



PERÚ

Ministerio de Cultura



Música y
cantos tradicionales
de **INCAHUASI**

Música y cantos tradicionales
de INCAHUASI



PERÚ

Ministerio de Cultura



Comunidad Campesina San Pablo de Incahuasi

PRESENTACIÓN

La Comunidad Campesina San Pablo de Incahuasi, asentada en la sierra de Lambayeque, en la provincia de Ferreñafe, mantiene un repertorio de expresiones culturales que se recrea continuamente. La música, los cantos o las danzas forman parte indelible de las principales celebraciones que se realizan en esta comunidad durante todo el año. Las festividades a los santos patronos y los rituales del ciclo de vida constituyen los escenarios en los que los incahuasinos construyen su memoria colectiva y forjan su identidad.

El ciclo festivo y ritual de la comunidad de Incahuasi es amplio. Entre las celebraciones más relevantes para los incahuasinos podemos mencionar las festividades de la Virgen de las Mercedes, de la Virgen Purísima y la Semana Santa. La población de la zona, asimismo, desde hace más de tres décadas impulsa un festival de música y danzas —denominado Takin— en el que se recrean y reinterpretan muchas de sus expresiones musicales y coreográficas tradicionales, las cuales, gracias este espacio, mantienen plena vigencia.

En Incahuasi destaca, igualmente, el ritual del techado de la Iglesia o *iglisya qatay* de San Pablo, el cual fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación en noviembre

de 2016, debido a que, como señala la resolución de reconocimiento, "reproduce y mantiene un conjunto de conocimientos y de prácticas ritualizadas, así como una noción compleja del espacio y de la armonía social que tienen singular origen prehispánico y que se combinan con manifestaciones andinas contemporáneas".

La lengua, las fiestas, la música, los cantos y las danzas de los incahuasinos son parte esencial de su historia y su memoria; y la propia población realiza acciones de salvaguardia para asegurar su transmisión y continuidad.

Música y cantos tradicionales de Incahuasi forma parte de la serie *Música e Identidades* que edita el Ministerio de Cultura, orientada a recopilar registros musicales de distintos colectivos de todo el país y coadyuvar a la promoción y difusión de este patrimonio. La publicación, que consta de un libro, tres discos de audio y un disco de video, continúa, asimismo, el trabajo iniciado con el libro *Música y cantos tradicionales de Cañaris*, constituyéndose ambos en los primeros registros exhaustivos del patrimonio cultural inmaterial —musical y dancístico— de las poblaciones quechuahablantes de Lambayeque.

Salvador del Solar Labarthe
Ministro de Cultura



Festividad de San Andrés, 2013



Pobladoras de Incahuasi con sus trajes tradicionales.

Música y cantos tradicionales
de INCAHUASI

Luz Martínez Santamaría



LENGUA E IDENTIDAD EN LA SIERRA QUECHUAHABLANTE DE LAMBAYEQUE



Esta publicación se centra en la música, el canto, los bailes y las danzas de los pobladores de la Comunidad Campesina San Pablo de Incahuasi enclavada en la cuenca alta del río La Leche, en la vertiente del Pacífico de la cordillera Occidental de los Andes, en la provincia de Ferreñafe, departamento de Lambayeque. Aunque se enfoca en la Comunidad Campesina, esta investigación concierne a gran parte del distrito homónimo, así como a los vecinos distritos de Cañaris y Salas (Comunidad Campesina San Mateo de Penachí), también en el departamento de Lambayeque, con los que Incahuasi comparte una misma variante dialectal del quechua, así como una historia y unos usos y costumbres comunes¹. Este

1. Los quechuahablantes también se ubican en algunos caseríos limítrofes de Cajamarca y Piura. En Cajamarca, están ubicados en los caseríos de Andanga, Rumichacha, Tucto y Guayabo en el distrito de

texto, el primero de los tres que conforman esta publicación, busca contextualizar en una perspectiva regional y de larga duración a la sierra quechuahablante de Lambayeque a través del estudio de la singular variante dialectal que manejan. Mientras que los dos restantes se centran en dos espacios en donde la música, el canto y los bailes (*taki*) y las danzas, cumplen un papel fundamental para los integrantes de la Comunidad Campesina San Pablo de Incahuasi: el de las celebraciones de los patronos de las mayordomías religiosas y el de la ritualidad vinculada al ciclo vital y productivo. Esta publicación, constituye el primer registro exhaustivo publicado sobre las expresiones musicales y coreográficas de los comuneros de Incahuasi². Los tres textos se basan en informaciones recogidas en archivos peruanos y españoles, así como en más de tres años de trabajo de campo en la Comunidad Campesina San Pablo de Incahuasi en varias temporadas entre 2009 y 2017³.

Miracosta (Chota) y en Quercocotillo (Cutervo), ambos en límites con Incahuasi; también en los caseríos de Tallas, Lishinas, Ninamaba, Pascapampa y Atunpampa (Jaen) en la vertiente Amazónica, en límite con Cañarís. Mientras que en Piura, se ubican en Chilcapampa, en el distrito de Huarmaca (Huancabamba). La cifra oficial de quechuahablantes de esta variedad hecha por el Ministerio de Educación es de 21.496 personas (DIGEBIRA 2013: 82, 288-290, 394-399).

2. La Universidad Católica del Perú como parte del Archivo de Música Tradicional Andina publicó un disco sobre la música de Lambayeque (1992), reeditado en 1996 por el Smithsonian Folkways, donde se incluyen cuatro canciones de la sierra: chimú, dulzaina y caja y dos *taki* grabados los dos primeros en Incahuasi y los dos últimos en Cañarís. Existe además un artículo de James Vreeland sobre las danzas tradicionales de Incahuasi (1993).

3. Esta investigación ha sido generosamente financiada entre 2011 y 2015 por el Ministerio de Educación de España a través de una beca de investigación FPU en la Universidad Complutense de Madrid. Estos textos no habrían sido posibles sin la generosidad de muchos incahuasinos que sacaron tiempo para responder a mis preguntas y me invitaron a participar en sus celebraciones, a todos ellos mis más sinceros agradecimientos. Por supuesto, toda la responsabilidad sobre las faltas y errores es enteramente mía.

Como ya lo apuntara hace dos décadas el lingüista Gerald Taylor, hasta ahora poco o nada se sabe del origen e historia de los quechuahablantes de Lambayeque (1996: 5). Por esta razón, Taylor identifica tres rasgos principales de la variante dialectal que manejan y que podrían ayudarnos a desvelar parte del misterio de su origen y evolución. El primero, su carácter híbrido que combina formas de las dos ramas principales del quechua (QI y QII) y que apunta a una probable fusión de estas dos tendencias dialectales. El segundo, es la gran cantidad de préstamos léxicos de idiomas indígenas no-quechuas y del castellano, que da cuenta del complejo panorama lingüístico de la sierra norte en tiempos prehispánicos y de las distintas dinámicas de implantación del castellano en la zona. Y, el tercer y último rasgo, es el desarrollo estrictamente local de esta variante, debido a un prolongado periodo de aislamiento de esta población bajo el régimen servil de las haciendas coloniales y republicanas que dominaron la zona por casi tres siglos (Taylor 1996: 6-8).

Esta última tendencia de aislamiento, como también lo apunta el mismo Taylor en una publicación más reciente (Aldana *et al* 2006), se viene revirtiendo desde el fin del régimen de las haciendas en el último tercio del siglo XX y especialmente a partir de la última década de ese mismo siglo, de la mano del mejoramiento de las infraestructuras de transporte y comunicación, la creciente escolarización, la migración de los jóvenes a las ciudades y la consolidación de la estructura provincial con la llegada de las primeras partidas presupuestales (Aldana *et al* 2006: 251, 269). Esta apertura para los quechuahablantes de Lambayeque tiene lugar en el marco de una larga historia de complejas relaciones de desigualdad y poder con la sociedad mayor castellano hablante, que sitúa al quechua en una situación de desventaja frente al castellano y que viene impulsando su abandono entre los jóvenes. Tal y como ya ha sucedido en los enclaves contiguos de quechua norteño en Cajamarca y

San Martín, en donde en el curso de un par de generaciones el quechua ha pasado de ser la primera lengua hablada a la segunda⁴.

En este texto se exploran en profundidad los tres rasgos planteados por Taylor para la variante dialectal Lambayecana, y que apuntan a que sus hablantes tienen una indudable y poderosa herencia proveniente de los Andes centro y sur, relacionada con el culto a Pachacamac y con la conquista inca, pero también de otras culturas de los llanos costeros y de la Amazonía; así como también a la consolidación del quechua en esta zona como un fenómeno colonial, relacionado con su mantenimiento como lengua general y a la sustitución de las poderosas lenguas regionales como el *muchik*, el *tallán* y el *culle* por el castellano. Finalmente, este texto explora el presente y las perspectivas de esta variante dialectal ante la creciente penetración del castellano y la aplicación de las políticas de Educación Intercultural Bilingüe (EIB).

El quechua en la sierra de Lambayeque

La primera característica destacada por Taylor y por todos aquellos que han estudiado esta variante dialectal, es su carácter híbrido, que fusiona rasgos de las dos principales ramas del quechua (1996: 6), lo que ha determinado que su encaje en las teorías generales sobre la expansión de esta lengua siempre haya sido problemático⁵.

4. Agradezco al profesor Óscar Bernilla Carlos por esta observación, que ya recoge el último Documento Nacional de Lenguas Originarias (DIGEIBIRA 2013: 152-3, 181-2).

5. El grupo QIIA es sin duda uno de los más controversiales de la clasificación de Torero y su teoría sobre la expansión del quechua, y en la actualidad su coherencia interna, así como su adscripción a grupos QII en vez de QI se ha puesto en duda (ver Adelaar 2012: 201 e Itier 2013). Adelaar asocia la variedad Cajamarquina con dialectos QI y con la expansión Huari y no con variantes QII (2012), mientras que Itier pone en duda el origen del quechua en la costa y sierra central (2013).

Alfredo Torero (1964) clasifica la variante lambayecana dentro del grupo IIA, junto con otro dialecto norteño, el quechua de Cajamarca, y los dialectos centrales de Lincha, Laraos y Pacaraos, donde Torero primero emplazó el origen de las variedades norteñas (1964: 473-4), cambiándolo posteriormente a la región costera en torno a Lima (1972: 77; 2002: 80-2). Siguiendo a Torero, la mayoría de los investigadores apuntan a la llegada del quechua a esta zona en una o dos oleadas de penetración, asociadas a la expansión de los grandes centros de la costa central como Pachacamac durante el Horizonte Medio (Alva Mariñas 2009, Andrade 2012: 36, Hocquenghem 1989: 45-49, Torero 1972: 97).

