Al igual que en la apacheta, se forma una fila de comparsas que hacen el chakiri mientras esperan entrar a la capilla para hacer el alabado. Los Qhapaq Chuncho de Muñapata para entrar al templo se forman en la disposición para bailar, entran al templo bailando a la

voz del rey “chakiri, wayris”, ya en el templo hacen un alabado. Al salir del templo, toda la comparsa se dirige al lugar en el que esperan las mamawayris con el desayuno.

Para iniciar el desayuno en Mahuayani, toda la comparsa se sienta en un círculo en cuatro grupos diferenciados: los wayris, los pablos, los músicos y las mamawayris. El kimicho abre la mesa, luego, el kimicho, el rey y los 5 capitanes ponen al centro una porción de maíz tostado para compartir. Las mamawayris comienzan a servir la comida, los pablos reparten los platos. El desayuno de Mahuayani está a cargo del kimicho, pero el rey y los capitanes añaden una porción de comida más a cada plato, el desayuno en Mahuayani es una suma de varios tipos de comida. Luego se sirve una taza de ponche, luego se cierra la mesa, el kimicho da un tiempo libre a toda la comparsa antes de comenzar a ascender al santuario.

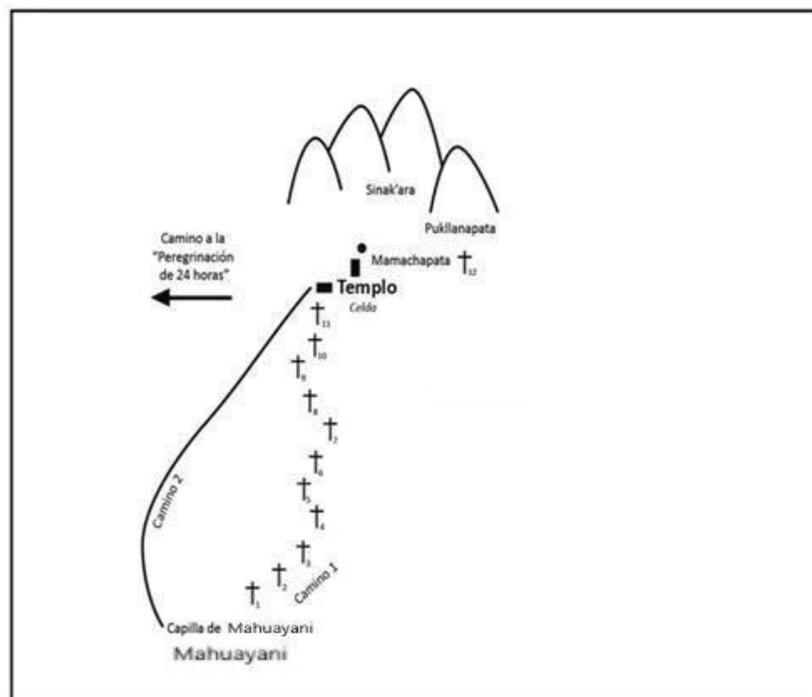


Figura 15: Ascenso al Santuario. Autor: Elaboración propia

El camino que se debe seguir para llegar al santuario son 8 kilómetros que idealmente deben recorrerse a pie, aunque hoy se pueden tomar caballos. De Mahuayani se puede tomar dos caminos para llegar al santuario, desde el pueblo se observan ascender peregrinos que hacen el camino solos o en parejas y comparsas que avanzan una detrás de otra, por ambos caminos. El ritmo del paso se marca con la música. Mientras se camina se pueden escuchar a las bandas de todos las comparsas, los instrumentos que cada banda utiliza son distintos unas de otras, usan violines, acordeones, bombos de cuero y de metal, tarolas, pitos de madera y de tubos de PVC entre otros pero todos avanzan con el chakiri, esta mezcla de varias bandas, cada una con distintos instrumentos una de otra y los momentos diferentes en los que cada una se encuentra de la melodía, genera, en apariencia, un ambiente caótico. Uno de los caminos, el utilizado más frecuentemente, está marcado por 11 cruces que llevan hasta el templo, en cada cruz se hace una parada en la que la comparsa se reúne para hacer un alabado.

La ascensión al santuario de la comparsa de Qhapaq Chuncho, tomará casi todo el día, parten alrededor de las 9 a.m. para llegar al santuario a las 5pm. La comparsa se dividirá en dos grupos, las mamawayris y los bailarines y músicos.

El rito que se realiza en cada cruz comienza cuando el grupo del kimicho, bailarines y músicos se reúne en la cruz para hacer un alabado en dirección a la cruz, el kimicho deja la demanda delante de la cruz mientras el resto de la comparsa se ordena, sea en línea, en medio círculo o en la disposición para bailar, pero siempre dirigiendo la mirada, el rezo y la música hacia la demanda y la cruz, pueden estar de rodillas o de pie. En esta formación, realizan un alabado, al finalizar el kimicho toma la demanda para continuar con el camino.

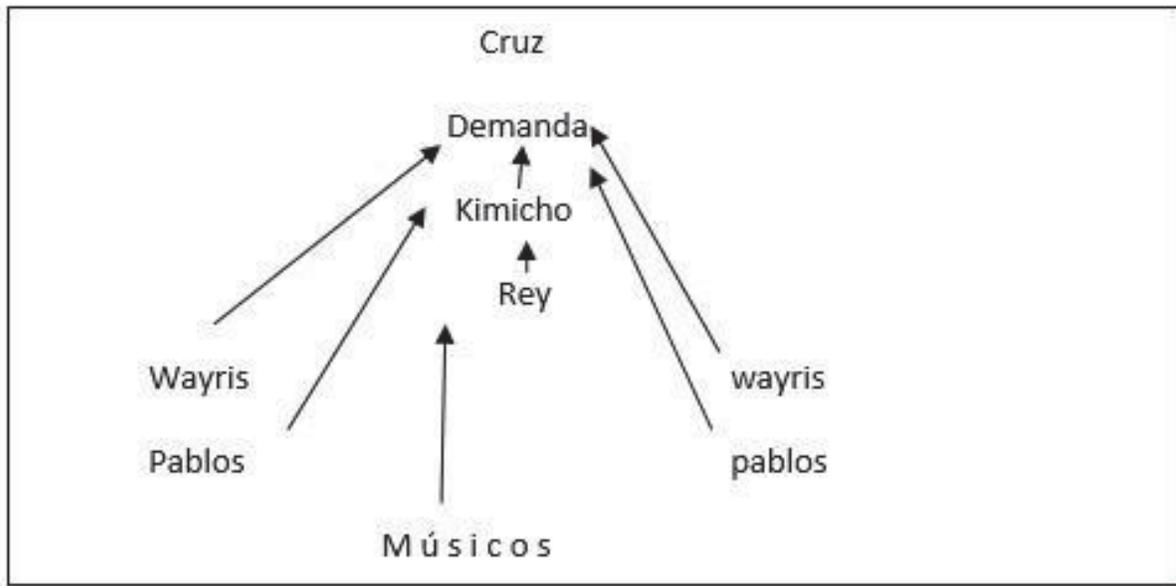


Figura 16: Formación de la Comparsa en el Alabado. Autor: Elaboración propia

Durante la jornada de ascensión al santuario, la comparsa entera se reúne dos veces, en la quinta cruz y la décima cruz, para compartir alimentos de manera informal y descansar, a manera de dejar que pase el tiempo para presentarse a la hora al templo del santuario. En los momentos de descanso se intercambian “saludos” y se hace “el recibimiento”.

a) En el santuario.

Tras haber recorrido los 8 kilómetros, se siente el frío y el cansancio de la comparsa, cada vez es más complicado moverse por la cantidad de peregrinos y comerciantes a ambos lados del camino, la música de las comparsas se sobrepone una sobre otra, los pablos de las naciones, ahora vestidos con sus trajes, recorren el camino, guardando el orden. En este ambiente la comparsa de Qhapaq Chuncho llega a la última cruz, a pesar del cansancio entran bailando un chakiri para hacer el alabado.

Luego de este momento, la comparsa se divide en dos, un primer grupo compuesto principalmente por mamawayris y algunos pablos se dirigen a la celda de la comparsa, una construcción de piedra, calaminas y adobe que alberga a la comparsa siempre que se

encuentran en el Santuario. El segundo grupo, más numeroso que el primero, compuesto por los kimichos, bailarines, músicos y algunas pocas mamawayris se dirigen al templo para presentarse ante el taytacha. Debido a la cantidad de comparsas que van llegando al Santuario, se forma una cola en la entrada del templo, los pablos y las mamawayris que han ido a la celda aprovechan este momento para alcanzar a la comparsa y presentarse ante el taytacha de la roca. La comparsa entra bailando para hacer “un saludo”, en este caso el saludo se complejiza un poco más, se reza tres veces el alabado, luego se deja la demanda o apuyaya en el templo. Luego, la comparsa se dirige a la celda de la comparsa.

La celda está dividida en un ambiente cerrado que los protege del frío y un espacio externo delimitado por un cerco de piedras de más o menos un metro de altura, del lado derecho se cocina y del lado izquierdo los músicos se ubican para pasar la noche. Es así que la comparsa se ubica de acuerdo a grupos diferenciados por roles y jerarquías: dentro de la celda, frente a la puerta se ubican el kimicho, rey y capitanes, a la izquierda los wayris, frente a estos se ubican los pablos y a la derecha se ubican las mamawayris. Cada miembro de la comparsa separa un lugar en el que pasará la noche y se preparará para bailar.

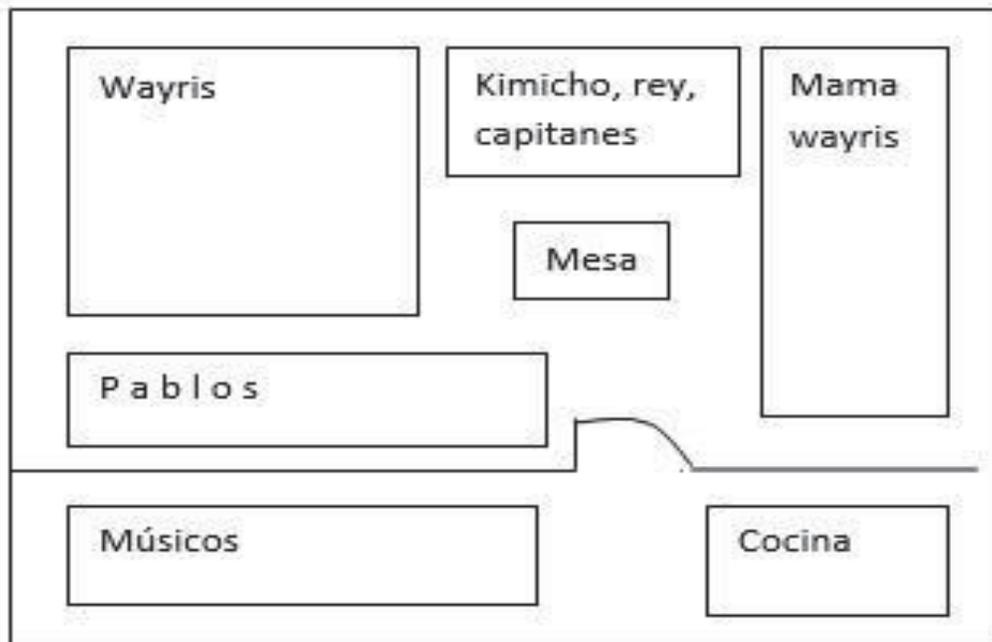


Figura 17 Distribución de la celda de la comparsa en el santuario. Autor: Elaboración propia

Las mamawayris llegan antes que el resto de la comparsa para esperar a los bailarines, músicos y kimicho con un plato de comida y una bebida caliente.

