

Puntos de encuentro: peregrinación y sociedad quechua actual. Comentarios introductorios*

Catherine J. Allen

RESUMEN

El texto es un peregrinaje mental al Señor de Qoyllurit'i y una presentación de los cuatro trabajos sobre el festival que fueron presentados en el encuentro de Latin American Studies Association (LASA) 2009, y que Anthropologica publica en esta sección. Destaca la riqueza de las contribuciones en tanto brindan información, ideas e interpretaciones novedosas, así como la intensidad de la experiencia del festival que ellas evocan.

Meeting points: pilgrimage and Quechua society today. Introductory remarks

SUMMARY

The text is a mental journey to the festival of Lord of Qoyllurit'i and a presentation of the four papers on this event presented at the Latin American Studies Association (LASA) 2009 meeting that Anthropologica publishes in this section. It highlights the richness of contributions as they provide information, ideas, and new interpretations, and shows the strength and intensity of the experience that they evoke.

* Agradezco a Zoila Mendoza por haberme invitado a participar como comentarista de las ponencias presentadas en el encuentro de Latin American Studies Association (LASA), llevado a cabo en Río de Janeiro en junio de 2009.

La fuerza e intensidad del festival del Qoyllurit'i son legendarias. Aunque han transcurrido muchos años desde que participé en él, en 1975 y 1978, esos eventos continúan siendo parte de las vivencias más memorables de mi vida. No cabe duda de que todo peregrino que participa en el festival queda marcado por esa experiencia. Se dice que se debe hacer esa peregrinación tres veces. Mi amigo don Luis, que hacía su tercer viaje en 1975, me dijo con extraordinaria certeza que cuando llegara la hora de su muerte él iría «*rectu Hanaq Pachata*» (directo al cielo). Hace ya algún tiempo que Luis alcanzó su recompensa, pero a mí aún me resta camino por andar. Por ello, agradezco la oportunidad de hacer de nuevo el peregrinaje, esta vez mentalmente, mediante el estimulante conjunto de ensayos sobre Qoyllurit'i reunidos en esta publicación.

Todos los trabajos presentados en las siguientes páginas constituyen una rica contribución en tanto brindan información, ideas e interpretaciones novedosas. Astrid Stensrud explora las profundas cuestiones ontológicas intrínsecas a la experiencia del peregrinaje. Zoila Mendoza y Holly Wissler abordan la organización de los sentidos, particularmente en relación con los sonidos; ellas exploran la poderosa sinestesia que une la visión, el sonido y el movimiento, elementos todos centrales a la experiencia del peregrinaje. Todos los autores, especialmente Guillermo Salas, ponen de relieve la diversidad social en el peregrinaje de Qoyllurit'i y su carácter emergente. Estos trabajos son testimonios de una serie de transiciones emblemáticas de las transformaciones sociales en el Perú del siglo XX: la danza del *ch'unchu* cede el paso a *qapaq qolla*; la flauta al acordeón; el caminar al viaje motorizado; la experiencia comunal a la individual.

1. LA FUERZA DE LA EXPERIENCIA

Una sobrecarga sensorial aparta al Qoyllurit'i de la experiencia cotidiana. Los peregrinos enfrentan un frío desgarrador, un sol inclemente, sonidos incesantes y multitudes de personas, todo lo cual produce un estado de agotamiento y de emociones muy intensas. Ellos describen esta intensidad en términos de fe, que en este contexto tiene menos que ver con la adhesión a creencias específicas y más con la misma experiencia epifánica. Esta vivencia compartida de fe genera un sentido profundo de *comunitas* entre peregrinos con diferentes experiencias de vida. Este es uno de los aspectos notables del Qoyllurit'i: el modo en que atrae a peregrinos de diferentes estratos de la sociedad peruana (y, últimamente, de diversas partes del mundo) y cómo da cabida a una amplia variedad de creencias y prácticas religiosas. Los peregrinos provenientes de zonas rurales visitan las poderosas montañas que ellos llaman *apukuna* (señores) y *taytakuna* (padres); aquellos provenientes de centros poblados buscan al milagroso Cristo en la roca; los jóvenes de zonas urbanas van tras la energía del lugar —la traducción que hacen de la palabra quechua *kallpa* como 'energía' revela múltiples influencias, como «lo andino», la ciencia moderna e ideas *New Age*. Un vocabulario ritual especial distingue al festival como un evento único; el ensayo de Salas presenta información fascinante acerca de este *wayrisimi*.