Aunque todavía faltan más estudios que permitan aclarar cómo se llevó a cabo el proceso de implantación del quechua en la zona e incluso la misma vinculación del quechua con Pachacamac (Itier 2013), lo que sí es claro es la influencia de este fenómeno expansivo procedente de la costa central. Aunque no contamos con evidencia arqueológica para la sierra, sí podemos trazar la influencia de este culto hasta los actuales quechuahablantes de Lambayeque a través de su tradición oral (Alva Mariñas 2009). En la actual Cañarís, Pachacamac aparece venciendo al despótico *Ninamasha* (*nina* = fuego) tras hacer caer sobre él la cascada de El Chorro, que hasta hoy riega el abrupto valle labrado por el río Huancabamba (Alva 2009); o, siendo vencido —tras actuar él mismo despóticamente— por el viento, que se lo lleva por los aires dejando atrás a su esposa petrificada (Huamán Rinza 2008: 8). En Incahuasi también ha sido registrada la figura de Pachacamac en la tradición oral de la *AĈakay* u ogresa caníbal⁶, donde Pachacamac hace crecer los

6. Ogresa de la tradición oral andina y amazónica. En la versión de esta narrativa de la sierra quechuahablante de Lambayeque la *AĈakay* o *AĈkay* es descrita como una mujer mayor que atrae a su casa a dos hermanos, una niña y un niño, con el fin de devorarlos. La ogresa logra devorar al niño, hecho del que se percató su hermana, quien logra escapar de la ogresa con la ayuda de varios personajes, plantas y animales, y del mismo Dios o Pachacamac quien finalmente confina a *AĈakay* a vivir en las entrañas de la tierra. La ogresa, quien continúa habitando al interior de los cerros, representa uno de los mayores peligros para la vida de las niñas y los niños,

cerros sobre la *Açakay* sepultándola para siempre (Shaver 2011: 171). Aunque en la actualidad la figura de Pachacamac ha sido reemplazado por *Tayta Dyus* (Dios Padre). Finalmente, es importante anotar que en la sierra de Lambayeque también existen otras narrativas como la del diluvio o la muerte del sol, que se recogen en el manuscrito colonial de Huarochirí (Cap. III y IV) también vinculadas a la costa y sierra centrales (Martínez 2015). Arqueológicamente, la presencia de Pachacamac ha sido descrita para la parte baja del valle de La Leche, donde permitió el florecimiento de la cultura Sicán (Shimada 1990).

Aunque es probable que se manejara el quechua en la sierra norte antes de la llegada de los incas, es sin duda alguna este último evento el que determina que en la actualidad se continúe hablando quechua en este enclave, vinculado a la práctica inca de desplazamiento forzado o *mita* utilizada por los cusqueños para la consolidación de su imperio (Miño Grijalva 1982), y a la drástica reformulación que sufrió tras la conquista española. A la llegada de los incas a esta zona (circa 1470), Incahuasi habría estado bajo la órbita del cacique de Penachí, quien se resistió a su integración al Tawantinsuyu, como lo relata el cronista Cabello de Balboa en su *Miscelánea Antártica* (Cabello de Balboa [1586] 1951: 331). Lo que habría propiciado, como sucedió con sus vecinos del norte los también rebeldes guayacundos (Hocquenghem 1990: 92), que fueran trasladados a otras partes del imperio así como la relocalización de otras poblaciones en su territorio.

En esta práctica puede estar el origen de la actual comunidad de Cañaris, la que podemos vincular al tambo homónimo del *Qhapaq Ñan* o camino inca (Poma de Ayala 1615), en la importante ruta comercial que se extendía a lo largo del valle del río Huancabamba. Este tambo, como ha sido descrito para las vecinas Cajamarca y Piura, seguramente habría necesitado protección militar, para lo que sabemos se

de quienes captura su sombra para así poder devorarlos.



Incahuasi habría estado asociado al sistema vial incaico durante el Tawantinsuyu.

desplazó en particular a la población Cañari del sur del Ecuador (Espinoza 1986: 351, 2006: 67; Hocquenghem 1989; Martínez 2015: 13). En el caso de Incahuasi, la casa del Inca en quechua, el origen de al menos su topónimo también parece estar asociado al *Qhapaq Ñan*. En Incahuasi, el Camino Real discurre por el filo de la cordillera procedente de Cajamarca y con destino a Piura, bifurcándose en este punto hacia el oriente hasta el camino del Huancabamba. Probablemente también existió en este punto un camino secundario que habría conectado el camino de la sierra con el de la costa a través del valle del río La Leche⁷.

Por lo menos desde este momento, se habría hablado quechua en la actual sierra de Lambayeque, así como también en las vecinas sierras de Piura (provincia de Huancabamba) y en Cajamarca (provincias de Jaén, Chota y Cutervo), donde se asentaban los huancabambas, tabaconas y huambos. Estos cacicazgos, al igual que el de Penachí, son grupos de filiación étnica y lingüística desconocida, sobre los que no se descarta que hayan tenido lenguas propias (Hocquenghem 1989: 86) o que manejaran alguna de las poderosas lenguas que se hablaban en este momento, como el mochica, el tallán o el culle; y que también habrían manejado el quechua como resultado de las políticas incas de desplazamiento de población que fueron especialmente intensas en esta importante zona de paso entre la costa, la sierra y la Amazonía.

Así lo recoge en 1644 Fernando de la Carrera Daza, párroco de Reque, en su *Arte de la Lengua Yunga* en el que hace un recuento de los lugares en donde en ese momento se hablaba la lengua mochica, entre los que nombra un anexo de Penachí, Salas, al pie de la cordillera, así como otros enclaves en la vecina sierra de Cajamarca. La explicación que da el párroco a este fenómeno, siguiendo a Garcilaso, es que “quando el Inca vaxo a cónquistar estos valles, viendo la ferocidad de sus naturales

7. Izumi Shimada, comunicación personal.

por la resistencia que le hicieron, sacó de todos los Pueblos cantidad de familias, y los lleuó a la sierra y repartió en Pueblos diferentes teniéndolos como en rehenes, porque no se le alsassen estos de los valles [...], desde aquellos, a estos tiempos conseruan su lengua materna. Y aunque sauen la serrana, hablan la suya mas de ordinario que la otra..." (Muñoz y Manzano 1892:101).

En la actualidad, en la sierra de Lambayeque se manejan varias tradiciones orales sobre los incas y su paso por este territorio, frecuentemente asociadas a vestigios incas del *Qhapaq Ñan*, como los que se encuentran en Marayhuaca, lugar donde los incas habrían comenzado a construir su casa, aunque no habrían podido terminarla al ser vencidos por los españoles⁸. Las narrativas más usuales son las que describen la llegada del Inca por su camino trayendo consigo la oca (*Oxalis tuberosa*), la *mashwa* (*Tropaelum tuberosum*) y el olluco (*Ullucus tuberosus*), cultígenos de altura que el Inca les enseñó a cultivar. Así como las que describen el paso del Inca hacia Cajamarca para encontrarse con los españoles, donde es finalmente degollado. De este episodio se manejan varias versiones, algunas recogidas entre finales de los años 70 y los 90 del siglo XX por Julio Cesar Sevilla Exebio (1996), en donde se describe un intercambio infructuoso de mensajes entre los incas —que utilizaban quipus— y los españoles —que usaban la escritura en papel—, lo que derivó en un malentendido y culminó con la muerte del Inca Atahualpa. Aunque nada se dice de la regeneración del cuerpo del Inca a partir de su cabeza que aparece en la mesiánica figura de Inkarrí extendida por los Andes sur del Perú (Ortiz 1973), en las versiones norteñas el cuerpo continúa hasta hoy en la vecina Cajamarca. En una versión recogida por Sevilla Exebio y que se fusiona con la narrativa de los Tres Reyes Magos, el Rey Inca (indígena) es degollado por sus hermanos, el mayor o *kulaka* (negro) y el menor o *shulka* (blanco), por el oro y la plata que este atesoraba. Tras su muerte, su cuerpo

8. Sevilla Exebio también recoge una narrativa que habla de la construcción de una casa del Inca en Incahuasi, que además dice iba a ser una nueva capital norteña del Tawantinsuyu (1998).

se convierte en laguna, mientras que su cabeza es retenida por sus hermanos en su palacio (Sevilla Exebio 1996).

La conquista española del cacicazgo de Penachí fue llevada a cabo en el año de 1533 por Alonso de Guerra, a quien en recompensa la Corona española le encomienda este cacicazgo (AGI, Lima 565, L. 2), dando inicio a poco más de medio siglo de dominio de las encomiendas en la zona. La conquista española supuso una profunda disrupción para la sociedad indígena y especialmente para las poblaciones desplazadas como mitimaes, a las que finalmente se les ordenó quedarse en el lugar donde les encontró la conquista y sujetas al cacique y encomendero del lugar, sin entender o respetar las lógicas indígenas de ocupación del territorio en las que los mitimaes no perdían su vínculo con su curaca o etnia de origen (Espinoza 1969: 20-5; Ramírez 2002: 64). Estas ordenanzas afectaron a un grupo de Penachí desplazado a la vecina Cajamarca, que bajo el mando de sus principales, Carguatomá y Zacán, huyó en 1565 desde la huaranga de Bambamarca a su lugar de origen, siendo reclamado por el cacique de Bambamarca Francisco Tantaguatay, lo que fue ratificado por orden de la Real Audiencia que dictó que los mitimaes se quedaran en el lugar donde los halló la conquista (Espinoza 1969: 23).

La conquista cambió de forma radical la vida de los pobladores de estas zonas, dando lugar durante los siglos coloniales a nuevos escenarios de adscripción identitaria entre poblaciones locales y mitimaes, primero bajo la encomienda —mientras se mantuvo la figura del cacicazgo—, seguida por las reducciones y la nueva figura de los Comunes de Indios y de las haciendas. En estos nuevos escenarios, el idioma jugó sin duda un papel fundamental. El quechua se mantuvo como lengua general y el castellano se impuso como lengua administrativa y de evangelización religiosa. Como se ha resaltado para el quechua ecuatoriano (Hocquenghem 2012), en la sierra norte de Perú los enclaves de mitimaes parecen haber jugado un papel fundamental en

la expansión y mantenimiento del quechua hasta la actualidad. Precisamente, los enclaves más importantes donde hoy se habla quechua en el norte del Perú están asociados a poblaciones mitimaes o a la red vial incaica. En el caso del quechua de Cajamarca, Porcón se asocia, al igual que en el caso de la vecina Cañaris, a población mitimae proveniente de Cañar al sur del Ecuador (Espinoza 1967), mientras que la de Chetilla se asocia a poblaciones chilco procedentes de la zona de Chachapoyas (Espinoza 2006).

