



Anthropologica del Departamento de
Ciencias Sociales
ISSN: 0254-9212
anthropo@pucp.pe
Pontificia Universidad Católica del Perú
Perú

Wissler, Holly

Q'eros, Perú: la regeneración de relaciones cosmológicas e identidades específicas a través de la
música

Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales, vol. XXVIII, núm. 28, diciembre, 2010, pp. 93-
116

Pontificia Universidad Católica del Perú
San Miguel, Perú

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88636918005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Q’eros, Perú: la regeneración de relaciones cosmológicas e identidades específicas a través de la música

Holly Wissler

RESUMEN

Uno de los principales objetivos de la música de la comunidad andina Q’eros es re-generar y re-crear buenas relaciones con el cosmos y con el mundo espiritual en el que cree. En esta ponencia analizo el modo cómo tanto las canciones indígenas de Q’eros como la música y danza que la comunidad ha incorporado recientemente a la peregrinación más grande del Perú —Qoyllurit’i— logran la eficacia del propósito a través de similares técnicas de producción de sonido y estética. Aunque los rasgos específicos de ambos estilos (estructura, escala e instrumentación) son significativamente diferentes, yo me ocupo de la forma en que la producción musical de ambos tipos comparte el mismo enfoque y sirve a la misma meta, ya sea que se trate de un ritual íntimo dentro de la comunidad o de uno compartido con miles de otras personas de la gran región. Además, la interpretación de los dos tipos de música sirve como indicador de identidad específica para los q’eros, dependiendo de su uso contextual y la identidad deseada en el momento. Es decir, las elecciones musicales les permiten cambiar de identidad entre la de q’eros tradicionales en su comunidad natal, y la de misti (mestizo) en Qoyllurit’i.

Palabras clave: Q’eros, música, identidad, cosmología, etnomusicología.

Q’eros, Peru: The Regeneration of Cosmological Relationships and Specific Identities through Music

SUMMARY

One of the principal purposes of Q’eros music is to actively regenerate and re-create good relationships with the cosmos and the spirit world they believe in. In this paper, I explore how both the Q’eros’ indigenous songs as well as their newly-adopted music and dance for Peru’s largest pilgrimage, Qoyllurit’i, achieve efficacy of purpose through similar techniques of sound production and aesthetics. Even though the specific musical traits (structure, scale, and instrumentation) of both musical styles are significantly different, I address how Q’eros’ musical production of both types share the same focus and serve the same end-goals, whether the ritual is an intimate one within the community or shared with thousands of other people from the greater region. In addition, the performance of both styles of music serve as specific identity markers for the Q’eros depending on their contextual use and the identity desired at the time. In other words, the Q’eros’ musical choices allow them to shift identities between traditional Q’eros in their home community and misti (mestizo) in Qoyllurit’i.

Key words: Q’eros, music, identity, cosmology, ethnomusicology, Andes, Qoyllurit’i.

INTRODUCCIÓN Y UBICACIÓN EN LA ECOLOGÍA VERTICAL

El grupo cultural y étnico de Q’eros, vive a doscientos kilómetros al este de la antigua capital incaica de Cusco, en el distrito de Paucartambo, es conocido por mantener la continuidad de costumbres indígenas, como tradiciones musicales que otras comunidades andinas han dejado de practicar (véase el mapa 1).¹ Debidamente a ello, fueron declarados Patrimonio Cultural por el Instituto Nacional de Cultura (INC) en 2007. Son la primera ‘gente’ en recibir tal estatus en el Perú. Aun cuando los q’eros comparten muchos lazos sociales, económicos y culturales con sus vecinos andinos, históricamente han estado lo suficientemente aislados como para preservar sus propias características culturales y musicales en coexistencia con los estilos musicales contemporáneos que han aprendido de la región andina mayor. Hoy en día, los q’eros mantienen más intercambio que nunca con el mundo urbano, viajan frecuentemente a Cusco, ya que el sistema de carreteras ha mejorado mucho,² y varias familias han comprado terrenos y construido casas en Cusco, creando sus propios barrios con fuertes vínculos entre los q’eros.

¹ Los mapas de este artículo son cortesía de ACCA, Asociación para la Conservación de la Cuenca Amazónica, Cusco, Perú. www.acca.org.pe. Detalle de los mapas: Sandro Arias (ACCA).

² En los últimos tres años la Carretera Interoceánica ha disminuido el tiempo de viaje entre Q’eros y Cusco. Además, hay caminos carrozables conectados con la Interoceánica que se acercan cada vez más a las comunidades de Q’eros. Por ejemplo, un nuevo camino carrozable llega a la comunidad de Ancasi, en el valle vecino a varios anexos de Hatun Q’eros (Chuwa Chuwa, Ch’allmachimpana, Qocha Moqo). Lo que entonces tardaba un día de caminata y ocho horas en bus a Cusco, ahora se ha reducido a dos horas de caminata y cinco horas en bus, respectivamente. Debido a esto, he visto a muchos q’eros que educan a sus hijos en Cusco llegar a la capital departamental para pasar el fin de semana con ellos y



Mapa 1. Ubicación de la Nación Q'eros

Los q'eros practican todavía los cantos autóctonos³ emblemáticos de su comunidad. En esta ponencia analizo el modo cómo ambas, las canciones indígenas de Q'eros y la música y danza que ellos recién incorporaron en la peregrinación de Qoyllurit'i, logran la eficacia del propósito a través de similares técnicas de producción de sonido y criterio estético. Uno de los principales propósitos de la música de Q'eros es *regenerar* y *re-crear*,⁴ activamente, las buenas relaciones con el mundo espiritual en el que creen, ya sea con los apus (montañas poderosas),

luego regresar a su comunidad. Yo diría que los q'eros ya viajan diariamente entre Q'eros y Cusco, y aprovechan la nueva facilidad para visitarlo frecuentemente, hacer compras espontáneas, vender sus tejidos o realizar despachos para turistas y cusqueños.

³ Por ejemplo, en Ancasi es difícil encontrar a alguien que conozca o recuerde los cantos típicos de su comunidad.

⁴ Quiero decir «crear de nuevo», y no «recrear» en el sentido de diversión.

la pachamama (madre tierra) o el Señor de Qoyllurit'i. Aunque los rasgos específicos, tales como la estructura, escala, e instrumentación de ambos estilos (los autóctonos y los adoptados) son significativamente diferentes, yo me ocupo de cómo la producción musical de los dos tipos comparte el mismo enfoque y sirve a la misma meta final, ya sea que se trate de un ritual íntimo dentro de la comunidad o de uno compartido con miles de otras personas de la gran región.