Mendoza analiza la intensa experiencia en términos de una sinestesia cuyos elementos son la visión, el sonido y la locomoción (un movimiento direccional con trayectoria). La visión es esencial para la fe: uno debe presenciar el santuario con los propios ojos.¹ El recorrido que se hace en el peregrinaje entre el hogar y el santuario a través de un vasto paisaje vivo es parte del proceso testimonial. Mendoza describe el modo como el sonido marca la experiencia del viaje. Los peregrinos se detienen a descansar y tocan la melodía del *alabar* cada vez que un lugar considerado poderoso aparece en el marco visual, cada vez que se aleja de la vista y también cuando se da un encuentro de comparsas. Entre descanso y descanso, la melodía del *chakiri wayri* propulsa a los peregrinos a seguir por el camino, que

¹ La importancia del testigo de vista ha sido confirmado por la investigación realizada por Rosaleen Howard sobre los validadores en la narrativa quechua: las formas gramaticales que indican testimonio de primera mano pueden ser empleadas si el hablante ha visto el lugar donde ocurrieron los hechos, aun si estos hechos acontecieron en un pasado distante. Véase, por ejemplo, Howard (2002).

retumba con el inexorable redoble del bombo. Como un motor que empuja la fila de peregrinos desde atrás, la música coordina el movimiento con el paisaje.²

Wissler presenta un interesante ensayo que describe una práctica musical de Q'eros llamada *aysarikuy* ('alargando'), que consiste en prolongar el final de las frases de las canciones. Los cantantes explican que al alargar las frases hacen que su música sea una ofrenda tanto a la tierra como a los *apukuna*.³ Con un objetivo similar, los peregrinos se enfrascan en atronadoras representaciones musicales en el santuario. Cada grupo de música trata de superar a los otros tocando tan fuerte como les es posible con la esperanza de atraer la atención del «Señor» y los *apukuna*. Si bien no hacen ningún esfuerzo por tocar al unísono, todas sus presentaciones musicales están dirigidas hacia los mismos destinatarios sagrados.

Por ello se puede afirmar que las abarrotadas y ruidosas actividades que se llevan a cabo en el santuario son solo superficialmente caóticas: a la competición entre las representaciones musicales subyace un profundo consenso respecto de su propósito y su motivación. Como ya lo he señalado en otras ocasiones, esta es la esencia del *ayllu* andino (véase Allen 2008: 123-132). La rivalidad entre los diferentes grupos genera una ofrenda colectiva bastante más fuerte y enérgica de lo que cualquier individuo o grupo en particular podría producir por sí solo. El rol policial asumido en tono burlesco por los bailarines *ukuku* enfatiza la importancia de mantener cierto orden en medio de la explosión de sonidos y actividades cargadas de energía.

2. AGENCIA Y OBJETOS

El ensayo de Stensrud toma un enfoque distinto para aproximarse a los temas de la fuerza y la fe. Su trabajo sigue los pasos de los peregrinos urbanos de Cusco hacia Pukllana Pampa, una franja rocosa de tierra donde los peregrinos «juegan» a construir casas en miniatura llenas de todos los bienes materiales que desean obtener. Aunque esta actividad es más individualizada que aquella de los grupos musicales y de danza, también desborda en intensidad. Uno debe jugar «en serio», con fe y sincero compromiso si se quiere que las contrapartes tangibles de las

² Este camino musical dirigido recuerda a los «caminos de poder y memoria» tan característicos de la práctica ritual aimara. Véase, por ejemplo, el trabajo de Thomas Abercrombie (1998) y el de Denise Arnold y Juan de Dios Yapita (1998).

³ *Aysarikuy* tiene la misma función que otras prácticas que marcan la dirección hacia la cual van dirigidas las ofrendas, como por ejemplo *phukuy* ('soplar sobre hojas de coca') y *t'inkay* ('un tipo de libación en la que uno salpica gotas de licor al aire').

pequeñas casas de piedra, rebaños, camiones, refrigeradores y diplomas de papel se materialicen al año entrante. Los peregrinos insisten en que los artefactos hechos de guijarros son «reales», ¿pero qué tipo de realidad es esta? El original ensayo de Stensrud enfrenta directamente esta pregunta, apuntando a una reorientación básica de nuestro modo de entender las prácticas «animosas» y presentando una excelente revisión de los estudios contemporáneos sobre este tema.