La variedad léxica del quechua lambayecano

La segunda característica del quechua de Lambayeque, que comparte con la variedad cajamarquina, es su gran riqueza léxica con abundantes palabras provenientes de otras lenguas indígenas no quechuas y del castellano. Esto se ha explicado para el caso de Cajamarca a través de la influencia de grandes lenguas regionales como el culle, que se habló en la zona sur de Cajamarca y en la sierra de La Libertad hasta principios del siglo XX y que habrían tenido una larga convivencia con el quechua (Adelaar 2012: 203; Andrade 2010: 175). Hacia el norte de la zona de habla culle habrían existido otras dos lenguas, determinadas por Torero a partir de la toponimia local y denominadas *cat* y *den*, el límite entre estas dos lenguas fue fijado por Torero precisamente el valle de La Leche (1989: 235). Para iluminar como habría sido la delimitación de las zonas idiomáticas prehispánicas de Cajamarca, Luis Andrade hace un estudio sobre el vocabulario del telar de cintura tradicional en zonas castellanohablantes de este departamento (2011). La terminología asociada al telar de cintura utilizada actualmente en las provincias de Chota, Cajamarca y Cajabamba, en el norte de Cajamarca, concuerda con la empleada en la sierra de Lambayeque, con la que habrían podido constituir una zona léxica común o por lo menos de intensos intercambios léxicos y culturales. Esta zona se podría ampliar por

el norte hacia Piura (Piug 1985: 46, 133, 193, 201) y al este hacia la provincia de Jaén, también en Cajamarca (Regan 2001: 93), donde se utiliza el mismo vocabulario⁹. Esta zona léxica sería diferente de la zona culle, aunque es posible que también haya tenido en algún punto la influencia de esta lengua, ya que en la sierra de Lambayeque también aparecen la mayoría de los términos atribuidos al culle, así como abundantes topónimos¹⁰.

Además de estas lenguas, por lo menos al momento de la conquista inca, en esta zona también se habrían hablado lenguas jíbaras como las de los guayacundos, paltas, malacatos y probablemente los huancabambas (Espinoza Soriano 2004; Hocquenghem 1989 [1990]: 45-49; Taylor y Descola 1981), ubicados al norte y este de la actual sierra de Lambayeque. Mientras que, al oeste a lo largo de los llanos costeros en la vertiente del Pacífico, se hablaban lenguas yungas de las familias tallán y moche o *muchik*. El cacicazgo de Penachí ha sido generalmente relacionado con pueblos yungas. La única mención que conocemos sobre la filiación de los penachí es la que aparece en el juicio de residencia del visitador Gregorio González de Cuenca en torno al grupo de mitimaes “yungas” penachí que huyeron desde la huaranga de Bambamarca a su lugar de origen y que recoge Waldemar Espinoza. Los *mitmas*, como lo resalta el mismo Espinoza Soriano en este pasaje, eran siempre llamados por su filiación étnica (1969: 23). También en este sentido, a finales del siglo XIX Sebastián Lorente afirmaba que, “aunque habitaban dentro de los límites

9. Estos términos son: *kunkallpu*, *putik(i)*, *illwa*, *kallwa* y *tipe* (Andrade 2011:68).

10. Estos términos son: *chukaki* (patología), *das* (indica inmediatez), *lampaq* (desabrido), *inap* (arco iris), *munchu* (ombligo) (Adelaar con Musysken 2004:404; Adelaar 2012: 203). Falta un examen exhaustivo de topónimos en la sierra de Lambayeque como Congoña, Mayascónc, Sinchihual, Huarmaca, Puchaca, Yoyoca, Suychuco o Muñuño, que también se pueden asociar a un sustrato culle. Hay que aclarar, sin embargo, que en el quechua de Lambayeque no hay presencia del sufijo diminutivo *-ash*, que se identifica como característico del culle, y que está presente en la zona nuclear de esta lengua (Adelaar 2004; Andrade 2011: 63).



Muro lateral de la iglesia de San Pablo, en Incahuasi, cuya edificación se inició en el siglo XVIII.

naturales del mismo territorio [*muchik*], pertenecían a la raza de los Tallanes y procedían de la sierra, los naturales de Motupe, Cañares, Ingahuasi, Chóchope, Colaya, Penachí, Copiz y Olmos...” (2005 [1879]:561). A favor de esta idea de que los penachí estuvieran emparentados con los habitantes de los valles al norte de la actual sierra de Lambayeque y especialmente con los olmanos, está la formación misma de las encomiendas, que aunque respondió a una lógica hispana también guardó cierta relación con la organización indígena de los cacicazgos. Cuando se forma la encomienda de Penachí y hasta finales del siglo XVI, este cacique fue encomendado junto a los caciques de Olmos, Copiz y Poechos hacia el norte¹¹. A finales del siglo XVI la encomienda se transforma en la de Penachí-Salas en manos de Pedro González de Prado (Schlupmann 1994: 93, 95, 98). A partir de este momento, que coincide con la desaparición de las encomiendas, Penachí queda ligada, al igual que Olmos, a la ciudad de Motupe como centro de la autoridad hispana en la zona, entonces bajo de jurisdicción de la ciudad de San Miguel de Piura. Aunque no sea posible comprobar una filiación común de los principales que dominaban los valles de La Leche, Motupe y Olmos, en la actualidad estos núcleos comparten muchos usos y costumbres, así como un mismo paisaje sagrado. En estos núcleos se venera y se peregrina anualmente a las cruces de Penachí, Motupe y Olmos, tres cruces hermanas, enclavadas la primera en lo alto del cerro Yanahuanca, y las dos últimas cada una a un lado del cerro Calpón. Muchos de los actuales incahuasinos viajan cada año a venerar estas cruces, especialmente la de Yanahuanca en la vecina Penachí.

Fueran o no de filiación tallana, los penachí tuvieron una estrecha relación con los señoríos costeños hablantes de *muchik*. Cuando Sebastián de la Gama visita en

11. El primer encomendero de Penachí “en el valle de Gaiona” fue Diego de Guerra, quien también tuvo bajo su mando a los “principales Olmos, [y] Contailcoia en el valle de Copiz”. Fue seguido en 1561 por Juan Cortés, quien pasó a ser el encomendero de Penachí, Olmos y Poechos por concesión del Marqués de Cañete (Schlupmann 1994: 93, 95, 98).

1540 este territorio, cuenta que el agua era “rescatada” por los señores de Jayanca, quienes enviaban sal, ají y algodón al cacique de Penachí a cambio del agua de la quebrada de Canchachalá, uno de los afluentes del río La Leche, con que se regaban las tierras de Jayanca (Ramírez 2002:44). Siguiendo a John Murra, Susan Ramírez sostiene que estas relaciones no se habrían limitado a un “intercambio” de productos sino que habrían implicado el establecimiento de colonias permanentes de serranos en la costa y, en el otro sentido, de costeños en la sierra, formando enclaves o “islas” de un solo “archipiélago”, un asentamiento que Ramírez denomina “territorialidad” o “dominio salpicado”, y que habría significado la interdependencia entre las formaciones políticas de la costa y de la sierra (Ramírez 1987:58, 2002: 44). La interdependencia entre Penachí y Jayanca habría sido incluso de carácter militar según relata el cronista Cabello de Balboa quien indica que tras el levantamiento de Penachí a la conquista Inca, el cacique de Jayanca fue castigado enviándolo al Cusco, al sospecharse que había sido éste quien había estado detrás del ataque (Cabello de Balboa [1586] 1951:331).

Esta zona ha sido descrita desde la arqueología y la etnohistoria como una fluida frontera con una larga historia de interacciones y desplazamientos entre distintas poblaciones de la costa, la sierra y la Amazonía (Dillehay y Nethertly 1998: 85; Hocquenghem 1989: 125-135; Taylor y Descola 1981). Esto se debe en gran parte a su situación geográfica. En esta zona, conocida como la “Depresión del Huancabamba”, los ríos que riegan por la vertiente Amazónica de la cordillera occidental, rompen las cordilleras central y oriental en su camino hacia el Marañón, constituyéndose en la vía de acceso más directa a la Amazonía (Weigend 2002). La cordillera occidental, aunque no llega a interrumpirse, alcanza aquí los puntos altitudinales más bajo en todos los Andes, en el abra de Porculla a 2145 msnm, en límites entre Lambayeque, Cajamarca y Piura. Por este corredor natural han cruzado poblaciones desde el Formativo Temprano (Yamamoto 2010; Watanabe 2008). Por

aquí pasó una importante ruta de comercio con la sierra central durante el Horizonte medio (Hocquenghem 1989: 88) y los incas convirtieron este corredor en un punto clave de su red vial, comercial y defensiva (Dillehay y Netherly 1998). Durante la colonia, en esta zona se establecieron importantes rutas de arrieraje (Peralta 1998: 149) y es también el lugar por donde actualmente pasa la carretera Interoceánica Belaúnde Terry (Hocquenghem y Durt 2006: 312). Ecológicamente, la “Depresión de Huancabamba” alberga gran cantidad de especies endémicas y una elevada biodiversidad que combina especies de los Andes norte y sur, que precisamente se dividen en esta zona, y que la señalan como una zona biogeográfica diferenciada y un importante foco de biodiversidad (Weigend 2002).

Esta zona es descrita por Anne-Marie Hocquenghem como un “territorio atravesado de fronteras culturales que se desplazan a lo largo de la historia”, y que conforman un espacio sin una evidente unidad cultural (1990: 96). A pesar de su gran diversidad lingüística y cultural, esta zona ha estado bajo la influencia de importantes fenómenos que le confieren una identidad propia, entre los cuales se debe destacar el chamanismo basado en mesas y el consumo de *wachuma* o cactus San Pedro (*Echinopsis pachanoi*) y de otras plantas alucinógenas como las “mishas” (*Burgmansia*) y el tabaco (Bussman 2009: 5). En esta zona que se extiende por la costa y sierra del norte de Perú y el sur del Ecuador (Loja)¹², existe un conocimiento y un uso común de plantas que ha sido interpretada como un “axis curativo” (Camino 1992) y que puede remontarse hasta la cultura Cupisnique (Chavín) o al menos hasta Moche (Bussmann y Sharon 2009: 2). Este uso común puede seguirse durante todo el periodo colonial, cuando fue tema central en la extirpación de idolatrías del

12. La zona de chamanismo basado en mesas se extiende por la costa y sierra de los departamentos de La Libertad, Lambayeque, Cajamarca, Piura y Tumbes en Perú y hasta Loja en el sur del Ecuador. Esto incluye la vertiente Amazónica hasta Jaén (Bagua) donde las mesas basadas en San Pedro conviven con las basadas en Ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) (Regan 2001: 184).

obispado de Trujillo (Larco 2008), durante la República cuando la "brujería" también fue perseguida (Tomoeda 1989) y hasta la actualidad que el chamanismo sigue siendo la principal práctica (Chiappe and Seguin 1979; Glass-Coffin 2003, 2010; Joralemon and Sharon 1993; Polia 1996, 2001; Sharon 1980; Skillman 1990, 2006).