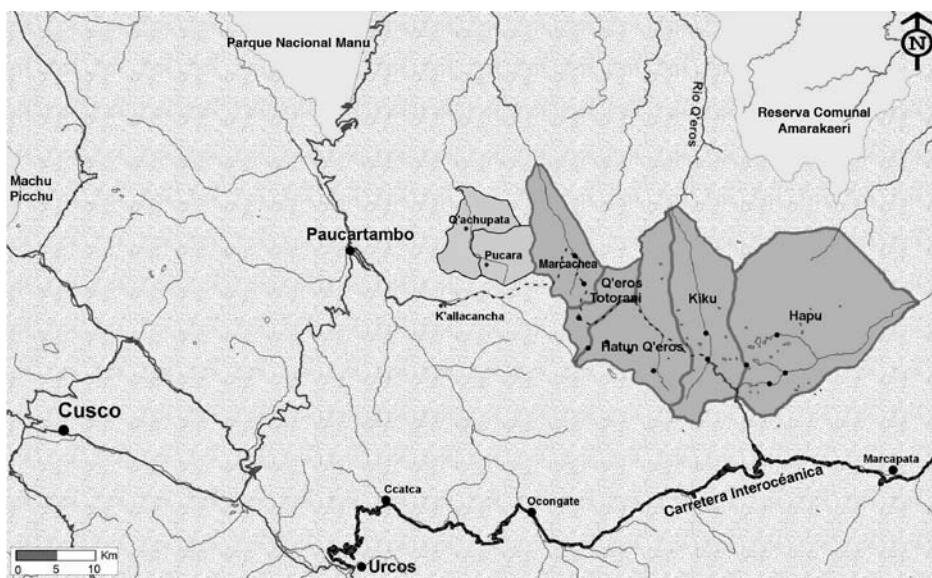
La «producción» se refiere a la estética de la calidad del sonido (timbre), densidad de la textura y volumen que sirven para enviar las canciones, como emisarios, a los poderosos espíritus que son el motivo del ritual. La interpretación de los dos tipos de música sirve como indicador de identidad específica para los q'eros, dependiendo de su uso contextual y de la identidad deseada en el momento. Es decir, las elecciones musicales les permiten flexibilidad de identidad entre los q'eros tradicionales en su comunidad natal, y la del mundo urbano, o los *mistis*, según ellos (mestizo), en Qoyllurit'i.

La comunidad de Hatun Q'eros, tema de este artículo, es la más grande y considerada (por los residentes y mucha gente urbana) la más tradicional de las cinco comunidades de la Nación Q'eros, formada en 2005 (véase el mapa 2). La comunidad consiste en unas ciento cuarenta familias (aproximadamente novecientas personas) dispersas en seis pequeñas aldeas (conocidas como *ayllus* o anexos),⁵ que están desplegadas sobre cuatro valles ribereños (véase el mapa 3).

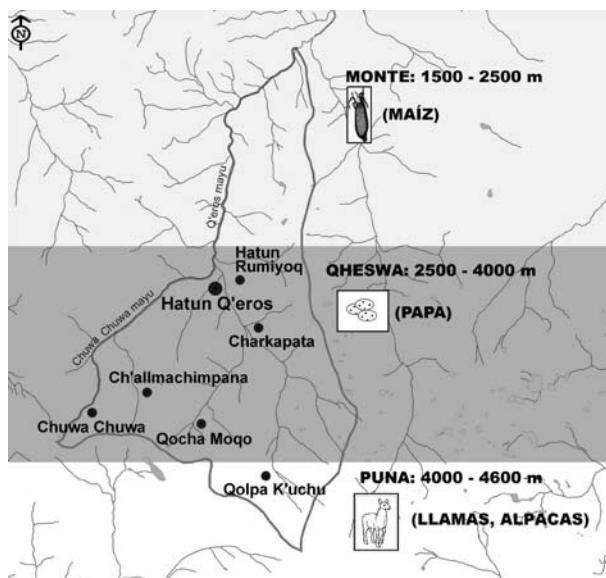
Históricamente, el sustento de la comunidad está basado en el uso vertical de los tres principales pisos ecológicos que componen su territorio, que oscilan entre los 4800 msnm y los 1800 msnm.⁶ Estas tres zonas están a una distancia de cuarenta kilómetros aproximadamente, y esa accesibilidad ha disminuido la necesidad del intercambio externo con otros grupos, o el desarrollo de colonias en áreas más lejanas. Los q'eros no sufrieron la reubicación en asentamientos (*reducciones*) coloniales españoles y su origen étnico aún está intacto, de tal

⁵ No he escuchado a los q'eros llamar a sus aldeas *ayllus*. Parece que este término, con raíces prehispánicas, no se emplea como antes. Ya todos usan la denominación «anexo», término del sistema de gobierno de las comunidades campesinas, que consiste en una central con varios anexos.

⁶ El etnohistoriador John Murra proporcionó estudios innovadores sobre el uso y explotación de los ecosistemas costeños y andinos, a los que calificó como «ecología vertical» (Murra 1972 y 1980). Las tres zonas que los q'eros han trabajado durante siglos para poder autosostenerse son: *puna*: la zona más alta donde crían las llamas y alpacas (para carne y vestimenta); *qheswa*: la zona del medio, donde cultivan una variedad de papas, y *yunga* (los q'eros le dicen *monte*), donde cultivan maíz, calabazas, y se abastecen de madera, incluyendo tres tipos de bambú para hacer sus flautas nativas (Flores Ochoa y Fries 1989).



Mapa 2. La Nación Q'eros. Regiones y ciudades cercanas



Mapa 3. La comunidad de Hatun Q'eros y los seis anexos que la conforman

manera que ellos no forman familias fuera de su grupo cultural.⁷ Debido a esto, y sus fuertes vínculos comunales, todavía existe integridad étnica y cultural, aunque hay mucho movimiento migratorio entre Q’eros y las ciudades cercanas, incluyendo migración permanente de algunas familias q’eros a zonas urbanas.⁸ Esta integridad fomenta una visión cosmológica cohesiva, y hay una práctica continua de expresiones musicales que refuerzan y re-crean esa visión (Wissler 2009a: 39).