En la comparsa de Qhapaq Chuncho cada vez que se va a comer se abre la mesa, en la celda la mesa es una manta, sobre la que el kimicho, el rey y los capitanes ponen maíz tostado. Al terminar de comer se debe cerrar la mesa, rezando el alabado, todos arrodillados en dirección al templo, luego se agradece a las mamawayris.

En el tiempo que la comparsa permanezca en el santuario, las horas de sueño de la comparsa serán pocas y desordenadas.

Para el visitante ajeno a las comparsas y a las prácticas religiosas de la peregrinación, el ambiente aparenta cierto caos, sin embargo, las comparsas, las naciones y peregrinos que conocen el desarrollo de cada una de las prácticas, de los momentos y organización de la peregrinación reconocen y se unen al ritmo imparable de la peregrinación que linda entre el sacrificio y la celebración.

En la noche del domingo, la primera que la comparsa pasa en el Santuario, la comparsa debe dirigirse al lugar denominado: Mamachapata para bailar delante de la capilla de la virgen Dolorosa. Alrededor de las 10:30 p.m. en la celda, los bailarines y músicos comienzan a alistarse para presentarse en la capilla de la virgen.

Fuera de la celda, el santuario está en un movimiento constante los visitantes, peregrinos y comparsas llegan y salen del santuario sin parar, todas las comparsas bailan y hacen música en las cruces, en el templo, en las losas, cerca de sus campamentos o celdas, las naciones de pablos recorren el santuario, se escuchan las bombardas, las bandas, todo en el marco del frío de la puna. Las comparsas se turnan entre sí, unas descansan mientras las otras intervienen en el santuario con su danza y su música.

Los pablos de todas las naciones, están organizados por naciones y comparsas para vigilar y garantizar el orden y desarrollo de la peregrinación. Durante el tiempo que los pablos estén en el santuario y la peregrinación de 24 horas deben cumplir con sus obligaciones de pablo con su nación más que con las de la comparsa. Como menciona uno de los pablos de la comparsa: “una vez que los pablos llegamos al Santuario, nuestra obligación principal es con el taytacha y la nación. Si para los wayris y músicos de la comparsa las horas de sueño son escasas y esparcidas durante el día, para los pablos son aún más escasas.

La comparsa lista, se forma fuera de la celda en la disposición de desplazamiento para dirigirse a Mamachapata. Al igual que en la primera parada de camino al santuario, para llegar a la capilla de la virgen se ha formado una fila inmensa de comparsas que esperan su turno para presentarse en la capilla de la virgen Dolorosa. Una tras otra, las comparsas tocan sus chakiris, los bailarines marcan el paso mientras bromean, fuman un cigarro, beben algo de alcohol solapadamente para enfrentarse al frío. Los wayris han dormido unas horas antes

de alistarse para salir, mientras que los pablos de la comparsa se han dirigido al templo para cumplir con la obligación de la nación Quispicanchi.

A diferencia de los ensayos en la comunidad, donde cada wayri y pablo llega vestido, en el Santuario el proceso de alistarse para bailar, es un momento en el que wayris, pablos y mamawayris se reúnen y alistan en grupo en la celda. Por lo general las mamawayris preparan los trajes de los wayris y pablos, les ayudan a vestirse, a colocar las plumas en la corona, hacen posible todos los detalles de los trajes. En ese sentido una de las mamawayris mencionó “cuando él baila es como si yo estuviera bailando...el cabello que lleva mi esposo en su peluca, es mi cabello”.

Al llegarle el turno de presentarse en la capilla de la virgen a la comparsa, casi sobre la medianoche, se preparan para empezar a bailar, los músicos empiezan con la melodía del ensayo número 1 o extranjeros, el resto de la comparsa entra bailando a la loza de Mamachapata, siempre que la comparsa deba empezar a bailar comenzarán con el ensayo número 1. Luego de haber entrado bailando, la comparsa se detiene para realizar el ritual del alabado. Al haber terminado en Mamachapata, se dirigen a la cruz número 11 para bailar, la comparsa debe esperar su turno a un lado de la cruz, hay un pablo que ordena a las comparsas que entrarán a bailar, alrededor de las comparsas que están bailando se forman círculos de gente para ver sus danzas. Una comparsa puede bailar delante de la cruz hasta que otra llegue. Delante de la cruz se cumple básicamente el mismo desarrollo que en Mamachapata, la comparsa entra bailando el ensayo número 1 y luego realizan el ritual del alabado, para que la comparsa siga bailando y se formen, el rey, dice “chimpa suti, wayris”, entonces la comparsa bailará los otros ensayos sin seguir necesariamente el orden.

Los pablitos sean de la comparsa o no, se aseguran de que el orden y las normas se cumplan en el santuario entre los peregrinos y las comparsas. La comparsa baila varios ensayos

delante de la cruz, hasta que llega una comparsa, entonces se dirigieron a la celda para dormir unas horas más. Al llegar la comparsa realizó una vez más el ritual del alabado.

La comparsa debía estar lista para estar en el saludo de la nación Quispicanchi al señor de Qoyllorit'i en el templo a las 4:30 a.m.

Alrededor de las 3:30 a.m. del lunes los bailarines comienzan a despertar y alistarse para ir al templo, en el templo se hace una cola larga de las comparsas de la nación Quispicanchi.

Luego de haber ingresado al templo y haber bailado un ensayo y dar un alabado en el templo, aún de noche, la comparsa se dirige a una roca gigante ubicada a unos metros de Mamachapata y a un costado del camino que la procesión recorrerá unas horas más tarde, la comparsa espera el amanecer. Una vez que ya comienza a aclarar se pasan los castigos a los miembros de la comparsa que han cometido alguna falta hasta el momento, levantarse tarde, no asistir a algún rito, no haber cumplido con alguna función, haber tomado demás, etc.

Al lado de la comparsa se ubican otras comparsas también: Qhapaq Qollas, Qhapaq Chunchos y Wayri Chunchos, de rato en rato los músicos tocan un chakiri para moverse y que el cuerpo genere un poco de calor, algunos ya se han puesto una casaca gruesa encima.

Una vez que los primeros rayos del día despuntan sobre el Qolqepunku, los músicos tocan un alabado, los wayris inmediatamente se quitan sus coronas de plumas, los kimichos y los músicos se quitan los gorros de lana, los pablos que acompañan a la comparsa recuerdan con zurriago en mano que todos deben quitarse cualquier elemento que cubra la cabeza. Toda la comparsa se arrodilla formados en una larga línea en dirección a los rayos del sol, mientras los músicos continúan con el alabado, el rey reza el padre nuestro en quechua y los wayris lo siguen, todos se levantan y hacen girar sus pañuelos, gorros, chalinas al ritmo del chakiri, el rey dice: Tayta Wayra poste.

El despuntar del sol dura apenas unos minutos, sin embargo, todo este momento marca el inicio del día. Un grupo de mamawayris llega a la roca con una olla de ponche hirviendo para la comparsa, todos se sirven., la comparsa se encuentra reunida: kimichos, mamawayris, wayris, pablos y músicos. Al haber culminado la comparsa se forma para iniciar un chakiri, las mamawayris se posicionan detrás del estandarte y la bandera que llevan los pablitos, detrás de ellas, los wayris y por último los músicos, quienes inician el chakiri. Toda la comparsa se dirige a una de las cruces para bailar un ensayo. Al terminar, al ritmo del chakiri la comparsa se dirige a la celda para desayunar. Todas las comidas: desayuno, almuerzo y cena se hacen con toda la comparsa reunida en la celda.

Una vez en la celda, los wayris guardan sus trajes, los pablos juegan, hacen algunas figuras que reta su fuerza y agilidad como pirámides humanas de tres pisos, para luego "abrir la mesa" y desayunar, en este momento aprovechan para comunicar los horarios en los que deben de presentarse en la celda para acompañar las procesiones y bailar.

Al haber tenido una noche agitada, la comparsa se dispersa durante la mañana hasta la hora de la procesión, algunos descansan en la celda, se asean, visitan el templo o Pukllanapata de manera individual. Mientras tanto las mamawayris preparan el almuerzo con ayuda de algunos pablos.

b) Procesión del día lunes

La comparsa al ser un grupo de peregrinos corporados, como miembro del Consejo de Naciones, se inserta en las actividades que la hermandad y el Consejo de Naciones programan en el Santuario. Es así que cada una de las comparsas tiene un espacio delimitado asignado en el cual podrán cargar las andas de la cruz del Señor de Qoyllurit'i. La comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata se dirigen a la roca en la que recibieron los primeros rayos del sol, donde los wayris cargan la cruz en hombros por unos 20 metros.

Los músicos al ver la cruz acercarse, inician un alabado, mientras que los wayris se colocan en dos filas, una a cada lado del camino para cargar la cruz.

De ese modo, las procesiones son los momentos en los cuales las comparsas y los bailarines están más cerca de los símbolos religiosos por ello al ser decenas de comparsas, el Consejo de Naciones delimitan espacios y tiempos para cada comparsa, es por ello que estos tramos son defendidos por cada una de las comparsas.

Ya por la tarde, la comparsa se dirige al templo para ofrendar su baile, para ello, se hace una cola de acuerdo a llegada en la cual reciben un número. El templo está especialmente preparado para recibir a las comparsas, los Qhapaq Chuncho ingresan bailando uno de los ensayos, con el rey a la cabeza, ofrecen su danza y un alabado, luego se retiran para su celda con un chakiri.

Cabe mencionar que los ritmos de chakiri y alabado constituyen un lenguaje sonoro en la peregrinación.

Al terminar el día, los wayris, los músicos y las mamawayris descansan en la celda, necesitan descansar lo más posible para prepararse para la procesión de las 24 horas. Mientras los pablos ya entrada la noche se preparan para subir al nevado junto con su nación, ellos pasaran toda la noche en el nevado realizando ritos de iniciación. Cerca de las 11 de la noche se ven filas de luces ascendiendo al Qolqepunku y al Sinaqara, son los pablos de las 8 naciones que suben en fila. Como hemos mencionado antes, los pablos cumplen una serie de ritos que no necesariamente incluyen a la comparsa, el ascenso de los pablos al nevado es uno de estos casos. Por esta razón, la presente descripción se concentra en el proceso que sigue la comparsa para recibir el día central por sobre las prácticas que los pablos mantienen en el nevado con sus colectivos (naciones).

c) Día central

Alrededor de las 4 de la mañana del martes la comparsa despierta y empieza a alistarse para realizar los mismos rituales de la madrugada anterior, junto con otras comparsas ofrecen su danza a la virgen Dolorosa en Mamachapata y luego se dirigen a la roca para esperar el despuntar del día. Mientras esperan que los primeros rayos del sol cubran la hoyada del Sinaqara, los Qhapaq Chuncho de Muñapata intercambian danzas y saludos con otras comparsas que también se sitúan a los costados del camino, esta es una muestra de respeto entre comparsas.

Ahora empieza uno de los momentos más intensos de la peregrinación en el Santuario. A lo lejos se escucha el chakiri, luego se comienza a distinguir las filas enormes de pablitos descendiendo de los nevados diferenciados por naciones, de acuerdo a como van acercándose al Santuario el chakiri se hace más intenso, las comparsas de las danzas esperan a los costados de los caminos, las bandas de músicos de las comparsas se suman al chakiri, mientras que los bailarines y mamawayris les dan la bienvenida levantando los brazos y haciendo girar pañuelos, warakas, chalinas o gorros.