Como ya se ha apuntado, esta zona también habrían tenido una importante herencia "andina" probablemente venida junto al idioma quechua desde la costa y sierra central durante el Horizonte Medio y posteriormente con el Tawantinsuyu. Según Hocquenghem, esta herencia se reflejaría en la actual población de Huancabamba, en la división en parcialidades, en la conservación de un calendario ritual y festivo vinculado a la agricultura de irrigación, en la vestimenta y en una gran cantidad de vocablos quechua que han permeado el castellano (1990: 89). En Incahuasi, también se conserva parte de la estructura dual de la comunidad, así como también un sistema de fiestas vinculado al calendario agrícola y a la teología solar. Aunque sorprende la ausencia de otros rasgos catalogados como típicamente "andinos" como el uso de hojas de coca, la ritualidad de los pagos a los cerros o la figura de la Pachamama o madre tierra. A diferencia de lo que sucede en los Andes centro y sur, donde las personas establecen relaciones recíprocas con las entidades telúricas a través del lenguaje del sacrificio y los pagos (Allen 1998), los quechuahablantes de Lambayeque se relacionan con su paisaje mayormente a través del chamanismo y de sus especialistas rituales. Un rasgo típicamente norteño cuya presencia puede rastrearse hasta Cupisnique (Chavín).

Por último, una de las principales características del quechua de Lambayeque es la gran cantidad de hispanismos que hay en la variante y que se corresponden con palabras que tienen gran significado cultural. Como es el caso de los términos de parentesco cercano, donde está ausente el complejo sistema de términos quechua para nombrar a hijos e hijas y a hermanos y hermanas dependiendo de la relación

de parentesco con el hablante. En el quechua de Lambayeque para hijo(a) se utiliza *wamra* o *china* (niña) y *cholu* (niño) y para hermano el término castellano *irmanu(a)* y menos frecuentemente el término *ukniy*, que literalmente significa “el otro doble de sí mismo” (Taylor 1996: 8). También se utilizan los términos castellanos para primo(a), tío(a) y suegro(a). Y existen además el *kwartu*, probablemente del castellano cuarto¹³, una relación de parentesco que no tiene parangón en el mundo andino. Mientras que para algunos términos de parentesco periféricos como *masha* (yerno), *llunchuy* (nuera) y *willka* (nieto) si se utilizan los vocablos quechua. Esto se debe probablemente a que el sistema de parentesco típico de los andes centro y sur no tuvo o dejó de tener sentido en esta zona. En este sentido, la centralidad de los hispanismos no parece corresponderse con un proceso de imposición de un idioma sobre otro (castellano-quechua), sino con dinámicas multilingües en donde es probable la existencia de una o más lenguas indígenas no quechuas que desaparecieron frente al castellano. A lo que hay que sumar una evolución estrictamente local de la lengua, que tuvo lugar durante el periodo de las haciendas.

El régimen de las haciendas y el aislamiento (relativo) del quechua de Lambayeque

La tercera característica resaltada por Taylor es una evolución léxica, fonológica y morfológica estrictamente local debida al aislamiento de este dialecto (1996: 8).

13. *Kwartu* es una palabra proveniente del español “cuarto” (comunicación personal Gerald Taylor). Esta palabra ha sido usada en castellano para referirse a cada una de las cuatro líneas de descendencia hasta los abuelos, que serían las necesarias para demostrar la pureza de sangre (Covarrubias Orozco 1995: 227). *Kwartu* es una teoría de la descendencia, entre los niños recién nacidos y sus ascendientes maternos y paternos hasta los abuelos y de uno de los cuales el recién nacido pasa a ser su “reemplazo”. Esta relación se extiende también de las personas al ganado vacuno.



Monumento a Velasco Alvarado en Uyurpampa

Este aislamiento, relativo en una zona de paso e intenso comercio, se habría dado en el marco del dominio de las haciendas que empezaron a formarse a partir de mediados del siglo XVII y que perduraron hasta la Reforma Agraria del presidente Velasco Alvarado a fines del siglo XX. La política de reducciones del Virrey Francisco de Toledo que buscaba concentrar en pueblos a la población indígena dispersa, fue ejecutada en la zona entre 1572 y 1573 por don Bernardino de Loayza y el Provisor del Arzobispado de Lima, quienes fundaron las reducciones de Penachí y Cañaris, al parecer en un principio vinculadas a Salas, aunque luego se habrían separado constituyendo reducciones independientes (Huertas 1996: 95). La materialización de la política de reducciones abrió grandes espacios agrícolas que fueron declarados sin dueño y vendidos por la Corona Real a través de las llamadas “composiciones de tierras”, que permitieron la creación de los grandes latifundios que dominaron esta zona por casi tres siglos. Las composiciones de tierras de 1645 y 1712-14, se crearon para resolver los conflictos entre las comunidades y los vecinos españoles, pero terminaron sancionando la usurpación de las tierras de los nativos y su reducción a arrendatarios *yanaconas*. Estos abusos fueron contestados por las comunidades en forma de numerosos pleitos y en muchos casos de violencia, al fallarles la justicia cuyos funcionarios eran deudos o familiares de los hacendados (Martínez 1990: 93, Ramírez 2002: 147-168). Precisamente, la actual Comunidad Campesina de San Pablo de Incahuasi se funda por iniciativa indígena a mediados del siglo XVIII, en el marco de las luchas sobre la propiedad del territorio entre *parcialidades* o familias extensas adscritas a las reducciones de Penachí y Cañaris y los hacendados de las vecinas haciendas de Sangana, Janque y Canchachalá (Huertas 1996: 95; Martínez 2014).

El enorme poder de las haciendas y de los hacendados se prolongó tres siglos hasta principios del siglo XX, tiempo en que este sistema empieza a tambalearse y es definitivamente suprimido con la Reforma Agraria del gobierno militar de Velasco

Alvarado a finales del mismo siglo. A través de la fundación del pueblo y de su iglesia y de sendos pleitos ante tribunales reales, los incahuasinos lograron defender la posesión del territorio de la actual Comunidad Campesina y escaparon de ser reducidos *yanaconas*, siervos obligados a servicios personales al patrón. Aunque no se libraron del control del hacendado sobre su mano de obra y su movilidad a través del sistema de enganche y a través de la instalación de trancas (peajes). No hay que olvidar que Incahuasi estuvo rodeada por haciendas, con la única excepción del límite con Cañaris en el *divortium aquarium* de la cordillera. Los hacendados de esta zona poseían tierras de cultivo tanto en la boca del valle donde producían caña y principalmente de arroz, y en la sierra donde se cultivaba trigo y se criaba ganado. El hacendado controlaba además gran parte del intercambio de productos: la venta del trigo a precio preferencial en el molino, la venta de aguardiente de caña en los trapiches de su propiedad y, también, el tránsito de las personas a través del cobro de un peaje en productos (papa y queso) en las llamadas “trancas” para poder circular por el territorio de la hacienda. Y, finalmente, del sistema de enganche que reducía la posibilidad de movilidad laboral, asegurándose el hacendado el acceso a la mano de obra nativa a precios preferenciales. Este control de la población que se prolongó por casi tres siglos, sin duda incidió en una evolución propia de este dialecto que compartían los núcleos libres de Penachí, Cañaris e Incahuasi y las poblaciones que fueron reducidas al *yanaconaje* en las haciendas circundantes.

Perspectivas del quechua de Lambayeque

Tras el fin definitivo de las haciendas con la Reforma Agraria del gobierno militar de Velasco Alvarado a fines del siglo XX, la sierra quechuahablante de Lambayeque ha iniciado unos cada vez más intensos intercambios con la sociedad mayor urbana y castellano parlante, que vienen determinados por el mejoramiento de las

infraestructuras de comunicación, el aumento de la escolarización y la migración de los jóvenes a las ciudades. Este proceso se ha agudizado desde la década de los 90 del siglo XX con la implantación de políticas neoliberales¹⁴, que han conllevado una creciente desregulación del mercado laboral y de tierras que han significado un cambio radical del panorama agrario dejado por la Reforma Agraria en el país (Aldana *et al* 2006: 269-270) y nuevas amenazas para las poblaciones originarias. Estos cambios tienen lugar en el marco de una larga historia de relaciones de desigualdad y poder con el Estado y la sociedad nacional y han propiciado un rápido abandono del quechua a favor del castellano a pesar de los esfuerzos de algunos pobladores, especialmente profesores bilingües, para revitalizarlo a través de su incorporación a la enseñanza.

Las instituciones educativas han jugado un papel fundamental en este proceso de transformación, así como en el de penetración del castellano. Las primeras escuelas, enteramente en castellano, llegaron a Incahuasi precisamente tras la Reforma Agraria y se han incrementado ininterrumpidamente desde este momento. Durante la década de los 90 del siglo XX, impulsados por los primeros cambios en las políticas educativas nacionales y por iniciativa de algunos docentes bilingües, se inició el primer intento de llevar el quechua a la educación formal y consecuentemente también el primer intento de estandarización de la variante dialectal de lambayecana. Este proceso se llevó a cabo con la determinante participación de los misioneros evangélicos del Instituto Lingüístico de Verano (ILV) y del lingüista Gerald Taylor, quienes propusieron sistemas gráficos distintos. A partir de estos modelos, enfrentados por más de dos décadas, los docentes de Incahuasi han desarrollado un sistema gráfico que cuenta con gran aceptación y que ahora se está viendo nuevamente transformado por el

14. El modelo neoliberal, basado en el libre mercado, la mínima intervención del Estado y la libre circulación de bienes y capitales, se viene imponiendo en América Latina desde la década de los 90 del siglo XX por mandato del Fondo Monetario Internacional (FMI) y del Banco Mundial (BM).

intento por parte del Ministerio de Educación de imponer un nuevo sistema en el marco de las nuevas políticas de Educación Intercultural Bilingüe (EIB).