LA MÚSICA: CANCIONES PARA LOS ANIMALES Y EL CARNAVAL

Las canciones autóctonas de Q’eros, con raíces en el Perú prehispánico, tienen muchos propósitos: señalar las estaciones del calendario del pastor, liberar las emociones personales hasta expresar penas profundas a través del canto (Wissler 2005, 2007, 2009a, 2009b), propiciar a los apus y a la pachamama para la fertilidad de sus animales, y celebrar durante el Carnaval y otras festividades (véanse las fotos 1 y 2). Todos los rituales musicales y festivales se posicionan alrededor —y en celebración de— marcadores estacionales como la cosecha del maíz y el ciclo de fertilidad de los animales. Debido a la relación familiar y a la dependencia de sus animales como sustento, cada tipo de animal tiene su propia canción (canción para la llama macho, la llama hembra, las alpacas, el toro, la vaca, etcétera). Estas canciones son dirigidas a los apus, considerados como protectores de los animales, durante un ritual especial de fertilidad para los animales, para una abundante procreación y larga vida.⁹

Las canciones para los animales autóctonos (llamas, alpacas) son tritónicas (compuestas de tres tonos), melodías descendentes cantadas mayormente por mujeres —aunque a veces los hombres también cantan— con una melodía tritónica complementaria tocada por los hombres en *pinkuyllu* (flauta vertical con embocadura biselada y cuatro agujeros) (véase la foto 3). Cantar y tocar en los rituales se hace simultáneamente, pero no al unísono. Cualquier persona canta y toca cuando

⁷ Conozco dos casos en los que personas de Q’eros formaron pareja con alguien que no es de Q’eros, pero todavía es la excepción.

⁸ La razón principal de la migración se debe al deseo de una mejor educación para sus hijos. También al incremento de población (se ha triplicado el número de familias en los últimos noventa años [Yábar Palacios 1922; Webster 1972; INC 2005]); dicen que hay carencia de pasto para sus rebaños. Migran a centros urbanos cercanos como Ocongate y Paucartambo, y a Cusco.

⁹ Cada tipo de animal tiene su propio apu protector local; por ejemplo, el de las vacas de un valle/anexo es distinto que el de las llamas y el de las vacas del valle vecino.

desea, de manera que la producción de sonido es continua y superpuesta. Las mujeres cantan la misma canción, ya sea en grupo o independientemente, mientras que los hombres tocan el *pinkuyllu* al mismo tiempo, cada uno por su cuenta. La textura musical resultante es una superposición densa de sonido continuo. Así, la ejecución de la música es individual (todos cantan y tocan a su gusto) y comunal a la vez (todos cantan y tocan la misma canción). Más importante que cantar juntos es que el sonido sea ininterrumpido, y que de esta manera haya una corriente constante de propiciación a los apus.¹⁰ Todas las canciones de fertilidad para los animales son, en esencia, oraciones o formas poéticas de discursos cantados.

Las canciones para los animales introducidos de Europa (vacas y ovejas) son pentatónicas (compuestas de cinco tonos), también cantadas por mujeres y acompañadas por los hombres tocando *qanchis sipas*,¹¹ flautas de pan o zampoñas de un solo tubo, que originalmente eran de dos hileras de siete tubos de cañas atadas, de las cuales solo las hileras más cercanas eran tocadas, aunque en la actualidad solo se emplea una hilera (véase la foto 4).¹² Estas canciones también se interpretan en forma continua y superpuesta.

Además de las canciones de fertilidad para los animales, los *q’eros* tienen un género de canciones de Carnaval (*Pukllay taki*), del cual se elige una cada año para ser la única canción cantada en el *Pukllay* (Carnaval), y luego durante todo el año en las actividades diarias, como el pastoreo y el tejido.¹³ Estas canciones también son tritónicas y a menudo versan sobre aves sagradas y flores, pero muchas aún son de interés actual y repletas de la historia de *Q’eros*.

Uno de los cambios musicales más notables es que muchas de las *Pukllay taki* ya no se cantan más, ni son conocidas por los jóvenes. Por ejemplo, *Pariwa*, que trata sobre un flamenco andino que solía frecuentar los lagos de *Q’eros*,¹⁴ *Sortija*,

¹⁰ Catherine Allen (2002) y Henry Stobart (2006) han escrito acerca de la necesidad de un sonido ininterrumpido en el canto ritual peruano y boliviano.

¹¹ *Qanchis* es ‘siete’, y *sipas* son ‘mujeres jóvenes, solteras’. La referencia es a los siete tubos de la zampoña y al rito de la fertilidad, pues el término *sipas* se refiere a una joven que está lista para formar una pareja.

¹² Las dos hileras de *qanchis sipas*, y la relación entre el canto de mujer y el toque del *pinkuyllu* (los roles, hasta la relación de escalas), están relacionadas con el concepto de *yanantin* (dualidad complementaria) (Wissler 2009b).

¹³ Antiguamente la canción del año era creada por el alcalde (no político, sino el *carguyuq* de *Pukllay*) durante el viaje de regreso, después de recibir su cargo del año en Paucartambo (Morote Best 2005 [1958]; Cohen 1998). Hoy en día, los *q’eros* no crean *Pukllay taki* nuevas: solo reciclan desde el cuerpo existente.

¹⁴ Luis Yábar Palacios (1922) escribió el primer artículo publicado sobre la cultura *Q’eros* en 1922, titulado «El Aylu de Qqueros», en el cual informa sobre vida salvaje ya no mencionada y costumbres ya no practicadas.



Foto 1. Rito de fertilidad de las llamas y alpacas hembras



Foto 2. Carnaval en Q'eros



Foto 3. Pareja de q'eros



Foto 4. Tocando Qanchis Sipas

que cuenta sobre el antiguo intercambio de productos agrícolas por productos hechos en plata de las minas bolivianas, y *Asusinas (Azucena)*, que habla de las flores de azucenas blancas que cultivaban en el jardín del hacendado en Paucartambo. La juventud considera que las largas melodías de estas canciones antiguas son más «dificiles» (*sasa*). Esta razón, sumada al hecho de que los textos históricos a que se refieren las canciones ya no guardan relación con ellos, es el motivo por el que las canciones antiguas están muriendo con la generación mayor.

AYSARIYKUY: LA MANERA COMO LOS CANTOS LLEGAN A LOS APUS PODEROSOS

Lo que encuentro extraordinariamente hermoso e intrigante sobre el estilo de canto de las mujeres y el toque del *pinkuyllu* de los varones es la manera de prolongar y sostener la última nota de las frases musicales alternas.¹⁵ Además de la prolongación de la nota final, el cantante o el músico que toca el *pinkuyllu* acelera su respiración, la cual entonces es expulsada completamente, produciendo un sonido audible de exhalación forzada y una ligera subida de tono en el preciso final.

Durante los dos primeros años de trabajo de campo para mi tesis doctoral sobre la música de Q'eros (2005-2006), cuando me encontraba inmersa en su vida, pregunté muchas veces sobre este modo particular de cantar y tocar. Las respuestas más frecuentes a mis preguntas eran: *Allin tunuyuq* («es un buen tono»), y *Takirayku aynatapuni* («nosotros siempre hemos cantado así»). Una de mis respuestas favoritas es *Sumaq aysariykuy* («la hermosa jalada»). Se me ha dicho repetidamente que un buen cantante es aquel que canta *kallpa sapayuq* («con mucha potencia») y *manan manchakunchu* («sin miedo»). Entonces entendí que ese canto enérgico, potente y largamente ‘jalado’ al final de las frases era la estética deseada, considerada hermosa e indicadora de una buena musicalidad.