Los pablos lucen exhaustos, bajan bailando al ritmo del chakiri que resuena en todo el Santuario, algunos llevan los emblemas de sus naciones: ondean banderas de los colores de su nación y banderas del Perú, banderolas, estandartes, llevan sobre sus hombros las cruces de madera que han llevado consigo al nevado por la noche, otros soplan sus silbatos o botellitas, otros llevan quenás, tarolas, pitos.

Apenas las comparsas observan que los rayos del sol comienzan a cubrir la Hoyada, el chakiri se cambia por un alabado y todos: pablos, comparsas, mamawayris y demás se detienen para girar hacia el Qolqepunku y rezar. Una vez que los rayos del sol ya han cubierto todo la Hoyada y el alabado ha culminado, los pablos continúan con el chakiri, las comparsas que los han esperado se suman al chakiri.

La comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata se dirige a su celda para desayunar, por grupos llegan los pablos y se suman al desayuno compartido, el Rey indica la hora en la que la comparsa iniciará la peregrinación de las 24 horas: a las 10 de la mañana toda la comparsa debe reunirse en la celda para salir. Algunos miembros optan por descansar, otros por asearse en las fuentes de agua que atraviesan el Santuario, revisar y arreglar sus trajes.

d) La peregrinación de 24 horas o Tayankani

Como Vicente Torres menciona, una de las normas fundamentales de todas las comparsas es la colaboración y el trabajo conjunto “Cuando uno va a la peregrinación de día, de noche o a la peregrinación de 24 horas se encuentra con muchas situaciones y muchas cosas y una de ellas es el cuidado colectivo ...es algo que trasciende la edad, género o cargo, todos en la comparsa tienen el compromiso de apoyar y ayudar al miembro que lo necesite, porque son conscientes que el éxito de la peregrinación dependerá por entero de su trabajo colectivo como en cualquier actividad que realicen en su comunidad” (Torres Lezama 2019)

Alrededor de las 10 de la mañana los bailarines, kimichos, músicos y mamawayris se reúnen en la celda de la comparsa, cada uno alista los bultos que llevará consigo en el camino, inician la peregrinación en la misma disposición que en la ascensión al Santuario. Cabe mencionar que, para seguir el camino de la peregrinación de 24 horas, la comparsa se moviliza como una unidad conformada, de manera articulada e interrelacionada, por subgrupos: bailarines (pablos y wayris), mamawayris, kimichos y músicos.

Los miembros de la comparsa llevan consigo implementos para asegurar que cada uno de los bailarines, músicos, mamawayris y kimichos estén seguros y puedan culminar la

peregrinación, así como llevan elementos que los distinguen de otras comparsas y otros peregrinos, a la vez que los identifican con su nación.

Es así que cada miembro de la comparsa: mamawayris, bailarines, kimichos y músicos, de acuerdo a su edad se hacen cargo de llevar los implementos que la comparsa necesita para realizar la peregrinación. Los wayris, en la espalda llevan una mochila o una keperina en la que guardan su traje, útiles de aseo, linternas, abrigo para la noche, plásticos y otros, en las manos llevan las varas de chonta y sus máscaras de wayris. El rey y sus capitanes llevan los tungallos cruzados en el cuello como símbolo de su responsabilidad y grado. Mientras que las mamawayris también llevan en la espalda sus bultos, así como, aún en la celda, se encargan de distribuir la carga de alimentos y utensilios necesarios para el almuerzo y la cena entre los pablos y los wayris, son ellos quienes además de sus propios bultos con sus trajes, útiles de aseo y abrigo, también transportan la carga de la comparsa (ollas, leña, pan, gaseosas, mates, platos, baldes, tazas). Los músicos llevan sus instrumentos además de los sus bultos atados a la espalda.

Además, como elementos de distinción e identificación el kimicho lleva el apuyaya de la comparsa, los pablos se turnan para llevar los estandartes de la comparsa y banderas con los colores distintivos de la nación, entre los pablos y los wayris por tramos se distribuyen la responsabilidad de transportar los cirios (velas especiales de más o menos 1 de alto) que la comparsa entregará a la hermandad para que las enciendan durante la noche mientras avanzan con la cruz de Tayankani y la virgen Dolorosa.

Al igual que en las procesiones del Santuario, durante la peregrinación de las 24 horas, las comparsas han negociado, y cada año reafirman, espacios fijados previamente, de unos 10 metros de distancia, en los que sus bailarines pueden cargar en sus espaldas a la

cruz, y sus mamawayris pueden cargar a la virgen en sus espaldas. La comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata carga a la virgen y a la cruz una vez por la tarde, antes de llegar a Yanacancha y otra vez en la madrugada, antes de llegar a Intilloqsina.

En general, el ritmo de la caminata de la comparsa es calmo, se para en determinados lugares, para compartir fiambres, coca, gaseosas o agua, descansar, y sobre todo mantener a la comparsa junta.

- Cambio de cargos en Yanacancha

La comparsa llega a Yanacancha aproximadamente a las 5 de la tarde, cuando ha terminado el Simp'ay y se está escenificando la cacería de la muerte en una de las laderas de la montaña. Cada año los Qhapaq Chuncho de Muñapata, se instalan en el mismo lugar, a un costado de una pequeña capilla envejecida, por unas tres o cuatro horas, aprovechan este momento para descansar, prepararse para la caminar toda la noche y cenar.

Para la comparsa, Yanacancha es un lugar importante porque en él se hace el cambio de cargos de la comparsa para el año siguiente. Una vez que el Pablito de la escenificación ha anunciado la hora de partida hacia Intilloqsina, y después de cenar, la comparsa entera se reúne en un círculo para iniciar una asamblea privada para la comparsa en la que:

- La comparsa expone las situaciones que se han presentado y la forma en la que se han adaptado para hacer posible la participación de la comparsa en la peregrinación. Por ejemplo, se exponen casos en los que los bailarines no llegan a participar por trabajo o enfermedad, ausencia o deserción de los capitanes y sus responsabilidades o de algún personaje como el enfermero o el machula. Estas son situaciones que en efecto la comparsa atraviesa, por

ejemplo, el año 2013, el rol de primer capitán fue tomado por un bailarín antiguo, quien ya había cumplido todo el ciclo de cargos en la comparsa, ante la ausencia del primer capitán.

- La comparsa, en conjunto, ponen sobre la mesa observaciones y recomendaciones a las funciones de los capitanes, mayores y/o rey, así como se presentan los bailarines que se postulan para iniciar en las capitanías. Cabe mencionar que la comparsa entera puede intervenir, aunque los miembros más antiguos y experimentados son los que mayor peso tienen.
- Para que finalmente, los kimichos y los bailarines que cumplirán los roles de rey y capitanes, pablo mayor y músico mayor, se presentan ante la comparsa para asumir ante su comunidad los roles que cumplirán el año próximo. Para ello, cada uno de los roles actuales hace la entrega de la demanda o apuyaya al siguiente, empezando por el kimicho, el rey, las capitanías, el pablo mayor y el músico mayor, luego celebran las nuevas responsabilidades de los miembros de la comparsa abrazándose. La asamblea culmina con el alabado y marcando la hora de retomar la caminata.

Por lo expuesto, se puede afirmar que la estructura de la comparsa está claramente jerarquizada, pero a su vez es flexible, soportándose tanto en los miembros actuales como antiguos de la comparsa (varones y mujeres).

Para reiniciar la caminata de la noche, las comparsas por naciones empiezan a retomar el camino, es así que entre las 9 y las 10 p.m. es el turno de la comparsa, cada uno de los miembros prepara sus linternas, las porciones de coca y agua o infusiones que les ayudará a caminar toda la noche, los pablos se visten con sus pellones.

La comparsa se dispone a caminar en conjunto, aunque diferenciados en subgrupos: abren el camino los pablos que llevan los estandartes, acompañados del kimicho, luego, en dos columnas se colocan las mujeres, seguidas por los wayris, un segundo grupo de pablos y finalmente los músicos. El nuevo capitán tercero, con la colaboración del cuarto, da inicio a sus funciones, cuidando que la comparsa esté junta, que nadie quede relegado o si alguien se pone mal pueda recibir atención de la comunidad. Para ello, cuenta a cada uno de los miembros de la comparsa, durante toda la noche se adelanta y retrocede para asegurar que la comparsa avance completa. La imagen que se construye de todos los peregrinos caminando en línea iluminados con linternas es sobrecogedora, es una enorme fila de luces que cubre el camino que atraviesa la montaña. Los músicos de todas comparsas acompañan el andar de los peregrinos con el chakiri. En este punto los peregrinos corporados, los visitantes/investigadores, los new age, caminan juntos.

- Castigo

Cerca de la media noche la comparsa llega a lo alto de una montaña, a este punto le llaman Cruzpata, en ella la comparsa se separa entre varones y mujeres, las mujeres se agrupan y descansan, mientras que los varones (bailarines, kimicho y músicos) se reúnen en un círculo cerrado para resguardar su intimidad para iniciar un rito en el que los miembros expresan o señalan frente a todos los varones presentes las faltas que han cometido durante el año para con la comparsa, su familia o su comunidad. El rito es conducido por los miembros que mayor experiencia tienen, el peregrino explica la falta y pide perdón o disculpas a su comparsa, a su familia, a la comunidad y al señor de Qoyllurit'i, representando en el apuyaya, y elige a otro miembro de la comparsa, el cual encarna mayor experiencia y conocimiento para que le otorgue el

castigo, que radica en darle un número de chicotazos, por lo general tres, delante de sus pares. Prácticamente todos los presentes pasan por este momento.

Este rito tiene una duración de entre una hora y hora y media, para finalizar los músicos tocan un alabado y retoman el camino hacia Intilloqsina o Intiqhawarina.

- Intialabado

Luego de haber caminado prácticamente toda la noche, la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata llega a la explanada de Intilloqsina cerca de las 3 de la mañana. Por lo general, durante la bajada por Escalerachayoq los miembros de la comparsa se dispersan, ya en la explanada se ubica el tercero y el cuarto para asegurarse que todos los miembros de la comparsa lleguen.

De acuerdo a cómo van llegando los miembros de la comparsa, van acomodándose para descansar y tomar algo caliente en grupo, mientras las demás comparsas y peregrinos continúan llegando. Ya cerca de las 4 de la mañana, las mamawayris, los wayris y pablos más experimentados están al pendiente del momento para levantarse e ir a recibir a la cruz de Tayankani y la virgen. Es así que aún en oscuridad, se dirigen a esperar el segmento de camino que les corresponde cargar en hombros a la virgen y la cruz.

Ya cerca a las 5 de la mañana, la comparsa empieza a alistarse, los wayris se cambian, las mamawayris se dedican a preparar cada uno de los detalles de los trajes de los wayris y pablos. A lo lejos se comienza a escuchar el alabado y los pututos característicos que acompañan a la cruz y a la virgen, entonces la comparsa, junto con las demás comparsas, se dirigen a una parte de la explanada más alta para realizar el Intialabado. Ya con el cielo claro, en una elevación que divide en dos la explanada

(en una mitad se espera la llegada de los símbolos y en la otra se realiza el simp'ay o trenzado), las comparsas poco a poco arman dos filas largas de bailarines, agrupados por comparsas, danzas y naciones, en la primera fila se ubican los bailarines de las comparsas, detrás se ubican los pablos, finalmente, en conjuntos, pero también alineados de manera paralela se ubican los músicos de todas las comparsas.

Al centro de la fila, se ubica el Consejo de Naciones y los kimichos/carguyoq/mayordomos con sus apuyayas y estandartes. La fila se segmenta por naciones, del lado derecho se ubica, primero, la nación Quispicanchi, luego la nación Canchis, seguida por Anta y finalmente Urubamba; y del lado izquierdo, la nación Paucartambo, seguida por la nación Paruro, la nación Tahuantinsuyo como tal, no realiza la peregrinación de 24 horas.