Esta última sección explora este nuevo capítulo en el proceso de estandarización de la variante dialectal lambayecana en el marco de la aplicación de las políticas de EIB vinculadas a la producción de materiales educativos en el quechua local¹⁵. Esto se hace con el empeño de visibilizar los nuevos retos a los que se enfrentan los hablantes de esta variedad del quechua y a la necesidad de que los gestores de las políticas interculturales abandonen posiciones esencialistas sobre la lengua y la cultura porque esto solo conseguirá que el quechua desaparezca en la zona. Este proceso, dirigido por la Dirección General de Educación Intercultural, Bilingüe y Rural del Ministerio de Educación (DIGEIBIR)¹⁶, se ha caracterizado por el intento de imponer a la variedad ferreñafana el Pan-Alfabeto oficial quechua y la política de sustitución de hispanismos por palabras procedentes de otras variedades del quechua, ambos aprobados en 1985 por el Ministerio de Educación¹⁷. Lo que ponen

15. Uno de los principales objetivos de la política nacional de EIB es desarrollar materiales educativos cultural y lingüísticamente pertinentes, en lenguas originarias y en castellano: “Desarrollar programas de producción y validación de material educativo, cultural lingüísticamente pertinentes, en lenguas originarias y en castellano, en todas las etapas, niveles, modalidades, ciclos y programas, en coordinación con los Gobiernos Regionales y Locales” (<http://www.minedu.gob.pe/digeibir/> [fecha de acceso: octubre 2015]).

16. Entre las funciones de la DIGEIBIR está la de normar el “uso educativo de las lenguas en coordinación con los organismos de la sociedad civil, Instancias de Gestión Educativa Descentralizada, investigadores y usuarios” (ibídem).

17. El Pan-Alfabeto quechua fue aprobado en 1985 mediante la Resolución Ministerial N° 1218-85-ED, que incorporaba las decisiones tomadas en el Taller de Escritura Quechua y Aimara, realizado en octubre de 1983 por las universidades Mayor de San Marcos y Huamanga, para evaluar la regulación vigente sobre la lengua quechua (RM 4023-75-ED). En reuniones en las que estuvieron presentes los docentes de la sierra de Lambayeque en 2012, se aprobaron otras grafías para las variantes quechuas amazónicas y se eliminó el uso de las vocales e y o, volviendo a las vocales propuestas en 1985 (a,i,u). Por su parte, la política de sustitución de

en grave riesgo la inteligibilidad de esta variante caracterizada precisamente por su enorme singularidad morfológica, léxica y fonológica. Los materiales que han sido producidos bajo este criterio, ya en una tercera edición, no son entendidos por sus usuarios, los niños de los ciclos de inicial y primaria de la zona. Esto sin duda se debe a la falta de conocimiento sobre la difusión y desarrollo del quechua en la zona y a la ausencia generalizada de estudios sobre las comunidades que manejan esta enigmática variante dialectal.

El problema es la consideración que los gestores de la DIGEBIR, hablantes de variedades de quechua del centro y sur del país, tienen del quechua de Lambayeque como una variedad no “legítima” y altamente aculturada, lo que se traslada al ámbito de la cultura. Precisamente, en el marco de la elaboración de los materiales, también se suscitaron algunas dificultades ya que en esta zona no existen algunos rasgos entendidos como “típicamente andinos”, como la figura de la Pachamama, la ritualidad de pagos a los *apus* o el uso de hojas de coca, lo que también fue entendido como rasgo de aculturación. Sin embargo, como se ha demostrado en este texto, los quechuahablantes de Lambayeque no son pueblos altamente aculturados por la lengua y la cultura hispanas, sino pueblos con largas tradiciones culturales, entre ellas la vinculada al idioma quechua, pero también a otras culturas de la costa norte y de la Amazonía. Sin duda, el fortalecimiento de esta variante dialectal de quechua, frente la castellanización en la zona, pasa por la comprensión del proceso de implantación del quechua en el área y de las dinámicas sociales que lo han sostenido hasta la actualidad.

hispanismos aparece en el apartado 5, “sobre préstamos”, dice: “Se acordó aceptar préstamos lingüísticos en el quechua y el aimara solo en los casos en que no existan equivalencias del término prestado en ninguna de las variedades de las lenguas en cuestión y se hayan agotado las posibilidades de rescate y creación de acuerdo a las normas internas de sus lenguas”.



Festival Folclórico Inkawasi-Takin, 2014.



Festival Folclórico Inkawasi-Takin, 2010.

MEMORIA E IDENTIDAD EN LA MÚSICA Y DANZAS DE LAS MAYORDOMÍAS DE INCAHUASI



Este texto examina el papel que cumplen la música y las danzas vinculadas a las celebraciones de los patronos de las mayordomías religiosas de la Comunidad Campesina San Pablo de Incahuasi y de otras festividades como el Festival Folclórico Inkawasi-Takin, en la construcción de la memoria social y la identidad de esta comunidad quechuahablante de los Andes norte del Perú. Esto se hace a través del análisis de las transformaciones en el sistema de fiestas de las mayordomías desde la segunda mitad del siglo XVIII, cuando este se constituye junto a la figura hispana del pueblo en el eje de la comunidad, y hasta la actualidad que, aunque profundamente transformado, sigue cumpliendo un papel fundamental como legitimador de la propiedad de la tierra y en la construcción de la identidad de los incahuasinos.

Las actuales mayordomías de Incahuasi, herederas de las cofradías religiosas coloniales, se constituyeron junto al pueblo y a la iglesia en un sistema alrededor del cual se articuló la actual comunidad campesina en algún punto entre finales del siglo XVIII, cuando se funda la primera cofradía, y finales del XIX, cuando sabemos que este sistema estaba plenamente establecido. La fundación del pueblo en 1747 y la edificación de la iglesia hicieron parte de una exitosa estrategia de defensa del territorio y de la forma de vida de los incahuasinos, frente a las apetencias de los hacendados vecinos. La profunda vinculación del pueblo y de la iglesia con la defensa del territorio, permitieron el desarrollo del sistema de mayordomías como forma de legitimidad frente a los hacendados y al interior de la comunidad. En este sistema, las mayordomías —o más exactamente los patronos— son consideradas como los “dueños” de las tierras, mientras que la celebración anual de la fiesta en su honor es el requisito principal para asegurar la legitimidad sobre el usufructo de dichas tierras y en última instancia de su fertilidad.

El sistema de mayordomías funcionó plenamente hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando la creación del distrito de Incahuasi (1951), el reconocimiento de la comunidad indígena (1963), la Reforma Agraria (1969) y finalmente la creación de la actual Comunidad Campesina, lo desplazan como principal legitimador de la comunidad y de su territorio. Para dar sentido a estos profundos cambios, Las mayordomías se han transformado, desplazando parte de su ritual a nuevos escenarios festivos como el Festival Folclórico Inkawasi-Takin o el aniversario de la creación de la Comunidad Campesina, donde siguen actuando como formas de memoria social y de identidad. Especialmente, a partir de la década de los 90 del siglo XX con la implantación de políticas neoliberales de desregulación en el mercado de tierras y de descentralización, que han reavivado el conflicto sobre los territorios de las comunidades indígenas. En este nuevo conflicto por el territorio, como en el que desembocó en la creación de la actual comunidad a mediados del siglo XVIII, el

ritual vinculado a las mayordomías sigue siendo central como vínculo con el pasado y con la condición de originarios de los comuneros de Incahuasi.

Este texto se basa en el análisis etnográfico de las principales celebraciones que tuvieron lugar en el pueblo de Incahuasi entre septiembre de 2009 y diciembre de 2016¹, así como en el examen de diversas fuentes documentales coloniales y republicanas. Este análisis se divide en dos partes que exploran distintos vínculos de estas celebraciones con el pasado de los incahuasinos: la primera examina las transformaciones en el sistema de fiestas en paralelo a la historia de la actual Comunidad Campesina; mientras que la segunda analiza las mayordomías, en particular la denominada *danza* y la ritualidad de la Semana Santa, en sí mismas como formas de recordar y de reinterpretar el pasado de los incahuasinos.

El Takin y la Virgen de las Mercedes: de las mayordomías a la comunidad campesina

Desde los años 80 del siglo XX, la fiesta más importante del distrito de Incahuasi es el tándem festivo de la celebración de la Virgen de las Mercedes y el Festival Folclórico Inkawasi-Takin. Dos festividades distintas aunque, como veremos, íntimamente relacionadas, que se desarrollan de forma paralela y que comparten prácticamente la misma música, danzas y bailes. El día central de la celebración de la Virgen de las Mercedes y uno de los principales del Takin, el 24 de septiembre, se pueden escuchar simultáneamente el dueto de la dulzaina y la caja que acompaña a la virgen

1. Agradezco la realización de este estudio a todos los miembros del Comité Pro-Templo, especialmente a Mario Lucero, César Sánchez, Bernardino Manayay y Sebastián Sánchez por contestar a mis preguntas y permitirme participar en las fiestas de las mayordomías de un ciclo anual entre septiembre de 2013 y septiembre de 2014, así como a otras festividades y reuniones en mis viajes entre 2009 y 2016.

en procesión, y el mismo dueto amplificado por equipos de sonido en el marco de los concursos del Takin. Además del dueto de dulzaina y caja, ese día también se pueden ver y escuchar, en ambos espacios, a las cuatro comparsas de la denominada danza de Incahuasi. Aunque en el marco de las celebraciones de las mayordomías los *dansanti* son elegidos anualmente entre las dos mitades que conforman la actual Comunidad Campesina y para el Takin son alumnos de los colegios o comuneros procedentes de cualquier parte del distrito, en ambos escenarios los *dansanti* en comparsas de hasta seis parejas hacen sonar los cascabeles que llevan asidos en los tobillos, al ritmo de la música interpretada por su respectivo *mamita* o intérprete. Tras la procesión de la virgen, durante la llamada *kustumri* o costumbre, la banda de músicos interpreta géneros panandinos como la marinera y el *waynu* que se bailan en parejas. Mientras que en el marco de los concursos de baile y canto del Takin también aparecen estos ritmos panandinos, junto a un género local denominado *kashwa*, que también son interpretados en los grandes bailes tras los concursos aunque ya no por una banda de músicos sino por un “marco musical” con instrumentos electrónicos y amplificadores de sonido.