Pero recién al tercer año de vivir y participar con los q'eros en sus rituales musicales, recibí una respuesta sustancialmente diferente y sentí que era significativa, porque mostraba su perspectiva cosmológica. Mi compadre Hilario la expresó suavemente al responder *chayanankupaq* («para que [la canción] llegue») (comunicación personal, 28 de julio de 2007). Mi compadre Luis dijo *uyarinankukama* («hasta que [las canciones] sean escuchadas»), y también

¹⁵ La forma de los *Pukllay taki* es ABAB', verso-estribillo, verso-estribillo, con el segundo estribillo prolongado. La forma de los cantos a las llamas y alpacas es ABA', verso-estribillo-verso, con el segundo verso prolongado.

uyarichinankupaq («para hacer que ellos [los apus] las escuchen») (comunicación personal, 7 de agosto de 2007). Y mi comadre Juliana me explicó que jalar la canción era *uyarinankupaq* («para que ellos escuchen») (comunicación personal, 4 de agosto de 2007). Pregunté, «¿Quién, entonces, quién escucha?». Y Juliana simplemente dijo: «apu, pachamama».

Mis compadres de Q’eros se referían a la imperiosa llegada de las canciones al apu y a la pachamama, para que estos espíritus tan poderosos pudieran escuchar y recibir las ofrendas musicales. Esto es similar a *phukuy*,¹⁶ o el ritual de soplar, que uno observa con regularidad en Q’eros, cuando las hojas de coca y los paquetes de ofrendas se soplan en la dirección de las deidades de la montaña, de manera que el *samay* (también *sami*) —o el aliento esencial y la esencia de vida de la gente—, la coca, y la ofrenda, lleguen al apu. Mi compadre Francisco, un *paqo*¹⁷ exitoso que vive en Cusco y viaja por los Estados Unidos y Europa haciendo despachos,¹⁸ me hizo entender la conexión entre el soplar del canto y el hilo de humo que sale de un despacho al quemarlo: que los dos son fuentes para que llegue la ofrenda (canto/despacho) a los apus como alimento espiritual para los apus (comunicación personal, 17 de setiembre de 2010). Si las canciones llegan con éxito, el apu puede corresponder con rebaños de alpacas y llamas saludables, para que la vida de las personas pueda prosperar también. Esta es la regla fundamental del *ayni*, o reciprocidad andina en el trabajo. Le pregunté a Juliana: «¿Qué pasa si una canción no es ‘jalada’?». Ella contestó: «El apu no escuchará». En otras palabras, la ofrenda musical de *ayni* de la gente estará incompleta, lo que impedirá la reciprocidad del apu con un rebaño de llamas y alpacas saludable y abundante.

De este modo, a través de una técnica específica de cantar y tocar, los q’eros activamente *regeneran* las buenas relaciones con el mundo espiritual en el que creen. Al duplicar el intercambio de *ayni* entre los pobladores y el apu, los q’eros están re-creando su perspectiva y creencia cosmológica.

¹⁶ El concepto de *phukuy*, o un soplo ritual para fines espirituales, sagrados, y curaciones, se da en muchas lugares y culturas en los Andes y la Amazonía (Allen 2002; Butt 1956; Guss 1989; Olsen 1996; Uzendoski 2005).

¹⁷ Un *paqo* es un líder espiritual, generalmente la cabeza de la familia, que sabe hacer ofrendas a los apus y pachamama. Esta sabiduría es pasada de padre a hijo, y a veces una hija también.

¹⁸ Un despacho es una ofrenda compuesta de una variedad de ingredientes simbólicos y comestibles. El *paqo* lo quema al final, para que los apus y la pachamama lo consuman, a través del humo. Es decir, es un alimento de propiciación para los espíritus poderosos.

Los q’eros tienen un nombre específico para esta técnica vocal o de tocar: *aysariykuy*. Un análisis de la palabra quechua ayuda a aclarar la intención inherente en esta técnica musical. El quechua es un lenguaje en el cual múltiples sufijos se añaden a la raíz de los verbos básicos, que cambian o se suman al significado. La raíz de *aysariykuy* es *aysay*: ‘jalar’ o ‘arrastrar’. Sumados a *aysay* hay tres sufijos: el primero *ri* [*ru*]¹⁹, indica una acción con rapidez y urgencia; el segundo, *yu*, implica acción ejecutada con intensidad, y por último, *ku* es una acción ejecutada con mucho entusiasmo, afecto, y en cantidad. Para facilitar la pronunciación, *ri-yu-ku* se convierte en *riyku*, de modo que la palabra final es *aysariykuy*. Por consiguiente, la esencia de la traducción completa es algo como «la canción es jalada o arrastrada con urgencia, intensidad y afectuoso entusiasmo» y «con mucho aliento».

Más que solo simplemente infundir la canción con *samay*, o esencia de vida, ese *samay* tiene que ser movido y ‘tirado’ en forma particular, con «urgencia, intensidad y afectuoso entusiasmo», *para que el sonido llegue y así ellos escuchen*. Una vez recibido y escuchado, el apu protector puede corresponder con rebaños saludables, y haciendo que la vida de la comunidad prospere. Por medio de la canción, ellos están pagando y propiciando al apu, una de las relaciones cosmológicas fundamentales que deben mantener y fomentar. Entonces, la canción es un emisario que enlaza el mantenimiento de esta relación crucial entre el hombre y su poderoso mundo espiritual (Wissler 2009b: 185).

Aysariykuy es un ejemplo de cómo, para los q’eros, se requiere una manera específica de cantar para lograr un intercambio eficaz con los espíritus poderosos. Además, ellos deben cantar en forma continua, para que las canciones de ofrenda sean enviadas en perpetua propiciación para el apu. Esto resulta en la estética musical del canto sin parar, y muchas voces coincidiendo a la vez. Y finalmente, los q’eros deben cantar en voz alta y con animosidad, aumentando el volumen durante *aysariykuy*, lo que también contribuye a la efectiva recepción de las canciones por el apu. Cuando pregunté sobre el estilo similar de cantar y tocar empleado para el *Pukllay taki*, que no se canta para la abundancia de rebaños, sino por el solo jolgorio durante el Carnaval, un compadre me informó que, aun enviando un *Pukllay taki* al apu de esa manera, este asegura la salud de la flor especial, planta, ave, etcétera, de la cual trata la canción.

¹⁹ El sufijo *ri* es en realidad *ru*, pero en este caso la *u* se cambia por *i* para facilitar la pronunciación, basada en los sufijos subsiguientes.