Stensrud apunta a la raíz del problema al afirmar que esas miniaturas no son simplemente representaciones del bienestar deseado. Ella argumenta que el juego en Pukllana Pampa es una «práctica virtual» que responde a sus propios parámetros de realidad, los cuales están relacionados a la vida cotidiana. Este juego puede entenderse mejor en términos de mimesis, en tanto las distinciones entre sujeto y objeto, signifiante y significado son suspendidas y redefinidas. La mimesis crea un campo de posibilidades para que los peregrinos construyan una realidad personal, social y cosmológica que dé sentido a su vida cotidiana durante el año entrante.

El trabajo de Stensrud atestigua el profundo significado que Qoyllurit'i tiene para los cusqueños urbanos de la clase trabajadora. Pasa a ser tema de conversación durante todo un año, en tanto los participantes interpretan sus éxitos, fracasos y fortunas en relación con sus experiencias en el santuario de la montaña. Si bien muchos de estos peregrinos urbanos asisten al festival de modo individual, su participación en el juego de Pukllana Pampa implica la mimesis de relaciones sociales y del toma y daca de la vida urbana cotidiana. Subyace al juego una construcción del yo ligada a un sistema de relaciones sociales y económicas. Los «dueños» de las casas en miniatura se reúnen con sus vecinos y asisten a la inauguración de casas nuevas, también aceptan contratos, solicitan hipotecas, extienden su crédito y cobran deudas. Todas estas actividades requieren de una actitud de seriedad y realismo, pues sin ello la prosperidad lograda en el juego nunca se manifestaría en sus vidas cotidianas.

3. EMERGENCIA Y TRANSFORMACIÓN

Durante el siglo XX, el peregrinaje al Qoyllurit'i pasó de ser una celebración relativamente local a ser un acontecimiento mundialmente famoso que atrae a miles de participantes. El ensayo de Salas propone entender el festival como un fenómeno en apogeo cuyas transformaciones están íntimamente ligadas a una serie de cambios que se han dado de modo simultáneo en la sociedad peruana. Aunque usualmente se relaciona el origen del peregrinaje con una aparición milagrosa

del niño Jesús a un pastor en 1783, Salas no halló documentación alguna que haga referencia al festival antes de 1930. Él sugiere que la leyenda del milagro fue inventada (o al menos promovida) alrededor de esa fecha por los vecinos de Ccatca y Ocongate con la finalidad de controlar la actividad ritual y económica de la región. De acuerdo con la interpretación que da Salas, el peregrinaje surgió probablemente en algún momento de finales del siglo XIX, en el que participaban *ayllus* rurales de la región, con una intervención mínima de los pobladores de Ocongate hasta la década de 1930.

El objetivo de Salas no es descubrir un peregrinaje «auténtico» sino entender mejor los procesos que produjeron este notable fenómeno contemporáneo. En ese sentido, sugiere que, de modo similar a la leyenda de origen, la asociación del culto del Señor de Qoyllurit'i con el cerro Ausangate data de fechas más recientes. El Ausangate puede ser visto desde la ciudad de Cusco, lo que hace de la montaña un foco natural de atención para los peregrinos urbanos que han asistido en números crecientes durante las pasadas décadas. Históricamente, la ubicación del santuario cobra más sentido al relacionarlo con el cerro Qulqipunku, ubicado en la sección más extremadamente oriental de la cordillera en su tramo de descenso a la Amazonía.

En este punto, la argumentación de Salas trae resonancias de la interesante versión de la leyenda de Mariano Mayta recogida por Mendoza: Mariano huye hacia la selva por el camino de Maldonado y Quince Mil (una ruta usualmente frecuentada en la actualidad por jóvenes que se dan a la fuga). Mientras cruza la zona que divide la sierra de la selva, a la sombra del Qulqipunku, se encuentra con un joven Cristo que baila *wayri ch'unchu*. Al bailar, Cristo trae la fuerza de la selva a la sierra, y también se la infunde al pobre y desplazado Mariano. Esta es la razón por la cual el *wayri ch'unchu* es la danza predilecta de Cristo, representada por los campesinos rurales, «sus hijos más pobres».

Cuando asistí a Qoyllurit'i en la década de 1970, los danzantes de *wayri ch'unchu* excedían ampliamente en número a todos los otros. Pero ahora cada año disminuye la cantidad de grupos de *wayri ch'unchu* en el festival. *Ch'unchu* es la danza de «indios» por excelencia, pero últimamente la mayoría de grupos prefiere realizar danzas más «modernas» como el *qhapac qolla*. Aún los bailarines de Q'ero, que supuestamente es el último bastión de la indianidad andina, han adoptado el *qhapac qolla*. Wissler explica que los músicos de Q'ero adquirieron un acordeón para tocar más fuerte; sintieron que sus flautas eran opacadas por las bandas «modernas».