La polifonía resultante de la celebración simultánea de estas dos fiestas es consecuencia de una historia compleja donde los incahuasinos toman parte activa y en donde las expresiones musicales y coreográficas cumplen un papel fundamental en la construcción de su identidad y de la memoria social. Para entender estas historias examinaremos primero el escenario festivo de la celebración de la Virgen de las Mercedes en paralelo al de la historia de la creación de la actual comunidad a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y hasta la segunda mitad del siglo XX. Seguidamente, exploraremos el surgimiento del Festival Folclórico Inkawasi-Takin y su vinculación con la conformación de la actual Comunidad Campesina, durante el último tercio del siglo XX. Finalmente, exploraremos los cambios que viene experimentando el sistema de fiestas de los incahuasinos en los últimos 20 años en los que el territorio, la identidad y la música y las danzas continúan siendo protagonistas.



Procesión de la Virgen de las Mercedes, 2013.

Las mayordomías: la celebración de la Virgen de las Mercedes

La celebración de la Virgen de las Mercedes, al igual que la de los otros 28 patronos de mayordomías que continúan celebrándose, empieza en horas de la tarde del día de la víspera con el *watakuy* o amarre, cuando el anda del patrón es adornada con flores por las mujeres de la mayordomía y las esposas de los mayordomos². El *watakuy* se inicia con la reunión de los mayordomos quienes, guiados por un cajero y un dulzainero, se encargan de llevar el anda hasta la casa del *kabisaryu* (de cabeza), quien dirige la mayordomía. Durante el *watakuy* las mujeres se sientan en el suelo formando un círculo con el anda, donde despliegan *pullu* o mantos tradicionales que están llenos de flores frescas que ellas mismas se han encargado de recoger. Las mujeres, sin moverse del suelo, forman ramilletes o cubren las columnas y arcos que componen el anda con flores. El anda se adorna con la ayuda de los hombres, quienes se encargan de fijar los ramilletes a la estructura o de ensamblar las diferentes partes tras ser adornadas por las mujeres. Tras el amarre, los mayordomos y el *kabisaryu* se encargan de agasajar a las mujeres con tres botellas de *tragu* o aguardiente de caña destilado y tres baldes de chicha. Si la mayordomía ha contratado una banda de músicos, esta toca durante el agasajo y se realiza un baile en parejas. Los bailes en parejas suelen ser altamente regulados, siendo casi siempre los oficiantes de la celebración y los asistentes de más rango quienes lo inician. Terminado el brindis y el baile se ingresa a la casa del *kabisaryu* para distribuir las velas y los ornamentos de la imagen, tras lo cual la comitiva lleva el anda a la iglesia, siempre precedida del sonido de la caja y la dulzaina, el repique de las campanas de la iglesia y la banda de músicos, si la incluye.

2. En el caso de la Virgen de las Mercedes, las celebraciones empiezan una semana antes cuando tiene lugar la "novena", en la que por nueve días un devoto de la Virgen, ajeno a la mayordomía, le ofrece una misa.

A esta parte de la fiesta generalmente solo acuden los miembros de la mayordomía. Los mayordomos, miembros de un mismo grupo patrilineal o *ayllu*³, sus esposas e hijos. El cargo de mayordomo, el usufructo de las tierras que pertenecen a la advocación a la que está dedicada la mayordomía y la obligación de *pasar* la fiesta, son hereditarias dentro de la patrilinea. La mayordomía de la Virgen de las Mercedes, por ejemplo, está compuesta desde su fundación por los miembros varones de la familia Cajo y sus esposas (provenientes de otras patrilineas), quienes son los usufructuarios de las tierras de la Virgen ubicadas en el entorno del pueblo de Incahuasi. Cada mayordomía, a cambio del usufructo de la tierra dedicada al patrón o *amitunchik*⁴, debía pasar cada año su fiesta, lo que les garantizaba la protección de sus territorios frente a las apetencias de los hacendados vecinos o de conflictos internos de tierras.

Una vez en la iglesia, el anda es colocada en medio de las sillas de los feligreses, mientras que el dueto de la caja y la dulzaina y la banda se colocan en la entrada a un lado de la puerta. Si la fiesta incluye danzantes, como es el caso de la Virgen Mercedes, estos se ubican en las sillas y en torno al altar, ya que serán pieza clave en el *adurakuy* o adoratorio. El *kabisaryu* extrae la imagen de la virgen de su nicho y la ubica a los pies del mismo, donde es cuidadosamente limpiada y vestida para la fiesta por el sacristán asistido por el *animiru*. Solamente el *kabisaryu*, los mayordomos, y excepcionalmente los miembros de la iglesia pueden mover la imagen. Una vez hecho esto, tiene lugar el *adurakuy* o adoratorio que consiste en que parejas de hombre o mujeres se acerquen de rodillas a la imagen para venerarla, hacerle peticiones y tocarla. Una vez terminado el adoratorio, la imagen se coloca en el anda, a la que

3. Aunque en ocasiones la mayordomía coincide con todos los varones pertenecientes a una sola patrilinea, como es el caso de la familia Cajo de Incahuasi, también es común que existan varias mayordomías dentro de una patrilinea, en el caso de las más grandes, como los Manayay.

4. *Amitunchik* significa literalmente "nuestros amos/dueños" y se refiere en general a todas las advocaciones del santoral católico.

se fija con varios *wačku* o fajas de algodón. El anda es entonces conducida a un costado del altar mayor donde permanecerá hasta el día siguiente. En este momento se celebra una misa o, en el caso de no haber quien la oficie, una paraliturgia a cargo de un catequista. Una vez terminado el oficio religioso, los mayordomos invitan a los miembros de la iglesia, los danzantes, músicos y devotos a la *kustumri* o costumbre. La *kustumri* es una comida ritual en la que los mayordomos, cada uno en su casa, agasaja a quienes han participado en la celebración. Si se cuenta con banda, esta toca al final de la *kustumri* frente a la casa del *kabisaryu*, quien generalmente se encarga de agasajar a sus miembros, y se produce otro baile en parejas que se prolonga hasta altas hora de la noche.

En el caso de la Virgen Mercedes, que atrae a una amplía feligresía, la iglesia suele permanecer abierta durante gran parte de día para que los fieles puedan expresar su devoción o pedir su intersección, poniendo velas a la imagen y dejando “prendas”, generalmente pelo de su ganado o tierra de su chacra. El día central, el 24 de septiembre, las celebraciones se inician en la madrugada con el *saludamiento*, que es la visita que hace el *kabisaryu* a cada uno de los mayordomos en sus respectivas casas acompañado por el dueto de la caja y la dulzaina. En la casa de cada mayordomo se hace un brindis ritual, luego de lo cual el mayordomo visitado se une a la comitiva y todos salen a la casa del siguiente. El grupo con todos los mayordomos se dirige a la iglesia, donde se reúne con los danzantes, la banda de músicos y los fieles que se congregan para el oficio religioso. Tras esto, tiene lugar la procesión de la imagen que encabezan la caja y la dulzaina y los danzantes, si los incluye, con sus respectivos *mamita* o músicos (uno por cada una de las cuatro comparsas), y la remata la banda de músicos, todos tocando —o bailando— durante el recorrido, a lo que se suma el repique de las campanas de la iglesia. La procesión rodea la iglesia y el parque principal haciendo una parada en tres de las esquinas del recorrido, en las que se sahúma la imagen y se pronuncian oraciones, hasta regresar a la iglesia en donde los

danzantes continúan su baile, como se puede ver en uno de los *videoclips* que forma parte de esta publicación.

En el caso de las celebraciones de otros patronos, tras la procesión, la imagen regresa a la iglesia y allí se “deshace” lo hecho el día de la víspera. La imagen es bajada del anda y es trasladada a los pies del altar de la Virgen de las Mercedes donde se colocan todas las imágenes, y donde se realiza nuevamente el *adurakuy*, tras lo que la imagen vuelve a su respectivo nicho. En el caso de la Virgen de las Mercedes esto se hace el día siguiente. Independientemente del día, una vez que la imagen es colocada en su nicho, el anda es llevada nuevamente a la casa del *kabisaryu*, donde se realiza la desbaratación o *kaçakuy disbaratakuy*, que consiste en retirar las flores del anda, con la participación de las mayordomas. Tras la desbaratación hay una nueva *kustumri*, en la que los participantes en la fiesta son agasajados por los mayordomos y que culmina con el baile en parejas al ritmo de la banda de músicos o, más recientemente, de amplificadores de sonido y música grabada.

La mayordomía de la Virgen de las Mercedes es una de las primeras tres cofradías que se constituyeron en Incahuasi a finales del siglo XVIII, con licencia del quien fuera entonces obispo de Trujillo, Baltazar Jaime Martínez de Compañón y Bujanda (AAT Q-17-21). Además de las cofradías, en la visita que realizó en 1783 Martínez Compañón al curato de Penachí, al que entonces pertenecía Incahuasi como anexo, se indica que existían además 10 fiestas religiosas (AAT XX-02-23). A partir de ese momento y hasta el último tercio del siglo XX, las mayordomías se habrían multiplicado hasta las 42 que hoy se tienen registradas en la sacristía de la iglesia de Incahuasi⁵. Gracias a las anotaciones hechas por el párroco de Salas —a la que

5. La documentación a la que me refiero son dos listas que se conservan en la sacristía de Incahuasi con un listado de las mayordomías, su día de celebración y los respectivos *kabisaryukuna* que las dirigen. Estas listas parecen no tener ninguna más de 20 o 30 años.



Altar de la Virgen de la Mercedes.

empezó a pertenecer la sierra lambayecana desde finales del siglo XIX—, sabemos que a principios del siglo XX la iglesia de Incahuasi contaba con 12 imágenes (APS, libro de bautismo n° 1, 1894), las que se han casi triplicado hasta las actuales 35, indicando que la creación de muchas mayordomías tuvo lugar a partir de ese momento. La discrepancia entre el número de imágenes y festividades se debe a que una misma imagen es utilizada en varias celebraciones.

Entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XX, las mayordomías se convirtieron en un sistema de legitimación de la propiedad de la tierra, en el cual, a cambio del usufructo de las tierras dedicadas al patrón, los miembros de la mayordomía debían asegurar el cumplimiento del culto, especialmente el *pasar* cada año su fiesta. Este sistema habría incluido todo, o gran parte, del actual territorio de la comunidad campesina y a todos sus miembros. El hecho que las mayordomías se convirtieran en las legitimadoras de la propiedad de tierra se relaciona con el hecho de que la iglesia, o por lo menos algunos de sus ministros hayan jugado un papel fundamental en la defensa de la comunidad y en el hecho que las mayordomías fueran en sí mismas figuras legales de posesión.