NUEVA MÚSICA Y DANZA COMO VÍNCULO DE IDENTIDAD

Cuando los q’eros se presentan en Qoyllurit’i siguen un criterio estético similar al que practican en los ritos en su comunidad a fin de lograr la eficacia de la comunicación con el mundo espiritual: una interpretación ininterrumpida, fuerte y audaz. A través de la historia, los q’eros han incorporado este peregrinaje anual y sus influencias católicas a su ciclo anual de rituales de veneración.²⁰ Juan Apasa Flores, quien en 1996 fundó la comparsa de *qhapaq qolla* en Q’eros para bailar en Qoyllurit’i, afirma:

Venimos al santuario del Señor de Qoyllurit’i unidos, como un solo corazón, y al llegar pedimos su bendición de todo corazón, y volvemos con su gracia y su bendición, para poder tener una buena vida con toda la comunidad (comunicación personal, 10 de diciembre de 2007).

Los q’eros, como muchas otras comunidades que asisten al peregrinaje, suplican la bendición del Señor de Qoyllurit’i o *Taytacha*, una imagen de Cristo pintada sobre una roca sagrada, por medio de la ofrenda de sus canciones y danzas. Igual como envían los cantos a sus apus, la intención es mandar los cantos y bailes como ofrenda u oración al Señor, para que Él escuche y disfrute, y así retribuya con su bendición.

Los q’eros tradicionalmente han enviado una comparsa a Qoyllurit’i, *wayri ch’unchu* (que representa a la gente de la Amazonía), acompañada por músicos (también de Q’eros) quienes tocan *pitus* (flautas traversas), tambor y bombo (tambor pequeño y grande respectivamente).²¹ Este es el acompañamiento musical

²⁰ Los q’eros tienen la fama de llegar un día después de la mayoría (lunes) y salir un día después (miércoles) para bailar solos en el templo (Núñez del Prado 2005; Ossio 2005; Salas 2007; Wissler 2005). En el documental *Kusisqa Waqashayku* (Wissler 2007) se ve que la comparsa de *qhapaq qolla* de Q’eros es la única que está bailando delante del templo el día miércoles, después de que la mayoría de los peregrinos han salido.

²¹ Hace aproximadamente treinta años los q’eros mandaron dos comparsas de *wayri ch’unchu*: una al santuario de Qoyllurit’i y otra al monte, más abajo de Hatun Q’eros, a una piedra sagrada llamada *Apu Kamara* (Muller 1980; Webster 1972). Esa piedra tiene figuras de llamas y de una pastora, según lo que me contaron. Hoy en día esta piedra está totalmente cubierta por el follaje del monte y hace años que los q’eros ya no mandan la comparsa abajo. Pero este acto antiguo de mandar una comparsa a las montañas y otra al monte puede ser una referencia al simbolismo de la dualidad que se encuentra en Qoyllurit’i: el encuentro entre la selva y la puna, que se personifica en los bailes de *wayri ch’unchu* y *qhapaq qolla*. La piedra en el santuario (con la imagen del Señor de Qoyllurit’i) representa lo masculino, y lo del monte, lo femenino (Sallnow [1987] elabora la idea de la representación de dualidad andina en muchas facetas del festival).

típico de cualquier comparsa de *wayri ch'unchu* en Qoyllurit'i. A menudo, esta danza es considerada la más antigua y emblemática del festival: sus raíces datan de mucho tiempo atrás, más que la mayoría de las nuevas danzas folclóricas, como se indica en un dibujo de Guamán Poma de Ayala (1993 [1615]: f. 322).

A partir de 1996, los q'eros comenzaron a enviar a Qoyllurit'i una comparsa de *qhapaq qolla* (la cual representa a los comerciantes y pastores de llamas del altiplano).²² El *qhapaq qolla*, como el *wayri ch'unchu*, tiene una instrumentación típica que consiste en una quena (flauta vertical con embocadura biselada y cinco agujeros), algunas veces violín y arpa, junto con instrumentos modernos como un acordeón y una batería completa con bajo, timbal, címbalo y cencerro. Juan me informó que aprendió la música y la danza de *qhapaq qolla* en la comunidad cercana de Pucara,²³ y esta experiencia le dio la idea de empezar una comparsa de *qhapaq qolla* en Hatun Q'eros y enseñar la danza a algunos jóvenes interesados.

Conocí a Juan y a la comparsa *qhapaq qolla* de Q'eros en Qoyllurit'i en 2002, cuando pedí permiso a la comparsa para visitar Q'eros en 2003 y observar los ensayos y preparativos para la peregrinación. Qoyllurit'i no era nuevo para mí, ya que asistía desde 1982 y en 1998 participé como *mayordoma* o patrocinadora y acompañante musical de una comparsa de *qhapaq qolla* de Ttio, Cusco.²⁴ Mi principal interés era ampliar mi entendimiento de esta inmensa celebración, comparando el proceso de preparación del grupo *qhapaq qolla* de Q'eros —al que considero uno de los más antiguos y tradicionales que asisten a Qoyllurit'i— con el grupo urbano de la ciudad de Cusco, con el cual yo ya estaba muy familiarizada. Ahora, mirando atrás, veo que era propensa al romanticismo popular de la ideología que afirma que los q'eros en Qoyllurit'i son los más «auténticos» e «indígenas» de todos los grupos que van a la peregrinación.²⁵

Guillermo Salas dice que el discurso romántico cusqueño respecto de la cultura q'eros tiene raíces en el movimiento indigenista de la primera mitad del siglo XX que «nunca renunció a una visión romántica del pasado inca» (Salas

²² Para información sobre el origen y la función contextual de las danzas en los festivales en las regiones de Cusco y Paucartambo, véanse Cánepa Koch (1998) y Mendoza (2000).

²³ Pucara pertenece a las ocho comunidades de Q'eros, pero no fue incluida en la formación de la Nación Q'eros (junto con Kallacancha y Q'achupata) porque, según miembros de las cinco comunidades que pertenecen a la Nación, la gente de estas tres comunidades es demasiado *misti* ('mestizos') y ha perdido sus tradiciones q'eros.

²⁴ Para una vista detallada del proceso de ensayos, preparativos y participación de la comparsa de *qhapaq qolla* de Ttio, Cusco, en Qoyllurit'i, véanse Wissler (1999a y 1999b).

²⁵ Es cierto que había escuchado de los «famosos q'eros» desde mi llegada al Perú en 1982, como los únicos que mantienen sus costumbres desde la época incaica.