Por otro lado, es importante señalar que dentro de las naciones, también se establece un orden de acuerdo al tipo de danza: Las comparsas de Puka pakuris o wayri chunchos (de las naciones Paucartambo y Quispicanchi) se ubican al lado del Consejo de naciones, luego los Qhapaq Chunchos, Qhapaq Qollas y otras danzas se intercalan. Cabe mencionar que hay un número mayor de pablos que de bailarines (Qhapaq Chunchos, Qhapaq Qollas, etc.). La comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata se ubica al costado de la comparsa de Puka Pakuris de Pampachulla de la Nación Quispicanchi.

Mientras los bailarines y kimichos se ubican para iniciar el Intialabado, las mamawayris en grupo también se alistan, comienzan a caminar hacia Tayankani, llevando en sus espaldas los utensilios de cocina y la comida.

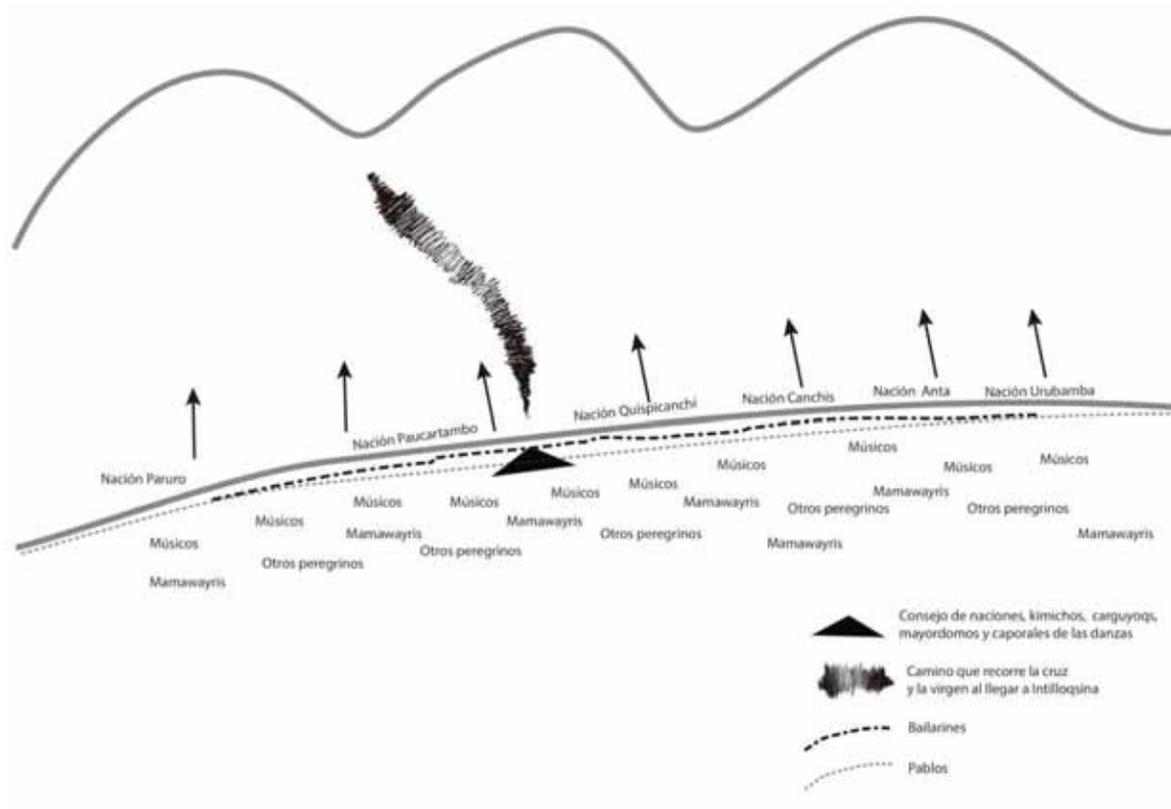


Figura 18: Intialabado. Autor Elaboración propia

En el momento en el que los rayos del sol comienzan a salir sobre las montañas e iluminar la explanada de Intilloqsina/Intiqhawarina, la cruz y la virgen también recorren la explanada en dirección a los peregrinos, los músicos de todas las comparsas tocan el chakiri y los bailarines esperan que llegue la cruz, la virgen y los rayos del sol sobre ellos marcando el chakiri. Cuando los rayos del sol los alcanzan, el chakiri se detiene, todos los peregrinos se paran y reciben los rayos del sol. Se impone un silencio sobrecogedor en la explanada. Luego, los músicos de todas las comparsas tocan el alabado en la misma posición. Cuando el sol ya los ha cubierto por completo, en filas los bailarines comienzan a hacer el simp'ay o trenzado, sobre la otra mitad de la explanada de Intilloqsina/Intiqhawarina.

El simp'ay son unas figuras que los bailarines y músicos construyen con sus recorridos al ritmo del chakiri, es así que los bailarines, en filas, cada una corresponde a una nación, dibujan zig-zags, las filas se van trenzando o entrecruzando con banderas en alto hasta llegar al extremo de la explanada, donde se encuentra una ladera rocosa, allí los bailarines y músicos, reunidos por naciones y comparsas, de un lado la nación Quispicanchi, del otro la Nación Paucartambo, realizan un ritual dirigido por el arariwa de los Puka Pakuris de las Naciones Quispicanchi y Paucartambo. Al terminar las comparsas hacen un alabado en dirección a la capilla de Tayankani, luego los pablos se ubican en filas, dándose la mano, de un lado la nación Paucartambo del otro la Nación Quispicanchi, ambas flanquean a la virgen y a la cruz de Mahuayani, protegen y ayudan a las imágenes a bajar por la empinada ladera de la explanada hasta conducir las a la capilla de Tayankani.

Mientras tanto, cuando el alabado inicia, las mamawayris se detienen, al igual que los bailarines se ubican de frente a la salida del sol, se quitan las coronas (cualquier prenda que cubra sus cabezas) y se mantienen en silencio, una vez que el alabado ha terminado las mamawayris en conjunto se dirigen a la comunidad de Tayankani para preparar y esperar a los bailarines con el desayuno.

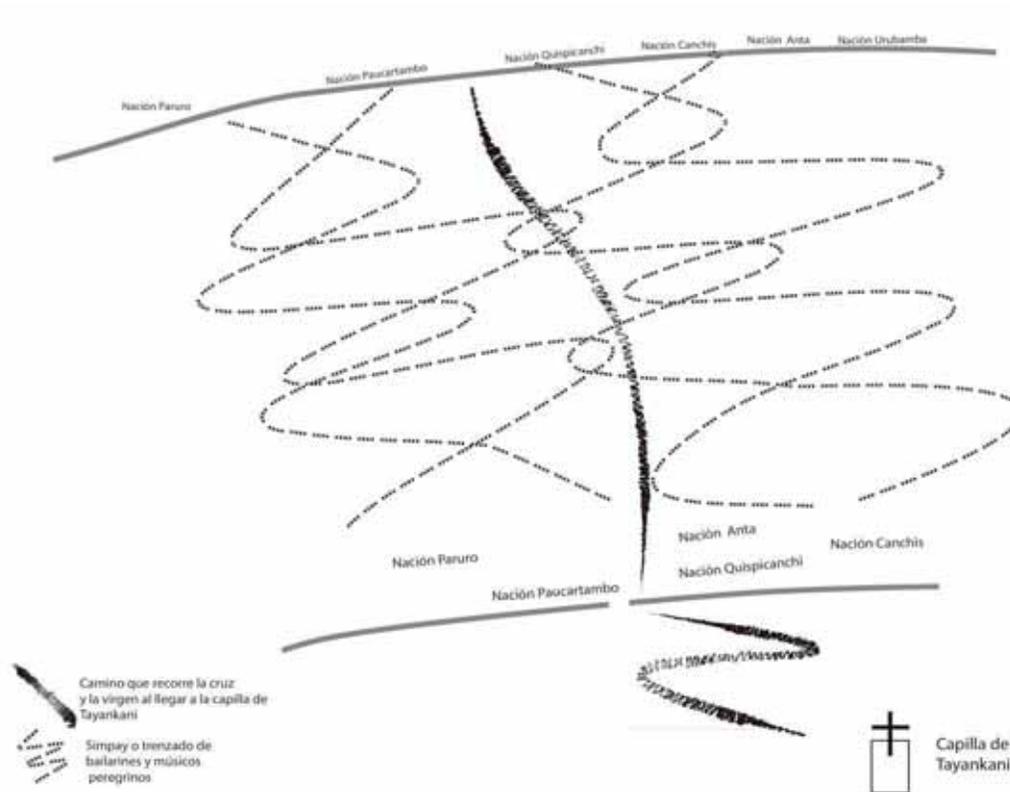


Figura 19: Simp'ay a Tayankani. Autor: Elaboración Propia

En la pequeña capilla de Tayankani se celebra una misa, algunas comparsas y pablos se ubican en un patio delantero, con las banderas en alto y al ritmo del chakiri, esperan que las imágenes lleguen, escoltadas por los pukapakuris, el consejo de naciones y la hermandad. El sacerdote católico realiza una misa breve, las comparsas al llegar a Tayankani, van a la capilla a presentarse.

En el caso de los Qhapaq Chuncho de Muñapata, cuando los bailarines llegan a Tayankani, se presentan ante las imágenes, luego se dirigen a un lugar, al que vuelven cada año a desayunar. No sin antes haber ido a asearse al río cercano, van en grupos de 4 o 5. Luego, todos se sientan en grupo, segmentados de acuerdo al grupo al que pertenecen, las mujeres

se reúnen, los pablos, bailarines, músicos y kimichos. Toda la comparsa se distiende por un momento, bromean, se acompañan, revisan que todos hayan llegado con bien.

- El último tramo: Llegar a Ocongate

Después del desayuno, ya todos aseados y con la fuerza recuperada por el abundante desayuno, se alistan para recorrer el último tramo, se debe cruzar una montaña alta, detrás de ella se encuentra Ocongate. Ya pasadas las diez de la mañana, se ve a lo lejos a los peregrinos que suben la montaña, sin embargo, para algunos la exigencia física de la peregrinación de las 24 horas los deja exhaustos por ello toman el camino transporte para llegar a Ocongate.

La comparsa se prepara para subir la montaña y se forma en las dos filas en las que han realizado toda la peregrinación: los símbolos de la comparsa adelante, luego las mamawayris, detrás los wayris, seguidos por los pablos y finalmente los músicos, ya listos todos, renovados retoman el camino. La subida toma tranquilamente dos horas, es una subida empinada y larga, uno a uno, van llegando hasta la cima de la montaña, donde hay una capilla muy pequeña de adobe, es la última apacheta de la peregrinación, hacia atrás se encuentra todo el camino recorrido, hacia adelante está Ocongate, que los espera para celebrarlos.

Una vez que toda la comparsa se ha reunido en la cima, realizan el último alabado, con dirección a la capilla, a Ocongate y al santuario, luego en grupos descansan, observan Ocongate. Poco a poco, reunidos en grupos inician el descenso, el kimicho, las mamawayris y los wayris se adelantan van a un paso regular con los músicos tocando el chakiri, cuidando de no resbalarse por el angosto camino que atraviesa la montaña, los pablos, esperan un poco, para luego bajar corriendo la montaña, algunos resbalan, pero se levantan y siguen.