Como es conocido, las mayordomías coloniales estuvieron generalmente dotadas de diversos bienes, entre ellos terrenos y ganados, que se donaban a la cofradía para su fundación y que eran usufructuados por sus miembros para asegurar el mantenimiento del culto del patrón y la solidaridad entre sus miembros. Seguramente por esto, quienes han escrito sobre las actuales mayordomías de Incahuasi, han deducido que a través de las cofradías la iglesia católica ejerció el control sobre el territorio de la comunidad hasta la creación de la Comunidad Indígena en 1963 (Aldana 2006: 326, Cafferata: 177, Shaver 1992: 236, Vreeland 1993:194). Sin embargo, la documentación y los testimonios de los actuales incahuasinos sugieren que este sistema se configuró de forma independiente a la iglesia, aunque con la participación

Festividades en Incahuasi

FESTIVIDAD	FECHA	MAYORDOMOS	CASERÍO
Niño Reyes	6 de enero	Héctor Bernilla Vilcabana y Wilmer Bernilla Reyes	Totora
Virgen Candelaria	2 de febrero	Demetrio Manayay Lucero	Huasicaj
San José	19 de marzo	Presentación Céspedes Manayay y Julio Céspedes Manayay	Incahuasi
San Vicente Ferrer	5 de abril	Santos Sánchez Leonardo	Playa
Domingo de Ramos	Móvil	Bernando Vilcabana Manayay	Incahuasi
Lunes Santo	Móvil	Esteban Manayay Purihuamán	Huasicaj
Martes Santo	Móvil	Juan Manayay Leonardo	Huasicaj
Miércoles Santo	Móvil	Santos Guillermo Vilcabana Manayay	Tungula
Jueves Santo	Móvil	Bernardino Manayay Calderón	Machaicaj
Viernes Santo	Móvil	Emiliano Sánchez Manayay	Incahuasi
Sábado de Gloria	Móvil	Felícita Lucero Sánchez	Tasajera
Domingo de Pascua	Móvil	Bernando Vilcabana Manayay	Incahuasi
Asunción del Señor	Móvil	Juan Céspedes Manayay	Tasajera
Fiesta del Casmudo	Móvil	Francisco Bernilla Sánchez	Tasajera
3 de mayo	3 de mayo	Santos Purihuamán Berniña	Playa
		Catalina Bernilla Lucero	Tungula
San Isidro Labrador	15 de mayo	Domingo Sánchez Bernilla	Huasicaj
San Antonio de Padua	13 de junio	Angelino Céspedes Manayay e Hipólito Purihuamán Manayay	Totorita
Santísima Trinidad	Móvil	Marcos Lucero Manayay	Playa
Corpus Christie	Móvil	Víctor Manayay Bernilla	Incahuasi
Octava del Corpus Christie	Móvil	Valentín Lucero Vilcabana	Tingo
		Sebastián Lucero Manayay	Huasicaj
San Juan Bautista	24 de junio	Agapito Sánchez Quispe	Tranca
San Pedro (llavero)	29 de junio	Agapito Leonardo Sánchez y Alejandro Leonardo Purihuamán	Incahuasi
San Pablo	30 de junio	Santos Calderón Huamán	Incahuasi
Virgen del Carmen	16 de julio	Diógenes Lucero Pariacurí	Incahuasi

Santa Ana	26 de junio	Fidel Manayay Vilcabana	Tolojpampa
Santa Rosa de Lima	30 de agosto	Genaro Reyes Vides	Tasajera
Santa Rosa de Lía	4 de setiembre	Oscar Espiritu Reyes Bernilla	Huar-Huar
San Nicolás Tolentino	10 de setiembre	San Francisco Manayay Huamán	Huasicaj
Exaltación del Señor	14 de setiembre	Valeriano Manayay Sánchez y Juan Sánchez Díaz	Sinchihual
Virgen de los Dolores	15 de setiembre	Bernardo Purihuamán Reyes	Huasicaj
		Hilario Purihuamán Manayay	Tungula
Virgen de las Mercedes	24 de setiembre	Evaristo Cajo Leonardo	Incahuasi
San Miguel Arcángel	29 de setiembre	Marcos Calderón Manayay	Incahuasi
San Francisco de Asís	4 de octubre	Basilio Calderón Manayay	Totorita
Virgen del Rosario	7 de octubre	César Martans Manayay y Alberto Manayay Sánchez	Huasicaj
Virgen del Rosario (Chilca)	15 de octubre	Gabino Manayay Purihuamán	Machaicaj
Todos los Santos	1 de noviembre	Nicolás Hipólito Huamán Reyes	Huar-Huar
Cristo Ánimas	2 de noviembre	Mercedes Vilcabana Vides	Sinchihual
		Casimiro Sánchez Reyes (comité)	Playa
San Andrés	30 de noviembre	Sebastián Sánchez Lucero	Sinchihual
Virgen Purísima	8 de diciembre	Andrés Manayay Vilcabana y Narciso Manayay Sánchez	Incahuasi
Octava de la Virgen Purísima	15 de diciembre	José Natividad Huamán Bernilla	Incahuasi
Nacimiento	25 de diciembre	Humberto Manayay Fernández	Incahuasi

Cuadro de todas las festividades registradas en la actualidad con sus mayordomos y caseríos (2015)

Se celebran	
Se hace velación	
No se celebran	

importante de algunos preladados, articulando lógicas indígenas como la del *ayllu* y la *fiesta* y permitiendo la defensa efectiva de los territorios de la comunidad.

Precisamente, como ha sido resaltado por Celestino y Meyers, la capacidad de las cofradías de dar cobijo a lógicas indígenas facilitó su rápida expansión entre las poblaciones indígenas andinas durante el siglo XVIII de la mano de su recuperación demográfica y social (1981: 141-176). Un segundo impulso a las cofradías viene tras la desaparición de la propiedad comunal de la tierra y las instituciones indígenas coloniales con el advenimiento de la República (Celestino y Meyers 1981: 179-188). Estos dos momentos, fundamentales en la formación de las mayordomías de Incahuasi, están relacionados con la defensa de la propiedad de la tierra.

La Virgen Purísima, la fundación del pueblo y la iglesia

A pesar de que la Virgen de las Mercedes es actualmente la festividad más importante de Incahuasi, no es considerada su patrona. Este lugar lo ocupa la Virgen Purísima, a cuya imagen se le asigna un papel protagónico en la construcción de la iglesia y en la misma fundación del pueblo de Incahuasi. Hoy en día, la fiesta de la Virgen Purísima está a cargo de dos mayordomías: una que celebra el día central (8 de diciembre) y otra que celebra la Octava una semana después. La mayordomía que se encarga de la celebración el día central está compuesta por la familia Manayay del pueblo de Incahuasi. Los Manayay son la patrilinea más numerosa de la actual comunidad campesina y se concentran especialmente en la rivera sureste de la cuenca alta del río Moyán-Incahuasi en los caseríos de Huasicaj, Machaycay y en el pueblo de Incahuasi. La Octava, por su parte, es celebrada por un grupo de la familia Huamán del caserío Huar Huar. Las dos mayordomías participan en ambas fechas, aunque la organización y financiación de cada una corre a cargo de la respectiva mayordomía.



Fiesta de la Virgen Purísima, patrona de Incahuasi, 2010.

Según la tradición oral local, construcción de la iglesia y la fundación misma del pueblo habría sido hecha por los *ayllu* Manayay y Sánchez y se vincula con la imagen de la Virgen Purísima. La Purísima habría sido la primera en llegar a Incahuasi, originalmente al sitio conocido hoy como Capilla Vieja en el caserío de La Playa. Sin embargo, la imagen se iba de este lugar hasta un aliso en medio de un *pukyu* (nacimiento de agua o pozo), donde hoy se encuentra la iglesia de Incahuasi. Aunque los moradores intentaron que volviera a su sitio original, la virgen siempre regresaba al aliso, con lo que decidieron construir allí la iglesia. Esto se relaciona frecuentemente con la idea de que la imagen de la Virgen Purísima no puede moverse de su nicho presidiendo el altar mayor ya que esto podría desatar un desastre natural. Para la celebración de la virgen sale en procesión otra imagen de la virgen conocida como la Purísima “chica”⁶.

*amunchikshi mana munaranchu, chay alisitupi karshi alisitupi kar
chaymantaqa kay mejorqa chay puquio qunkasha nillan*

dicen que a nuestro *amu* [virgen Purísima] no le gustó [la capilla]; en ese alisito mejor, en el *pukyu*, dijo (Sebastián Sánchez, 2014).

Como hemos mencionado, la fundación del pueblo y la construcción de la iglesia se enmarcan dentro los esfuerzos de los pobladores de este enclave por defender su territorio y su fuerza de trabajo de las apetencias de los hacendados vecinos. El conflicto por el territorio de Incahuasi puede rastrearse hasta la Composición de Tierras de 1643, cuando fueron “compuestas” las haciendas de Janque y Aguapuquio (PIRA 20 429: 147r). Las Visitas de Venta y Composición de Tierras, especialmente

6. Como también ocurre con el patrón de la vecina comunidad de Penachí, San Mateo, del que también hay dos imágenes, una inamovible, y en la Comunidad de Cañaris, que también tiene dos imágenes del patrón, aunque en este caso ambas son sacadas en procesión.

las de 1645 y 1712-14 en esta zona, fueron la herramienta de la Corona española para vender los territorios que habían sido previamente desocupados por la política toledana de concentración de la población indígena en reducciones.

Los litigios por el territorio de Incahuasi se inician en 1691 entre Lázaro Fernández y los hacendados de Canchachalá y Janque, por la usurpación del sitio de Tinzo, que cubre el margen derecho (sur) del río Moyán-Incahuasi, en los actuales caseríos de Tingoj, Tolojpampa y Tranca (GO-BI 5 147-238: fol.1r). El pleito es seguido por el hijo de Lázaro, Matheo, quien testificó que este sitio era de su propiedad al haberlo heredado de su padre y este de su abuelo, don Pedro Quinde, “indio principal que fue de este pueblo de Penachí” (GO-BI 5 147-238: 1r). Este proceso concluye con tres Superiores Decretos de 1774 que amparan a Matheo Fernández y a la comunidad de Penachí en la propiedad del sitio de Tinzo. Sin embargo, al año siguiente, el nuevo dueño de la hacienda de Canchachalá, don Fernando de Rojas, consigue desposeer al entonces Común de Indios de Incahuasi y Penachí de las tierras, pastos y potreros de Ticahuaca (Tikwaka), Tinzo (Tingoj), Ingaguasi (Incahuasi) y otros, probablemente la mayoría del territorio de la actual Comunidad Campesina. Este hecho es impugnado por el defensor de los naturales de los Comunes de Penachí e Incahuasi, dándose inicio a un nuevo proceso judicial que se interrumpiría tras el cambio de titularidad de la hacienda (GO-BI 5 150-310). A diferencia de la primera pieza del litigio que se hace entre particulares, esta segunda se establece con el Común de Indios de Incahuasi y Penachí, en línea con una transformación marcada por la decadencia del poder de los caciques y el surgimiento de los cabildos indígenas que supusieron las Reformas Borbónicas (O’Phelan Godoy 1998).