2007: 108). En el caso de los q’eros, el romanticismo y los vínculos con los incas crecieron en el Perú por la sensación causada por la expedición de 1955 de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC) y la serie de editoriales publicados en el diario *La Prensa* por Demetrio Tupaq Yupanqui. Los editoriales presentaron a los q’eros como «Un museo viviente del incanato estudian científicos peruanos» (*La Prensa*, 21 de agosto de 1955) y «Q’ero es una ciudad admirable, testimonio del Perú preincaico (*La Prensa*, 22 de agosto de 1955)» (Flores Ochoa y Fríes 1989: 9). El romanticismo que ve a los q’eros como el último *ayllu* inca persiste hoy en día.²⁶

En Qoyllurit’i, los q’eros no se consideran diferentes de los demás peregrinos. Aunque es cierto que hay comparsas de distintos grupos poblacionales (por ejemplo, comparsas compuestas por profesionales del Cusco, o comparsas compuestas por pastores y campesinos de comunidades andinas) y la fiesta no es homogénea, los q’eros bailan la misma selección de danzas (*qhapaq qolla*, *wayri ch’unchu*, y *ukukus*), con los mismos disfraces y cantos, y con igual intención de recibir la bendición del Señor. Qoyllurit’i es la ocasión en que las distinciones entre la variedad de grupos demográficos son más entrelazadas y menos separadas. En una entrevista con don Manuel, danzante de Hatun Q’eros, Salas explica que «don Manuel ve a los distintos peregrinos, incluyendo los q’eros, como gente relacionada entre sí, como personas que comparten la condición de hijos del mismo padre» (Salas 2007: 116). Continúo con la historia de la comparsa de *qhapaq qolla* de Hatun Q’eros para ilustrar a través de su selección de instrumentos y el uso de la música la actitud de los q’eros de sentir y querer ser ‘parte de’, y no ‘separados de’. En 2002, cuando le pregunté al caporal Juan Apasa qué obsequio podría llevar a la comunidad cuando los visitara en 2003, me sorprendió su respuesta inmediata: «un acordeón». La curiosa «etnomusicóloga» que hay en mí se interesó en saber por qué su grupo deseaba un acordeón, a lo que él respondió: «Da buena voz».

Desde la primera vez que fui, en 1982, el exponencial crecimiento en número y tipo de peregrinos en Qoyllurit’i, ha ampliado significativamente el repertorio de música y danzas presentes. En los últimos treinta años las bandas de instrumentos metálicos han reemplazado muchos conjuntos de flautas y tambores. Ahora se usan algunos saxofones, y en 1999 observé un teclado electrónico Casio conectado a un megáfono que funcionaba con una batería de automóvil. La razón

²⁶ Jorge Flores Ochoa me comentó, en varias oportunidades, que se arrepentía de haber dado el título de *El último ayllu inka* al libro de artículos sobre los q’eros, diciendo que ese nombre contribuye a la visión romántica acerca de los q’eros (Flores Ochoa y Núñez del Prado 2005)

principal de la introducción de estos instrumentos es el volumen; las flautas y los tambores por sí solos no pueden competir con las bandas de música, acordeones, y teclados electrónicos amplificados, como Juan Apasa indicó que era el caso con la comparsa *qhapaq qolla* de Q'eros.

Hoy en día existe una competencia tácita entre todas las *comparsas* por ser escuchadas por el Señor de Qoyllurit'i. Así como los q'eros utilizan el *aysariykuy* para enviar las canciones a los apus de modo que ellos las puedan escuchar, el volumen es el criterio primordial para que el Señor de Qoyllurit'i también escuche a los emisores de las canciones y pueda corresponder con una buena vida para la comunidad, como explicó Juan. Él me dijo que tienen que alegrar (*hatun kusisqa*) al *Taytacha* de Qoyllurit'i y a los apus, tocando bien y a todo volumen. Esto me recuerda una anécdota sobre una discusión que tuve con un hombre que tocaba la quena en la comparsa de Cusco, cuando pasé mi *cargo* tiempo atrás en 1998. Su respuesta a mi pregunta: «¿Qué piensas que hace a uno un buen músico?» fue: «El número de canciones que conoce y cuán alto puede tocar». Cuestioné su respuesta: «¿Entonces tú crees que un músico que toca en una gran banda de música es mejor que tú, porque toca más fuerte?», a lo que él respondió: «Sí» (Wissler 2002: 4).

La explicación de Juan de que el acordeón «da buena voz» está relacionada con el tema del volumen y con el hecho de que la comparsa de Q'eros necesitaba ser escuchada para que el Señor pueda reciprocar apropiadamente. En cuanto a la producción musical de *aysariykuy* de las canciones cantadas solo en Q'eros, el cantar ininterrumpidamente a todo volumen se da por razones similares a las que motivan su presentación en Qoyllurit'i. Aunque la música, danza e instrumentación de *qhapaq qolla* es nueva para los q'eros, el propósito y parte del criterio (el volumen, sin interrupción) de la interpretación de la música, no lo es.

En setiembre de 2005, conversando con Juan en su nueva casa en Cusco, me explicó que, aunque el propósito y fin de tocar a todo volumen es igual, en Q'eros los apus reciben los cantos directamente de la gente, pero en Qoyllurit'i hay una competencia entre las comparsas que puede resultar en que los celadores católicos rechacen a una comparsa por no estar «bien organizada». Su criterio para definir «bien organizados» consiste en que toquen y bailen lo mejor posible, con mucha fuerza y fe. Juan añadió que con el volumen de un acordeón los danzantes escuchan mejor la música y, por consiguiente, pueden bailar mejor. Es decir, el riesgo de que la comparsa no pueda acercarse al Señor de Qoyllurit'i, si no baila bien, y sea rechazada por los celadores, está directamente relacionado con un volumen alto, que les permita escuchar la música y bailar lo mejor posible.

Juan comentó que no pueden bailar muy bien sin los instrumentos necesarios, y el acordeón —debido a su «buena voz»— puede asegurar que los danzantes escuchen y así los celadores les permitan bailar ante el Señor de Qoyllurit'i. Bailar y cantar «bien organizados» delante del Señor permite recibir su bendición, el objetivo principal de Qoyllurit'i. Viéndolo así, se puede entender la necesidad de un instrumento que pueda competir con suficiente volumen, como el acordeón, para lograr el objetivo principal.

Los q'eros son conscientes de que su especial estética musical fuerte, continua, de canto y ejecución superpuestos e ininterrumpidos, es necesaria para una comunicación efectiva con el Señor de Qoyllurit'i, de la misma manera en que es necesaria para la comunicación con sus apus durante los rituales internos en su comunidad. En efecto, la estética que se escucha durante tres días y dos noches en Qoyllurit'i es de música ininterrumpida; todas las comparsas entienden la necesidad de un sonido continuo. El sonido no es unísono sino unidireccional, y requiere una estética musical específica que dé dirección a la ofrenda de canciones.