Al llegar a las faldas de la montaña, más o menos entre la 1 y las 2 de la tarde, la comparsa se reúne y con un chakiri se dirigen a un espacio en el cual almorzar, el primer capitán y su familia se encarga de brindar el almuerzo a la comparsa. Luego descansan, brindan un poco, celebran el haber llegado a Ocongate, al rato llega un camión para recogerlos y llevarlos de retorno a Muñapata, del mismo modo que llegaron a Mahuayani. Las mamawayris, wayris y pablos suben al camión, los músicos tocan el chakiri durante el trayecto. Unas tres o cuatro horas más tarde, ya de noche, la comparsa llega a Muñapata.

Durante el trayecto en el camión el cansancio de la peregrinación se presenta, la mayoría duerme, al llegar, algunas familias de la comparsa o peregrinos que retornaron del Santuario, los esperan. Cada uno retorna a sus casas para celebrar el Corpus Cristie entre la comparsa en la comunidad de Muñapata.

5.3 Retorno a la comunidad

5.3.1 Corpus Christie de la comparsa en la comunidad

El jueves de Corpus Cristie la comparsa se reúne alrededor de las 9 de la mañana en la comunidad de Muñapata, en la casa de uno de los bailarines, especialmente jurkado para tal fin.

Se ha preparado una mesa con asientos para todos los wayris y para ambos kimichos, el saliente y el entrante, otra para las mamawayris y otra para los pablos, los músicos se ubican a un lado. Al verse se saludan con abrazos, cubren sus cabezas con pica pica, revisan sus libros de actas el que comenzaron a escribir en los 80s y el que ahora llenan.

Para el Corpus se preparan ponches, sopas y segundos, en total se cocinan entre 8 y 10 platos para cada uno de los bailarines, músicos, mamawayris, kimichos y pablos. Quienes han preparado la comida son las mamawayris que no han realizado la peregrinación, los pablos están atentos para llevar los platos y servir a los miembros que han peregrinado. El rey abre

la mesa, después de comer, leen el cuaderno de actas, mencionan las personas que han asumido los cargos para el siguiente año, agradecen haber vuelto sanos y completos. Al terminar los músicos comienzan a tocar uno de los ensayos, los bailarines y los pablos se acercan a las mamawayris y las sacan a bailar para celebrarlas y agradecerles la peregrinación, sacan a las mamawayris de la cocina para que se unan al baile. Cabe resaltar que este es el primer momento en el que las mamawayris bailan. Se construye un ambiente de celebración y alegría. Luego de esto, es posible que cada uno vaya a su casa o que más bien si algún bailarín ha ofrecido su casa como juntadera, realizan un ensayo y en ocasiones se aprovecha para que los jóvenes y niños que no son bailarines de la comparsa presenten sus intenciones de unirse a la comparsa como wayris o como pablos. Los últimos momentos de la semana de peregrinación de la comparsa es el Kacharpariy, en el caso de la Comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata se realizan dos: uno para los bailarines y otro para los músicos.

5.3.2 Kacharpariy de bailarines

El día sábado se realiza el Kacharpariy de bailarines. El día inicia con un compartir pasada la media mañana en la casa de los kimichos entrantes, uno a uno va llegando los miembros varones de la comparsa (wayris, pablos y músicos) y los kimichos y kimichas entrantes y salientes. Todos los wayris llegan con el traje de Qhapaq Chuncho guardado, al llegar se acercan al apuyaya a presentarse y dejan su traje, la vara de chonta y caretas al resguardo del apuyaya. Estas primeras horas son distendidas, comen algo y beben un poco de cerveza y aguardiente, intercambian bromas, comentan la peregrinación y otros temas, los músicos tocan algunos de los ensayos.

Cerca al medio día, todos en caravana se dirigen en filas, de acuerdo al orden de la peregrinación, al lugar en el que se realizará el Kacharpariy, los músicos van detrás tocando

el chakiri. Hacen una parada en una de las casas de los bailarines que esta de camino al lugar en el que se hará el kacharpariy, todos se cambian en grupo, se ayudan entre sí. Una vez que todos están listos, uno por uno se arrodilla ante el apuyaya, aprovechan el momento para castigar a los bailarines que han cometido alguna falta en los últimos días. Ya correctamente vestidos con sus trajes, se forman en dos filas para dirigirse con un chakiri al lugar en el que se realizará la celebración.

El kacharpari de bailarines está a cargo del kimicho saliente, por lo general se organiza en un lugar amplio, por ejemplo, la institución educativa de la comunidad, ya que están invitados todos los miembros de la comparsa antiguos y actuales, hayan peregrinado o no este año, así como invitados del consejo de naciones y la hermandad.

Los bailarines entran bailando alguno de los ensayos, algunas mamawayris y pablos ya están en el lugar, reunidos por grupos. El kimicho saliente deja el apuyaya, los bailarines se sientan. Luego, de acuerdo a los compromisos asumidos en Yanacancha, el rey del año escribe en el libro de actas los cargos y roles de cada miembro de la comparsa en la peregrinación del año próximo, una vez que ha terminado, se dirige al centro, en voz alta lee un fragmento del libro de actas de la comparsa que hace referencia a su origen y a las primeras familias que peregrinaron. Después, los presentes expresan sus compromisos o jurk'as para la peregrinación del año siguiente: transporte, comida, ropa de abrigo, etc.

El rey pasa el libro y cada uno escribe su compromiso, para finalizar todos los miembros firman en el libro de actas, ratificando sus compromisos.

Luego los bailarines bailan un par de ensayos para celebrar la firma de los compromisos.

El kimicho entrega unos recuerdos a todos los presentes con la imagen del señor de Qoyllurit'i, al terminar continúan bailando.

Antes de almorzar, los bailarines se dirigen a una de las casas de la familia de uno de los bailarines que se ha comprometido a hacer el wallqasqa: es la entrega de unos collares de regalos, con utensilios de plástico, frutas y productos alimenticios atados para todos los que han peregrinado como agradecimiento, las mujeres de la familia hacen la entrega, cada uno de los bailarines agradece a la familia, luego todos retornan al lugar en el que se celebra el kacharpariy.

En el lugar ya algunos están almorzando, los pablos bailan, invitan a las mamawayris a bailar los ensayos. La celebración continúa hasta entrada la noche, con música, comida y alcohol.

5.3.3 Kacharpariy de músicos

El domingo es el kacharpariy de los músicos, ellos se reúnen por la mañana en la casa de alguno de ellos, por lo general, el más antiguo o el maestro, luego de compartir, se dirigen a casa de los kimichos entrantes y salientes y algunos bailarines, en especial de los capitanes, en cada una de ellas hacen el walqasqa. De ese modo, antes de anochecer, los músicos, con varios collares de diferentes productos, se dirigen a la pequeña capilla de adobe de la comunidad de Muñapata, delante de ella, las familias de los bailarines han armado filas de comida con diferentes platos para cada uno de los músicos, el músico mayor, las mamawayris, los kimichos, el rey y los capitanes. En conjunto, abren la mesa y agradecen al señor de Qoyllurit'i y a la comparsa la peregrinación del año. Luego, se pone música para que todos bailen, compartiendo bebidas y comida hasta entrada la noche.

Con el kacharpariy de músicos culmina la semana de peregrinación al señor de Qoyllurit'i. La comparsa entera: mamawayris, bailarines y kimichos se reunirán a lo largo del año para algunas celebraciones: visitar a algún miembro que necesite de la comparsa por enfermedad, fallecimiento, cumpleaños, participar de las reuniones y congresos organizados por el Consejo de Naciones, faenas en el santuario y otras actividades. Sin embargo, desde el Cruz

Velacuy del siguiente año, volverán a iniciar el proceso ritual de la peregrinación al señor de Qoyllurit'i como una comunidad.

CONCLUSIONES

1. La comparsa peregrina Qhapaq Chuncho de Muñapata es una unidad dentro de la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i, representa a un colectivo heterogéneo y dinámico que año a año se reúne para peregrinar en colectividad, guiados por un sentido de identificación hacia la comunidad de Muñapata, la comparsa, la nación Quispicanchi y la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i. A través de un sentido de identificación los sujetos de la comparsa establecen relaciones de pertenencia y adscripción como relaciones de distinción y diferencia. Ello se manifiesta a lo largo del proceso ritual que atraviesa la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata, por ejemplo, la comparsa expresa a través de su performance en los recibimientos, alabados, saludos, danzas y desplazamientos su vinculación con la nación Quispicanchi, con su lugar de procedencia (comunidad de Muñapata) y su relación con los símbolos sagrados (el Señor de Qoyllurit'i, la cruz de Tayankani, la Virgen Dolorosa, el sol, los nevados y las apachetas), mientras a su vez, a través de la misma performance señalan fronteras que los distinguen de otras comparsas y de otros peregrinos.

La comparsa está conformada por segmentos diferenciados (wayris, mamawayris, músicos y pablos) fuertemente interrelacionados entre sí; los diferentes sujetos que hacen parte de cada uno de los segmentos de la comparsa *performan* durante la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i sus posiciones sociales, de modo que, durante el proceso ritual los sujetos que conforman la comparsa transforman sus posiciones sociales, quienes iniciaron la peregrinación como capitán primero junto con su mamawayri, culminará la peregrinación como rey junto con su mamawayri; y, a lo largo del transcurso de los años, quien inició como pablo junto con su mamawayri terminará su ciclo como kimicho junto con la kimicha. De este modo, año a año, a través de la performance se transmite una

forma de organización que hace posible la peregrinación de la comparsa y construye sentidos de pertenencia e identificación.

2. El género se expresa como una categoría que ordena y distribuye las funciones dentro de la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata para que año a año se dé el proceso ritual de la peregrinación, de modo que no es posible que la comparsa realice la peregrinación sin contar con ambos roles que resultan complementarios en el proceso ritual: representación a través de la danza, y, logístico y de cuidado del colectivo. Podemos señalar que las mamawayris, constituyen un colectivo de mujeres con relaciones internas de cooperación y ayuda mutua donde cumplen las funciones de cuidado de la colectividad de la comparsa en su totalidad. En contraparte, los wayris, los pablos, y los músicos cumplen la función de representar a la comparsa a lo largo de la peregrinación al señor de Qoyllurit'i a través de su danza. La relación entre las mamawayris (mujeres) y los wayris, pablos y músicos (hombres) se establece a través de un vínculo afectivo significativo o de parentesco (parejas, novias, esposas, madres, hermanas o hijas, aunque se prefiere que sean las parejas o esposas) entre ellos.

Todo ello, indica que uno de los aspectos que la comparsa emplea para dar forma a su organización durante la peregrinación es el género; como se identifica en la etnografía hay un conjunto de funciones diferenciadas y complementarias que se asignan en base a la distinción entre mujeres y hombres, la cual se transmite a través de la performance de cada uno de los segmentos. Sin embargo, es preciso notar que esta configuración debe comprenderse a través del tiempo, es decir como un proceso en transformación relacionado a los contextos sociales, culturales e históricos que atraviesan a los sujetos que conforman la comparsa. Por lo que la descripción realizada en la investigación deberá comprenderse como una fotografía de un momento, queda pendiente investigar las formas en las que las relaciones de género se transforman en la comparsa por los cambios en la sociedad: ¿De qué manera se disputan los roles de género prescritos en el proceso ritual

de la peregrinación? ¿Cómo se transforman las comparsas y las naciones que conforman la peregrinación cuando las mujeres comienzan a disputar los espacios prescritos para los hombres? ¿De qué manera los procesos rituales son afectados y transformados por el cuestionamiento de los roles de género? Estas son algunas de las preguntas que merecen una investigación que podrá darse en los siguientes años.