Vale la pena notar, sin embargo, que muchos grupos provenientes de comunidades rurales continúan tocando música de *wayri ch'unchu*; los músicos de Q'ero

mantienen la flauta tradicional y los instrumentos de percusión escrupulosamente separados de los instrumentos como el acordeón empleados en el *qhapac qolla*. Así, aunque un número cada vez mayor de peregrinos se distancia de la danza del *wayri ch'unchu* prefiriendo otro tipo de bailes, tanto los peregrinos rurales como los urbanos continúan asegurando que el *ch'unchu* es central y esencial para el festival. Continúa siendo la danza favorita de Cristo y la puesta en escena más emblemática del Qoyllurit'i. Salas propone un argumento sutil para explicar esta aparente paradoja: dado que el *wayri ch'unchu* es reconocido como una danza de «indios», su presencia proporciona un «otro» pre-moderno en contraste al cual la mayoría de peregrinos, mestizos modernos, puede construir su identidad. El *wayri ch'unchu* se mantiene, pero como una representación folclórica.

Los peregrinos de Pomacanchi, a los que hace referencia el ensayo de Mendoza, no llevan la danza de *wayri ch'unchu* al santuario sino su tradicional *k'achampa*. Sin embargo, experimentan con una comparsa compuesta enteramente de varios *ukuku*, y sus integrantes describen su representación camino al santuario y en él como «hacer *wayri*», debido a que van acompañados de la música de *chakiri wayri*. Mendoza explica que *wayri* se refiere al contexto general que separa al Qoyllurit'i de las experiencias cotidianas. «Hacer *wayri*» implica recorrer el paisaje impelido por la música del *chakiri wayri* y el hipnótico ritmo del bombo. «Hacer *wayri*» es bailar para Cristo en su santuario de la montaña y entregar la energía de uno como ofrenda sacrificial. Y *wayrisimi* —es decir, el habla *wayri*— es el vocabulario especial utilizado solo en Qoyllurit'i.

En este intenso contexto ritual, el sonido es más importante que la visión. A diferencia de la visión, el sonido penetra los cuerpos; es inmediato si bien indirecto. Podemos sentirlo vibrando aunque no podemos verlo ni tocarlo. Stensrud explica que algunos peregrinos urbanos utilizan la palabra *vibra* (forma abreviada de «vibración») para expresar el poder del santuario. Esto guarda relación con lo señalado por Mendoza (haciendo referencia a Classen) con respecto a que el sentido de la vista está asociado con lo anterior y el pasado estructurado, mientras que el sentido del oído está asociado con lo posterior y el futuro. El futuro viene de atrás hacia adelante. Los peregrinos asisten a Qoyllurit'i con el propósito de comunicarse con fuerzas indirectas y fuera de lo ordinario que pueden efectuar cambios positivos en sus vidas. El sonido alcanza a Cristo y a los cerros, y vibra con ellos.⁴ Por esa

⁴ Esto trae a la mente las celebraciones del día de San Juan, cada 24 de junio, cuando los pastores tocan música y bailan para «despertar a los cerros» y hacer que estos revitalicen a sus ovejas.

razón, el ritmo musical es el corazón del festival, de ahí que los entrevistados por Mendoza aseguren que sin *chakiri wayri* no habría nada; «*ch'in*»: todo estaría vacío, en silencio. Sería como si no hubiesen realizado el peregrinaje.

BIBLIOGRAFÍA

ABERCROMBIE, Thomas

1998 *Pathways of Memory and Power: Ethnography and History among an Andean People*. Madison: University of Wisconsin Press.

ALLEN, Catherine

2008 *La coca sabe: coca e identidad cultural en una comunidad andina*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.

ARNOLD, Denise y Juan de Dios YAPITA

1998 *Río de Vellón, Río de Canto: cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: UMSA-ILCA-HISBOL.

HOWARD, Rosaleen

2002 «Spinning a Yarn: Landscape, Memory and Discourse Structure in Quechua Narrative». En Jeffrey Quilter y Gary Urton (eds.). *Narrative threads: accounting and recounting in Andean Khipu*. Austin: University of Texas Press.