Además de la eficacia musical que el aumento de volumen de un acordeón puede proporcionar, los q'eros también sintieron la necesidad de este instrumento por un sentido de pertenencia y de no ser la única comparsa de *qhapaq qolla* que no contaba con uno. La adopción de Q'eros de la nueva danza de *qhapaq qolla* y el acompañamiento de canciones basadas en el género popular pentatónico conocido como *wayno*, junto con la instrumentación estándar que incluye el acordeón, conecta a los q'eros con cientos de otros bailarines que participan en Qoyllurit'i. Mediante la adición del deseado acordeón como instrumento de acompañamiento a esta danza recién incorporada, los q'eros podrían asegurar su identidad entre los miles de otros peregrinos en Qoyllurit'i.

A través de varios estudios de los bailes *wayri ch'unchu* y *qhapaq qolla* en el contexto de Qoyllurit'i, muchos investigadores han propuesto que el *ch'unchu* está asociado con la identidad indígena, «indio» y pobre, y la *qolla* se identifica con el emergente, urbano, «*misti*», y rico (Poole 1988; Randall 1982; Salas 2007; Sallnow 1987; Wissler 1999a). Hay que notar que las personas que iniciaron la comparsa de *qhapaq qolla* en Q'eros fueron los jóvenes, mientras que los mayores siguieron bailando *wayri ch'unchu*. Aunque no lo dicen directamente, es como si los jóvenes de Q'eros buscaran el cambio, una danza nueva para identificarse con los demás *mistis* y la gran cantidad de peregrinos urbanos (por ejemplo, del Cusco y otros centros urbanos, incluso de Arequipa y Lima) que en las últimas décadas han sido atraídos a la peregrinación de Qoyllurit'i como nunca antes.

Los q’eros se refieren a la mayoría de otros peregrinos como *mistis*, de la palabra española ‘mestizos’²⁷. El término *misti* para los q’eros, y para otra gente andina, alude a aquellos que tienen un estilo de vida considerablemente diferente al suyo y está asociado con el mundo urbano y tiene atributos como la educación, el uso diario del español y no del quechua, la ropa hecha en fábricas y el trabajo en la economía monetaria. En otras palabras, los q’eros han adoptado una nueva danza y un instrumento como un modo de integrarse exitosamente y de identificarse con los muchos peregrinos *misti* que participan en Qoyllurit’i.

Muchas veces he visto a los q’eros desear y lograr trasladarse de su identidad andina, *runa*, a la urbanizada identidad *misti*.²⁸ Es frecuente que los hombres de Q’eros cambien su vestimenta tradicional por ropa *misti*, como pantalones y casacas, cuando llegan a la ciudad de Cusco. Esta práctica es parte de una negociación de identidad y es empleada por muchos andinos para participar en una sociedad urbana que históricamente los ha discriminado. Pero también, he sido testigo de la situación opuesta cuando los q’eros se han sentido avergonzados al ser «pillados» en sus ropas *misti*. Hoy en día muchos q’eros que frecuentan o viven en Cusco se visten como auténticos q’eros cuando van a vender sus tejidos y hacer despachos para turistas extranjeros y cusqueños, en el mes de agosto. Aunque muchos ya no usan la vestimenta completa de q’eros en su vida cotidiana, sí lo hacen cuando tienen la oportunidad de ganar dinero, aprovechando (en el buen sentido) el uso de su identidad q’eros. El etnomusicólogo peruano Raúl Romero se refiere a este proceso de identidad contextual cambiante como «identidad móvil» (Romero 2001: 132).

Sobre los q’eros que aprenden nuevos estilos musicales, Víctor Flores Salas, el joven que aprendió a tocar el acordeón en 2003 para la danza *qhapaq qolla*, que además estaba aprendiendo a tocar la bandurria usada para tocar *waynos* populares que son difundidos por *mistis* en la radio, me dijo que quería aprender esta música e instrumentos nuevos porque se sentía *kikin sunquyuq* («del mismo corazón») que aquellos de las regiones aledañas. Por lo tanto, además del hecho de que los q’eros no querían sobresalir como el único grupo de *qhapaq qolla* sin acordeón, también es cierto que se sienten «del mismo corazón» con los otros peregrinos en Qoyllurit’i. Como dijo don Manuel, se sienten «como personas que comparten la condición de hijos del mismo padre» (Salas 2007: 116).

²⁷ Juan Núñez del Prado menciona que los q’eros denominaron a las demás personas en Qoyllurit’i *qheswa*, no *misti* ni mestizo, lo cual es un término para la zona ecológica donde se cultiva papa, entre la puna y la yunga. Su trabajo fue realizado entre 1979 y 1983 (Núñez del Prado 2005: 336).

²⁸ *Runa* y *misti* son términos usados por los q’eros para diferenciar estas situaciones.

Los q’eros tienen que aprender nuevas danzas e instrumentos para ser parte de la gran cultura andina que los rodea, incluyendo a sus vecinos urbanos de la gran ciudad de Cusco. Su adopción del acordeón, y de una batería completa en 2006, son los indicadores de una identidad *misti* compartida por los q’eros en el contexto de veneración en Qoyllurit’i.

Los q’eros respetan la integridad y la individualidad de los diferentes usos contextuales de sus variados estilos musicales, los cuales comprenden desde rituales musicales autóctonos hasta las nuevas canciones y danzas para el culto en Qoyllurit’i y Corpus Christi, y reservan las canciones autóctonas y los *pinkuyllus* para su propia celebración del Carnaval y sus rituales de fertilidad para los animales. La técnica vocal y de tocar el *aysarikuy*, única de Q’eros, no se aplica en su presentación musical en Qoyllurit’i, ya que ellos imitan la misma estética de interpretación que otros grupos emplean en Qoyllurit’i para armonizar y encajar. Pero muchas de las estéticas son iguales en ambas presentaciones musicales, en Qoyllurit’i y en Q’eros, tales como el sonido fuerte y continuo. Ellos saben qué tipo de estética se requiere dada la situación, así como también qué música y qué instrumento resultan apropiados. Por medio del uso flexible de varias estéticas musicales y la elección instrumental, los q’eros cambian de identidad, dependiendo del contexto, entre *runa* (en los rituales de Q’eros) y *misti* (en Qoyllurit’i). A través de la música, ellos re-crean una fuerte conexión con el cosmos, ya sea dentro de su comunidad nativa con el apu, o con miles de otros peregrinos de todo tipo, para el Señor de Qoyllurit’i. Para recibir el *ayni* de los apus y para la bendición del Señor de Qoyllurit’i es necesaria una estética musical específica, en los dos contextos, para el bienestar de su vida.

EPÍLOGO

En 2010, Juan Apasa Flores y otros q’eros que migraron permanentemente a Cusco formaron una nueva comparsa de *qhapaq qolla*, compuesta por siete parejas de varones (catorce bailarines) y una banda con quenas y batería. Aunque la comparsa se formó en 2010, esperan bailar en Qoyllurit’i por primera vez en 2011 con su estandarte, que ya está listo, y dice «Q’eros, Nación Paucartambo». Me impresionó que mantuviesen su identificación con el distrito original de Paucartambo y no con la «Nación Tawantinsuyu», la Nación en Qoyllurit’i que se compone de comparsas que proceden de Cusco.