Por otro lado, otro aspecto que se considera para la organización de la comparsa es la edad, hay una distinción entre niños, jóvenes y adultos que da cuenta del estatus que cada sujeto tiene en la comparsa. El prestigio de los sujetos en el interior de la comparsa, así como de la misma comparsa y la comunidad frente a la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i están basados en la antigüedad y conocimiento de las tradiciones. Por ello, su organización mantiene una jerarquía muy clara, entre los sujetos con mayor antigüedad y mayor experiencia dentro de la comparsa, ellos son quienes asumen los cargos más relevantes y las posiciones más importantes en el proceso ritual de la peregrinación, como muestra de su amplia experiencia y conocimiento de la comparsa y de la peregrinación. Por otro lado, los jóvenes son los colaboradores continuos, generalmente agrupados en el segmento de los pablitos, quienes de manera incansable están dispuestos a colaborar en cada una de las actividades dentro de la comparsa hasta el momento de llegar a el santuario como parte de un proceso de formación o aprendizaje que permita la continuidad intergeneracional de la comparsa en la peregrinación al Señor de Qoylluriti.

3. En la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i podemos comprender la etnicidad como un proceso de identificación de los peregrinos que se construye en base a los rasgos socioculturales que señalan lazos de pertenencia o distinción entre las comparsas y las naciones, elaborando sentidos de pertenencia en base a sus territorios, así como fronteras permeables entre unos y otros que se manifiestan en el proceso ritual. La Comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata construye su identidad cultural en relación a la comunidad campesina de Muñapata, territorio que se señala como el origen de la comparsa, a su vez están

identificados con la nación Quispicanchi y con la manifestación religiosa de la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i. Por ejemplo, esto se expresa en el apuyaya de la comparsa, el cual alude directamente a la comunidad de Muñapata y a la imagen del Señor de Qoyllurit'i como dos elementos que estructuran la relación que los sujetos que conforman la comparsa establecen con la peregrinación, se remarca su comunidad de origen: Muñapata, así como su filiación religiosa con el Señor de Qoyllurit'i, quien los protege y a quien le ofrendan su performance. El apuyaya es un el elemento que acompaña a la comparsa en el proceso ritual y recuerda de dónde vienen y a quien le rinden culto; este es un elemento que todas las comparsas llevan como un emblema que los identifica y que se intercambia a lo largo de la peregrinación en los recibimientos y saludos, de modo que hay un reconocimiento entre unos y otros que da cuenta de un tejido mayor entre comparsas que da sentido y forma a la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i.

Por otro lado, en el caso de la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata es preciso reparar en cómo ha ido transformando su denominación en el tiempo: Chuncho, Misti Chuncho, Chuncho Extranjero y Qhapaq Chuncho. La transformación del nombre de la comparsa da cuenta que, aunque su autodenominación haya cambiado, su sentido de identificación con el colectivo continuó.

Finalmente, podemos decir que el género y la identificación con un territorio y con la manifestación constituyen categorías que están presentes y se expresan en la performance de la comparsa como se observa en el proceso ritual descrito.

Bibliografía

- Aguayo Figueroa, Armando. «El Intialabado» en *Celebrando la fe de Flores Ochoa*. Cusco: CBC-UNSAAC, 2009: 213-236.
- Allen, Catherine. «Puntos de encuentro: Peregrinación y sociedad quechua actual.» en *Antrophologica* XXVIII. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010: 5-13.
- Allpa, Comunidades y Desarrollo. *Las comunidades campesinas en el siglo XXI, situación actual y cambios normativos*. Lima, 2010.
- Augé, Marc. *El oficio de antropólogo*. Barcelona, España: Gedisa, 2007.
- Augé, Marc, y Jean Paul Colleyn. *¿Qué es la antropología?* Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2016.
- Barth, Frederik. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Bauman, Richard. *Performance, Folklore, cultural performances, and popular entertainments*. New York-Oxford University, 1992: 41-49.
- Bauman, Richard, y Charles L Briggs. *Poetics and performance as critical perspectives on language and social life*. Vol. 19. Annual Review of Anthropology, 1990.
- Bell, Catherine. *Ritual theory, Ritual Practice*. New York: Oxford university press, 2009.
- Boas, Franz. *El arte primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Calvo, Rossano. «La peregrinación al santuario del Señor de Qoyllurit'i en el contexto folk peruano» en *Cusco, una ciudad en estudio. Revista para el estudio de ciudades, capital histórica del Perú*. Cusco: 2013. Disponible en: https://www.academia.edu/44222090/La_Peregrinaci%C3%B3n_al_santuario_del_Se%C3%B1or_de_Qoylloriti_en_el_contexto_Folk_Urbano
- Canal Ccarhuarupay, José Feliciano. *Cambios y continuidades en el sistema religioso del Señor de Qoyllurit'i*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú, 2013.
- Cánepa Koch, Gisela. «Introducción: Formas de cultura expresiva y a la etnografía de lo local.» En *Identities representadas. Performance, experiencia y memoria en los Ande*, editado por Gisela Cánepa. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001: 11-35.
- . *Máscara, transformación e identidad en los Andes. La fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco*. Perú: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú, 1998.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. *Etnicidad y Estructura Social*. 2007: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores.
- Ceruti, María Constanza. «Qoyllur Riti: etnografía de un peregrinaje ritual de raíz incaica por las altas montañas del Sur de Perú» en *Scripta Etnológica, Vol. XXIX*. Argentina: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, 2007: 9-35. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/148/14802901.pdf>
- Citro, Silvia. *Cuerpos Significantes: Travesías de una etnografía dialéctica*. Argentina, 2009.
- Cortes Rojas, Ignacia. *Lo "heterogéneo" en los rituales andino-católicos: la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i. Tesis para optar el grado de magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile*. Santiago: Universidad de Chile, 2016.

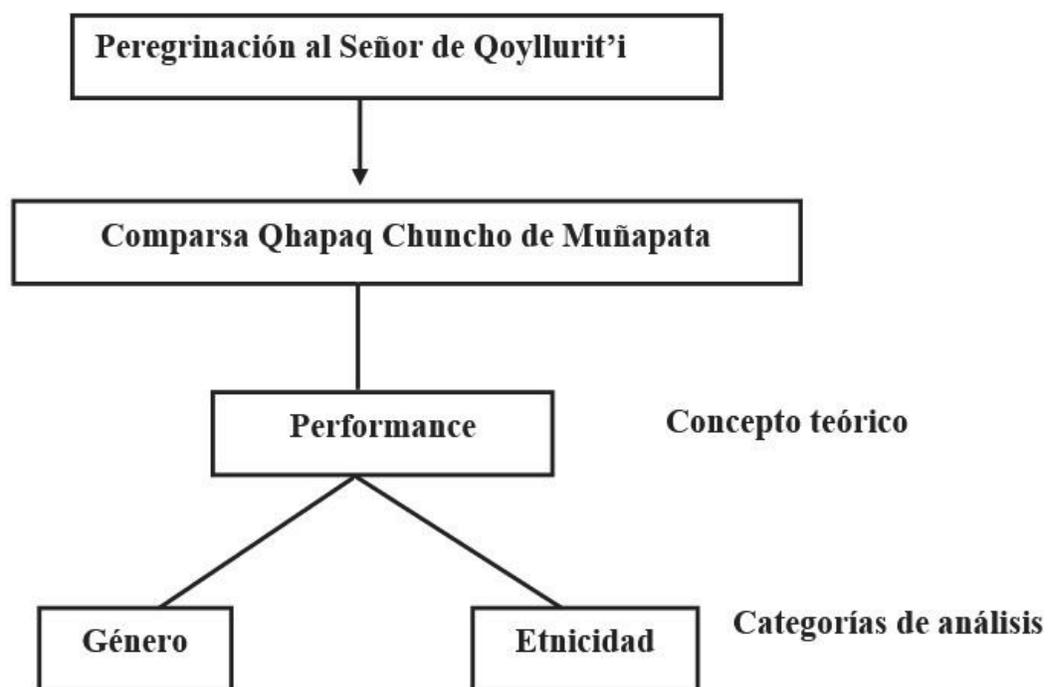
- Díaz Cruz, Rodrigo. «La celebración de la contingencia y la forma. Sobre Antropología de la Performance» en *Nueva Antropología* Vol. XXI, núm. 69. México: Asociación Nueva Antropología, 2008: 33-59. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/159/15912420003.pdf>
- Díaz Cruz, Rodrigo. «Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo» En *Poder y simbolismo en la obra de Víctor W. Turner*. España: Gedisa, 2014.
- Figueroa Báez, Gabriel. Entrevista (12 de Setiembre de 2019).
- Flores Lizana, J. Carlos. *El Taytacha Qoyllur Rit'i. Teología india hecha por comuneros y mestizos quechuas*. Sicuani-Perú: Instituto de Pastoral Andina (IPA), 1997.
- Flores Ochoa, Jorge. *Taytacha Qoyllur Rit'i. El Cristo de la nieve resplandeciente*. Cusco: Editorial Andina, 1990.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Argentina: Giralbo, 1992.
- Geist, Ingrid. *Antropología del Ritual. Víctor Turner*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- Giménez Montiel, Gilberto. «El debate contemporáneo en torno al concepto de etnicidad» en *Identidades étnicas*. Universidad Nacional Autónoma de México. 2006: 129-144. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v1n1/v1n1a5.pdf>
- Giménez Montiel, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura. Vol.1*. México, Conaculta, 2005.
- Gow, David. «Taytacha Qoyllur Rit'i. Rocas y bailarines, creencias y continuidad» Allpanchis Phuturinga, 1974.
- Hanna Lynne, Judith. «Dance» en *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology de Barnard, Alan and Spencer, Jonathan*. Londres: Routledge, 2002: 222-226.
- Hernández Asencio, Raúl. *Los nuevos Incas, la economía del desarrollo rural en Quispicanchi, 2000-2010*. Instituto de Estudios Peruanos, 2016.
- Hernández Asencio, Raúl, y Carolina Trivelli. *Crecimiento económico, cohesión social y trayectorias divergentes Valle Sur-Ocongate (Cuzco –Perú)*. 65 vol. Santiago, Chile: RIMISP-Centro Latinoamericano para el Desarrollo Rural, 2011.
- Lamas, Martha. *El género la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Miguel Ángel Porrúa-Universidad Autónoma de México-UNAM-PUEG Programa Universitario de Estudios de Género, 2013.
- Leach, Edmund. *Cultura y Comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Argentina: Siglo XXI, 1985.
- León, Magdalena. «Reflexiones para un debate sobre los estudios de género» en *Pensar (en) género. Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo de Millán de Benavides*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2004.
- Mauss, Marcel. *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos, 1971.
- Mendoza, Zoila. *Al Son De La Danza: Identidad y Comparsas*. Cusco: PUCP, Lima, 2001.
- . *La Fuerza de los Caminos Sonoros: Caminata y Música en Qoyllur Rit'i*. Vol. XXVIII. Lima: PUCP, Lima, 2010.
- . «Shaping Society Through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Southern Peruvian Andes» *Tesis para optar el título PhD de la Universidad de Chicago*. Chicago: Universidad de Chicago, 1993.