Igual de impresionante es cómo ellos incorporan tejidos típicos de Q’eros en sus monteras de *qhapaq qollas*, con algunos *pallay* (diseños) solo encontrados

en Q’eros, como el *ch’unchu* y el *chili pallay*. Aunque la vestimenta de todas las comparsas de *qhapaq qolla* que asisten a Qoyllurit’i es parecida, el detalle de incorporar el tejido de Q’eros en la montera distinguirá a esta comparsa de los demás. Aunque van a estar mezclados con los *qhapaq qollas* de todas partes (*mistis* integrados), van a tener su «marca» de Q’eros *runa* sobre sus monteras.

Juan comentó que nunca quisieran olvidar a Qoyllurit’i, que siempre tienen la necesidad de participar. También me pidió ayuda para conseguir un acordeón por las mismas razones de ocho años atrás. Con este pedido sentí que había vivido todo un ciclo con la comparsa de *qhapaq qolla* de Q’eros, que primero había nacido y florecido en Q’eros, y que ahora está renaciendo en una comparsa migrante de Cusco, pero con el mismo propósito de recibir la bendición del Señor de Qoyllurit’i.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Catherine J.
- 2002 *The Hold Life Has. Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- BUTT, Audrey
- 1956 «Ritual Blowing: Taling as a Causation and Cure of Illness among the Akawaio». *Man*. 56: 37-52.
- CÁNEPA KOCH, Gísela
- 1998 *Máscara: transformación e identidad en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- COHEN, John
- 1998 «Q’ero». En *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 8: *South America Mexico, Central America and the Caribbean*. Dale A. Olsen y Daniel Sheehy (eds.). Nueva York: Garland, pp. 225-231.
- FLORES OCHOA, Jorge y Ana María FRIES
- 1989 *Puna, qheswa, yunga. El hombre y su medio en Q’ero*. Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú.
- FLORES OCHOA, Jorge y Juan NÚÑEZ DEL PRADO (eds.)
- 2005 *Q’ero: el último ayllu inka*. Segunda edición. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Nacional de Cultura Cusco.

GUSS, David

- 1989 *To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rain Forest*. Berkeley: University of California Press.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA (INC)

- 2005 *Diagnóstico integral de las comunidades de la Nación Q'ero*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura.

MENDOZA, Zoila

- 2000 *Shaping Society through Dance: Mestizo Ritual Performance*. Chicago: University of Chicago Press.

MOROTE BEST, Efraín

- 2005 [1958] «Un nuevo mito de fundación del Imperio». En Flores Ochoa y Núñez del Prado (eds.), pp. 287-310.

MULLER, Thomas

- 1980 «El Taytacha Qoyllur Rit'i». *Allpanchis*. 31: 51-66.

MURRA, John

- 1972 «El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas». En John Murra (ed.), *Visita de la Provincia de León de Huánuco en 1562*. Huánuco: Universidad Hermilio Valdizán, pp. 427-476.

- 1980 *The Economic Organization of the Inca State*. Greenwich CT: JAI Press.

NÚÑEZ DEL PRADO, Juan

- 2005 «Un mito de origen colonial, una profecía y un proyecto nacional». En Flores Ochoa y Núñez del Prado (eds.), 2005, pp. 202-217.

OSSIO A., Juan M.

- 2005 «Los Q'eros del Cusco». En Flores Ochoa y Núñez del Prado (eds.), 2005, pp. 245-264.

OLSEN, Dale A.

- 1996 *Music of the Warao of Venezuela: Song People of the Rain Forest*. Gainsville: University Press of Florida.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe

- 1993 [1615] *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. 3 volúmenes. Franklin Pease (ed.). Lima: Fondo de Cultura Económica.

POOLE, Deborah

- 1988 «Entre el milagro y la mercancía: Qoyllur Rit'i». *Márgenes*. 4(2): 101-120. Lima.

- RANDALL, Robert
1982 «Qoyllur Rit'i, an Inca Fiesta of the Pleiades: Reflections on time and space in the Andean World». *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*. 11: 37-81.
- ROMERO, Raúl
2001 *Debating the Past: Music, Memory and Identity in the Andes*. Nueva York: Oxford University Press.
- SALAS CARREÑO, Guillermo
2006 «Diferenciación social y discursos públicos sobre la peregrinación de Quyllurit'i». En Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe (eds.). *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: CONCYTEC.
2007 «Narrativas de modernidad e ideologías de diferenciación social: Algunos discursos y prácticas alrededor de la peregrinación de Quyllurit'i». *Crónicas Urbanas*. 12: 107-122.
- SALLNOW, Michael
1987 «The Cult of Qoyllur Rit'i». En *Pilgrims of the Andes, Regional Cults in Cusco*. Washington, DC: Smithsonian Institution Publishers, pp. 207-242.
- STOBART, Henry
2006 *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Burlington, Vermont: Ashgate.
- UZENDOSKI, Michael
2005 *The Napo Runa of Amazonian Ecuador*. Chicago: University of Illinois Press.
- WEBSTER, Steven
1972 *The Social Organization of a Native Andean Community*. Ph.D. Dissertation, University of Washington.
- WISSLER, Holly
1999a *An Outsider Inside: Ritual, Music and Dance in the Qoyllur Rit'i Festival of the Peruvian Andes*. M.A. thesis, University of Idaho, Department of Music.
1999b *Qoyllur Rit'i: A Woman's Journey*. Ethnographic Video Documentary. www.qerosmusic.com
2002 «Persistence and Emergence in the Modernization Process of the Qoyllur Rit'i Festival of the Peruvian Andes». Ponencia presentada en la conferencia de la Sociedad de Etnomusicología, Estes Park Center, Colorado.

- 2005 «Tradición y modernización en la música de las dos principales festividades de Q’eros: Qoyllur Rit’i (con Corpus Christi) y Carnaval». En Jorge Flores Ochoa y Juan Núñez del Prado (eds.), 2005, pp. 375-413.
- 2007 *Kusisqa Waqashayku* («From Grief and Joy We Sing»). Ethnographic video documentary. <www.qerosmusic.com>
- 2009a «Grief-Singing and the Camera: The Challenges and Ethics of Documentary Production in an Indigenous Andean Community». *Ethnomusicology Forum*. 18(1): 33-49.
- 2009b *From Grief and Joy We Sing: Social and Cosmic Regenerative Processes in the Songs of Q’eros, Peru*. Ph.D. Dissertation, Florida State University.

YÁBAR PALACIOS, Luis

- 1922 «El Ayllu de Qqueros (Paucartambo)». *Revista Universitaria*. 38: 3-26.