- Molinié, Antoinette. *La transfiguración eucarística de un glaciar: una construcción andina del Corpus Christi*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 2005.
- Moncó, Beatriz. *Antropología del Género*. Madrid: Síntesis, 2011.
- Moreno Fernández, Francisco. «Principios de sociolingüística y Sociología del lenguaje.» Barcelona: Ariel, 1998.
- Orobitg, Gemma. «Sexo, género y antropología» en *Del sexo al género, Los equívocos de un concepto* de Tubert, Silvia. Madrid: Cátedra, 2003: 253-288.
- Ossio, Juan M. *Etnicidad, Cultura y grupos sociales*. Lima: PUCP, 1995.
- Pine, Frances. «Gender» en *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. Londres: Routledge, 2002.
- Poole, Deborah. *Los Santuarios Religiosos en la economía regional andina*. Vol. XVI. 19 vols. Cusco: en Allpanchis, IPA, 1982.
- Restrepo, Eduardo. *Teorías Contemporáneas de la Etnicidad*. Colombia: Universidad Del Cauca, 2014.
- Ricard Lanata, Xavier. *Ladrones de sombras. El universo religioso de los pastores del Ausangate*. Lima: Institute Francais d'etudes andines, Centro de estudios regionales andinos-Bartolomé de las Casas, 2008.
- Rodríguez, Manuela. «Performance en Antropología: Contexto de surgimiento, Apropiaciones y aplicación» en *Revista de la Escuela de Antropología, vol. XX. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario*. Buenos Aires, Argentina: CONICET, 2016. Disponible en: https://www.academia.edu/24373418/Performance_en_Antropolog%C3%ADa_contexto_de_surgimiento_apropiaciones_y_aplicaci%C3%B3n_1
- Salas Carreño, Guillermo. «Narrativas de modernidad e ideologías de diferenciación social» en *Crónicas Urbanas*. Cusco: Guamán Poma de Ayala, 2007.
- . *Acerca de la antigua importancia de las comparsas de Wayri Ch'unchu y su contemporánea marginalidad en la peregrinación de Qoyllurit'i*. Antropologica Vol. XXVIII. 28 vols. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010.
- . *Diferenciación social y discursos públicos sobre la peregrinación de Qoyllurit'i*. Lima: CONCYTEC, 2006.
- . *The Glacier, The Rock, The Image: Emotional Experience and Semiotic Diversity at The Qoyllurit'i Pilgrimage*. Chicago: University of Chicago Press, Chicago, 2015.
- Sallnow, Michael. *Communitas reconsidered: The sociology of Andean Pilgrimage*. Vol. 16. 2 vols. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1981.
- Sallnow, Michael. «La peregrinación andina» en *Allpanchis VII*. Cusco: Instituto de Pastoral Andina (IPA), 1974: 101-142.
- Schechner, Richard. «Performance: Teoría y prácticas interculturales.» Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires: Libro de rojas, 2000.
- Scott, Joan. «El género una categoría útil para el análisis histórico» México: Miguel Ángel Porrúa- Universidad Autónoma de México-UNAM-PUEG Programa Universitario de Estudios de Género, 2013.
- Singer, Milton. «Semiotics of cities, Selves and Cultures. Explorations in Semiotic Anthropology» Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 1991.

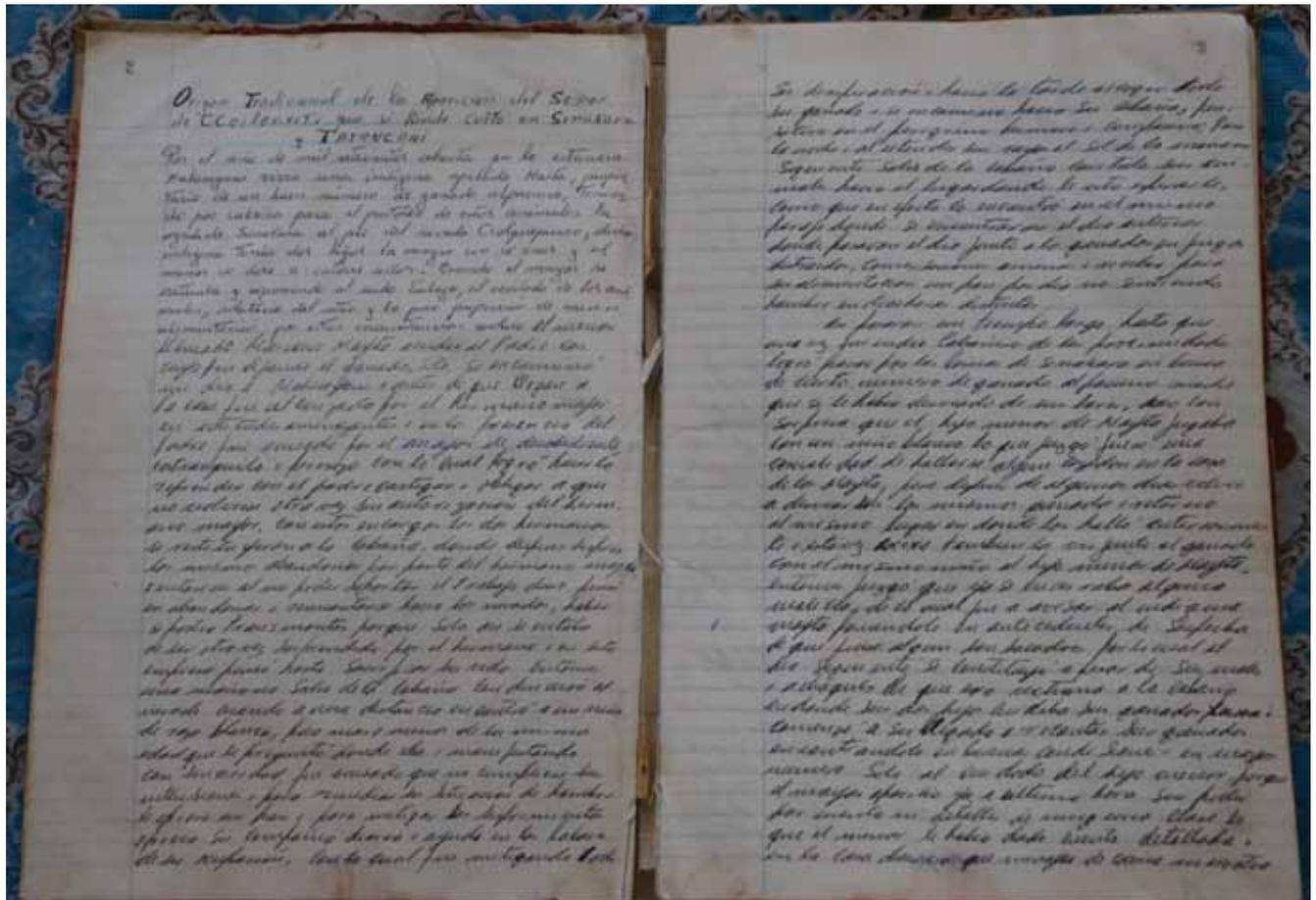
- Tambiah, Stanley J. «A performative approach to ritual» en *Culture, Thought, and Social Action*. Londres: Harvard University Press, 2013: 123-166.
- . "*El poder mágico de las palabras*" en *Man New Series* Vol. 3, 175-208. Londres: Universidad de Cambridge, 1968: 1-33.
- Taylor, Diana. «Estudios avanzados de performance.» México: Fondo de Cultura económica, 2011.
- Torres, Vicente. *Conversatorio acerca de la peregrinación al señor de Qoyllurit'i* Cusco, (Setiembre de 2019).
- Turner, Víctor. *El centro está afuera. La jornada del peregrino / The centre out there: Pilgrim's goal*. Traducido por Mónica Cuellar. 23 vols. Bogotá: Naguaré - Universidad Nacional de Bogotá, 2009.
- Tylor, Edwar B. «La ciencia de la cultura» en *El concepto de cultura*. Kahn, J.S. Barcelona: Anagrama, 1995.29-46
- UNESCO. «Nomination File N°00567 For Inscription on the Representative List of The Intangible Heritage of Humanity 2011» de Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Bali. Indonesia / Sixth Session, 2011.
- Viveros Vigoyas, Mara. *El concepto de género y sus avatares: Interrogantes en torno a algunas viejas y nuevas controversias, en Pensar (en) género: Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2004.

Anexo 1

Visualización del planteamiento del problema



Anexo 2



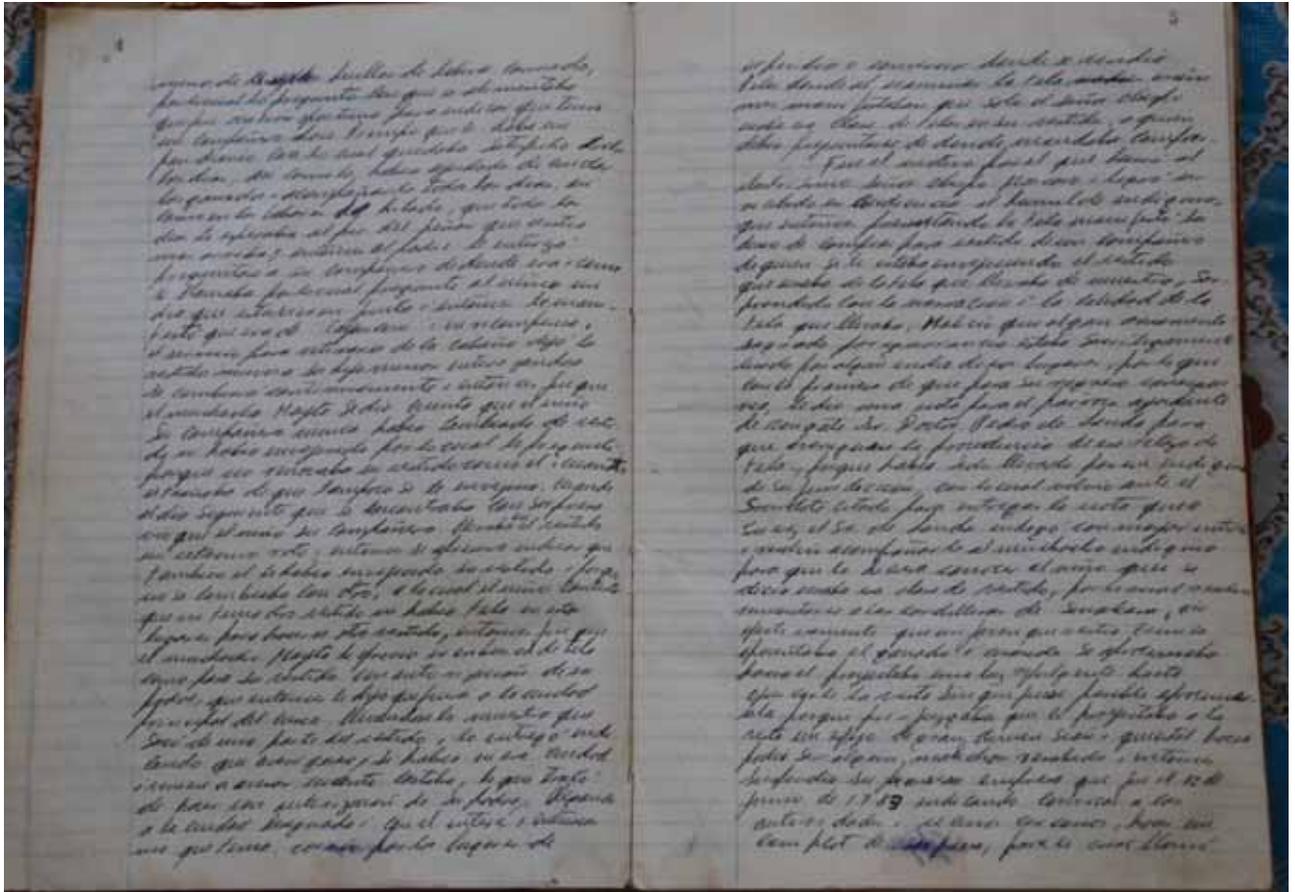
Origen Tradicional de los Apocritos del Señor de Ecclesiastes que se funda sobre un Simbolismo
 I. INTRODUCCION

En el año de mil setecientos ochenta y tres se descubrió en el Reino de Aragón una nueva especie de moneda llamada Mará, que es un buen número de granos de oro, y se usó por primera vez en el pueblo de San Juan de los Rios, que es un pueblo de la provincia de Saragosa, en el año de mil setecientos ochenta y tres. Este descubrimiento se hizo por un tal Juan de los Rios, que era un hombre de bien y de mucha virtud. Este descubrimiento se hizo en un tiempo en que el Rey de Aragón se hallaba en guerra con el Rey de Castilla, y se necesitaba mucho dinero para sostener la guerra. Este descubrimiento se hizo en un tiempo en que el Rey de Aragón se hallaba en guerra con el Rey de Castilla, y se necesitaba mucho dinero para sostener la guerra.

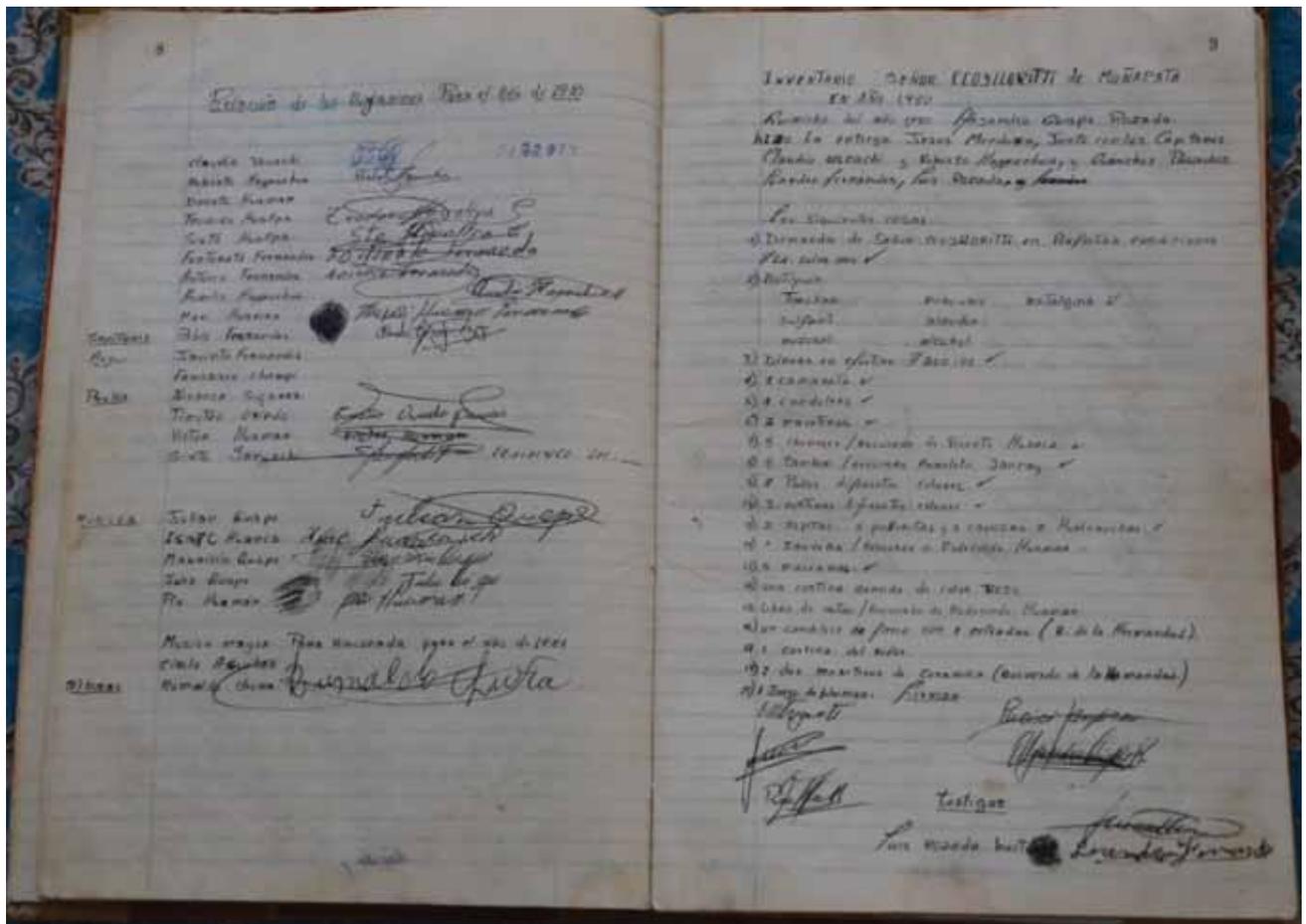
En el tiempo en que se descubrió esta especie de moneda, se hallaba en el Reino de Aragón una gran necesidad de dinero. Este descubrimiento se hizo en un tiempo en que el Rey de Aragón se hallaba en guerra con el Rey de Castilla, y se necesitaba mucho dinero para sostener la guerra. Este descubrimiento se hizo en un tiempo en que el Rey de Aragón se hallaba en guerra con el Rey de Castilla, y se necesitaba mucho dinero para sostener la guerra.

Este descubrimiento se hizo en un tiempo en que el Rey de Aragón se hallaba en guerra con el Rey de Castilla, y se necesitaba mucho dinero para sostener la guerra. Este descubrimiento se hizo en un tiempo en que el Rey de Aragón se hallaba en guerra con el Rey de Castilla, y se necesitaba mucho dinero para sostener la guerra. Este descubrimiento se hizo en un tiempo en que el Rey de Aragón se hallaba en guerra con el Rey de Castilla, y se necesitaba mucho dinero para sostener la guerra.

Anexo 3



Anexo 5



Anexo 6



La comparsa de Qhapaq Chuncho desplazándose a una juntadera



Comparsa en ensayo



Máscara de un wayri en la comparsa de Qhapaq Chuncho



Los pablos de la comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata, el pablo mayor ocupa el tercer lugar de derecha a izquierda, en la primera fila



Kimicho saliente transporta la cruz



Wayris de la comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata en alabado mientras ascienden al Santuario



Wayris de la comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata en alabado mientras ascienden al Santuario



Mamawayris descansando en la quinta cruz



Comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata ascendiendo al santuario



Recibimiento
entre la comparsa
de Qhapaq
Chuncho de
Muñapata y otra
comparsa



Presentación de la comparsa en el templo tras haber llegado al santuario.



Presentación de la comparsa en Mamachapata en la madrugada



Comparsa pasa por la disciplina antes de que salga el sol en la roca de Mamachapata



Comparsa realiza el Intisayana en la roca de la disciplina



La comparsa desciende bailando



Comparsa de Qhapaq Chuncho esperando su turno para bailar en el templo



Comparsa bailando en el templo



Por la noche, los pablos se preparan para pasar la noche en el nevado con las demás naciones de pablos



La comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata y la comparsa de Qhapaq Qolla de Muñapata bailan mientras esperan el apuyaya en la roca de Mamachapata



La comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata y la comparsa de PukaPakuris de Urcospampa se saludan antes de bailar mientras esperan el apuyaya en la roca de Mamachapata



Músicos de la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata en la peregrinación de 24 horas



Wayris de la comparsa de Qhapaq Chuncho cargan el apuyaya en la peregrinación de 24 horas



mamawayris de la comparsa de Qhapaq Chuncho cargan a la virgen en la peregrinación de 24 horas



Saludo entre comparsas en Qochapata



Trasmisión de cargos en Yanacancha. El kimicho saliente entrega el apuyaya/demanda al kimicho entrante



Los capitanes asumen sus nuevos roles públicamente en Yanacancha



La comparsa pasa por la disciplina en la madrugada en Q'espacruz



La comparsa baila con las demás comparsas en Intiqhawarina



Parte de la comparsa de Qhapaq Chuncho de Muñapata al llegar a Tayankani. Presentes: rey, capitanes, wayris, kimicho entrante, mamawayri: Nati Huanca, un pablo. Ausentes, los músicos, el músico mayor, el kimicho saliente, las mamawayris y los pablos.



Alabado de la comparsa



Capitán primero, rey, pablo caporal de la nación Quispicanchis, kimicho entrante ty kimicho saliente revisan el estatuto de la comparsa en el Corpus Christi en Muñapata



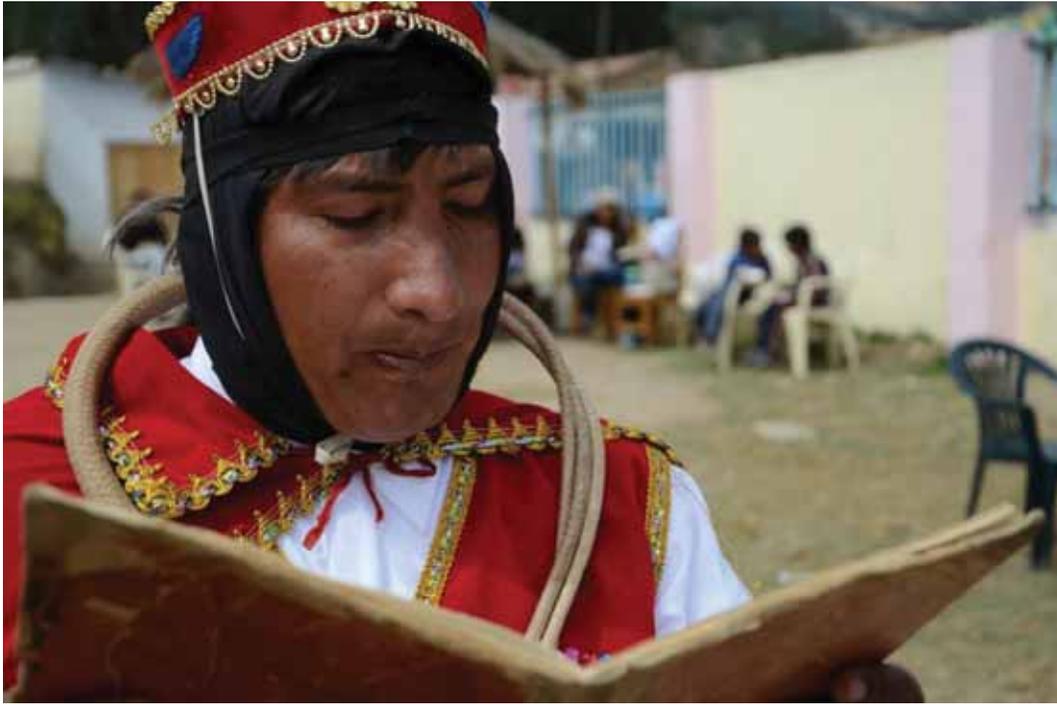
Wayris y mamawayris bailan en el Corpus Christi en Muñapata



Wayris de la comparsa de qhapaq chuncho de Muñapata



En la izquierda kimicha y kimicho salientes, en la derecha kimicho y kimicha entrantes



El rey lee el estatuto de la comparsa en el kacharpari de los bailarines



El pablo mayor se compromete para bailar el próximo año en el kacharpari de los bailarines



Wayris en el kacharpari de los bailarines



Comparsa de qhapaq chuncho baila el pablo sipi en el kacharpari de bailarines



Comparsa de qhapaq chuncho baila el pablo sipi en el kacharpari de bailarines



Músico mayor en el kacharpari de músicos en casa del nuevo primer capitán



Kacharpari de músicos en la capilla de Muñapata frente a toda la comparsa de Qhapaq Chuncho