La hacienda de Janque fue adquirida por José Ramírez de Arellano, también dueño de la hacienda de Sangana, con quien se establece un nuevo litigio ahora solo con el Común de Indios de Incahuasi (PIRA 20 429). En este litigio, se detalla la

fundación del pueblo de Incahuasi y el inicio de la construcción de su iglesia en 1747, por parte de los mismos incahuasinos y con la importante ayuda de su cura, Fernando Cortés y Cartavio y de su ayudante José Cabrejo. La fundación del pueblo y el inicio de la construcción de la iglesia fue realizada por parte de parcialidades o grupos de *ayllu* adscritos entonces a las reducciones de Cañares y Penachí, como lo declaran varios testigos naturales del pueblo de Penachí en 1748 quienes dicen: "... ser cierto y constarles a estos declarantes que los expresados Gerónimo Sánchez y Domingo Ramos yndios que han agregado del pueblo de Penachí y Cañares a la jalca nombrada de Ingaguaci, han hecho una capilla hace tiempo de más de un año colgando campanas, que han puesto rollo de alcalde y alguacil mayor diciendo ser pueblo, y que actualmente están formando cimientos para construir iglesia, pero no saben con que licencia..." (PIRA 20, 429: Fol. 61v).

La fundación del pueblo contó con la participación del cura de Penachí, Fernando Cortés y Cartavio, quien era también administrador de la hacienda de Canchachalá, y de su ayudante José Cabrejo (AHN Consejos, 50155- 32 1750), tal y como declara el hacendado Ramírez de Arellano: "Y porque con motivo de haber administrado dichas haciendas en calidad de depositario el señor doctor don Fernando Cortés, siendo cura y vicario de la doctrina de Salas, Penachí y Cañares algunos indios yanaconas de las dichas mis dos haciendas / y otros vagantes expatriándose de sus reducciones hicieron comunidad en el sitio de Ingaguasi contenido dentro de los linderos de las referidas mis haciendas y calorizados (sic) de el patrocinio, favor y ayuda de dicho cura sin la licencia necesaria de el Real y Superior Gobierno, ni la de su majestad católica (dios le guarde) con el transcurso del tiempo han llegado a perpetuarse en dicho Ingaguasi haciendo iglesia, torre con campanas a manera de pueblo" (PIRA 20 409: 70v-71r).



Amarre del anda de la Virgen Purísima, 2010.

La fundación de Incahuasi contó además del apoyo directo del obispado de Trujillo, que reconoció a Incahuasi probablemente desde su misma fundación y definitivamente con la creación del curato durante el obispado de Baltazar Jaime Martínez de Compañón y Bujanda (1778–1788) (AAT XX-02-23 y AGNC 030/143). Tal y como lo argumenta en su escrito el defensor de los naturales Alberto Chosop, quien representa al Común de Indios de Ingaguasi, se verificó “este nuevo establecimiento y población con Licencia del Ilustrísimo Señor Obispo de aquella diócesis y solemne aprobación de este superior Gobierno [...] = con estas solemnidades Eclesiástica, y secular, e intervención de esta ultima, en ejercicio del vise Patronato, edificaron su Yglesia, las casas de Cabildo, las de sus propias habitaciones, enivelaron sus Plazas, Calles, y en suma erigieron una población tan completa que nada le falta de lo necesario para su material construcción y formal establecimiento = congregados por entonces sobre ciento treinta y seis Personas, entre indios, e indias de todas edades de las cuales había ya muchos años antes no poco numero de ellas situado en aquel paraje” (PIRA 20 409: fol. 2v).

Desde este momento, la iglesia y el pueblo se convierten en los elementos centrales de legitimidad de la comunidad frente a las pretensiones de los hacendados vecinos, que continuaron ininterrumpidamente hasta la segunda mitad del siglo XX. La constitución de la comunidad en torno al pueblo y a su iglesia, reflejan la enorme creatividad indígena de apropiarse de las herramientas legales, burocráticas y evangélicas hispanas para la defensa de su territorio frente a la adversa realidad colonial y para constituir una nueva comunidad.

El régimen de las haciendas y el surgimiento del actual sistema de mayordomías

Aunque el inicio del sistema de mayordomías pueda ser paralelo a la fundación del pueblo y la iglesia en la segunda mitad del siglo XVIII, este no toma su forma hasta algún punto entre finales del siglo XIX y principios del XX, un momento en el que se recrudecen los enfrentamientos entre los comuneros y los hacendados, derivados de la nueva situación impuesta por la independencia y en el que desaparecen los hasta entonces Comunes de Indios y la posesión comunal de la tierra con la constitución de 1839. Como lo resaltan Celestino y Meyers, tras la independencia, las comunidades se reorganizaron frente a esta nueva situación, en la que tienen un papel protagónico las cofradías, que se renuevan y refuerzan en esta época por su capacidad de articular instituciones comunales como el *ayllu* y las dinámicas de reciprocidad (1981: 183). Las cofradías de Incahuasi habrían tomado su actual fisionomía en este momento, con la fundamental participación de otro prelado, José Mercedes Díaz Bernal, quien habría vivido por más de tres décadas en Incahuasi desde finales del siglo XIX.

En este momento, en el norte se desataron varios conflictos por tierras y particularmente por el uso del agua, entre las comunidades y los grandes terratenientes, quienes entonces controlaban la gran mayoría del territorio nacional y el gobierno en la denominada República Aristocrática. Entre ellos está la montonera conducida por el cura Chumán en 1910 que se extendió desde Ferreñafe, Mochumí, Illimo, Túcume, Pácora, Jayanca, Batangrande y hasta la hacienda de Moyán en la sierra (hoy Uyurpampa y la Comunidad Campesina Micaela Bastidas de Moyán). La montonera del cura Chumán fue derrotada 20 días después de haberse iniciado en el mismo Ferreñafe⁷. A pesar de que la montonera del cura Chumán fue un movimiento con

7. A pesar de que la revuelta del cura Chumán no tuvo prácticamente impacto real, sí lo tuvo como símbolo, al punto que hoy sigue siendo cantada en las marineras tradicionales de la costa, como es el caso de “300 libras de oro”.



Pueblo de Incahuasi.

un importante componente étnico, en los valles costeros también se mezcló con el enfrentamiento entre terratenientes locales por las aguas del canal del Taymi, agudizada tras la promulgación de la Ley del Agua de 1911 y en el marco de la transformación de las haciendas de la costa hacia la agro exportación (Sevilla 1995: 155-7). Los relatos de los incahuasinos sobre este periodo también recogen los enfrentamientos con los hacendados y con colonos por el territorio, conflictos que se extendían al interior de la comunidad, lo que se refleja en el antiguo campanario de la iglesia de Incahuasi y en sus campanas, marcadas por las balas de los contendientes. Como lo apuntara su cura en 1934, Gaspar Gil Tornero: “Las campanas y el campanario o torre están aquellas agujereadas y están acribilladas a balazos, efecto de las luchas intestinas de los habitantes del pueblo que tomaban la torre como fuerte”(AAT AA0233 1934: 28).

El mismo cura Díaz Bernal, al dejar por primera vez su puesto de párroco de Incahuasi en 1894 (volvería en dos ocasiones más entre 1904-5 y 1909-21), da parte de la compleja situación entre los comuneros en torno al pueblo y los hacendados de la vecina hacienda de Canchachalá-Moyán en una sentida misiva que deja a su sucesor⁸. En esta misiva, escrita en agosto de 1894, Díaz Bernal advierte a sus sucesores sobre la relación que deben mantener con los dueños de la hacienda, los González: “Encargo a mis compañeros que vengan a este pueblo que no se lleve de los señores González, ta[nto] de los mayores como de los hijos, porque son muy rebe[ldes] la amistad con todos pero no muy reconcentrada, les encargo por estar aquí 14 años y se de ellos n[o] son amigos de cumplimiento [...]”. Y, además, les advierte que no permitan su injerencia en el pueblo: “no dejarlos a que ellos manejen este pu[eblo] porque sería una perdición para Uds. [...]” (APS, libro de bautismo n° 1, 1894).

8. Los libros de bautismo se encuentran en la actualidad en la botica comunal del pueblo de Salas, capital del distrito homónimo en la provincia de Lambayeque.

Como se menciona en el texto anterior, a pesar de que los incahuasinos escaparon al *yanaconaje*, es decir a ser reducidos a servicios personales como arrendatarios indígenas, no escaparon de otras formas de control sobre su mano de obra y sobre la libre circulación de personas y mercancías (Cafferata 1997: 180). Las partes más altas de la sierra, como las haciendas de Canchachalá y Sangana (Cajamarca), y la misma Incahuasi, eran principalmente estancias ganaderas, de ganado vacuno, lanar y caballar, y también de cultivo de trigo que se molía en los molinos del hacendado. Mientras que, como relata Raimondi, que pasó por la zona en 1869, en las tierras más bajas y cálidas, como las haciendas de Janque, Laquipampa y Moyán “se cultiva caña, con la que se beneficia chancaca y aguardiente. — También hay sembríos de gramalote que sirven para la invernada del ganado” (1940: 365).

El sistema de mayordomías habría sido utilizado por los incahuasinos, con ayuda de su cura José Mercedes Díaz Bernal, para contrarrestar las presiones sobre su territorio, que se reavivaron durante la República y hasta el reconocimiento de la comunidad indígena en 1963. Según los relatos de los incahuasinos, el cura José Mercedes Díaz Bernal se habría valido de un inventario o padrón, un libro donde estaban registradas las tierras de cada mayordomía y si sus mayordomos habían cumplido su obligación de culto. Este libro, que habrían sido realmente dos, coincidiendo con la organización dual de la comunidad, habría funcionado como prueba de la posesión del territorio frente a las pretensiones de los hacendados vecinos.

Asentawkuna por la fuerza llaykamunatinqa corazona este... de todita imagenpa terrenuqa chaynu chayrayku celebrallanlapa nirshi mana dejakaranchu curaqa manaqa llaykamunanpaqshiri karan

Los hacendados por la fuerza, como sea, entraban a su terreno este... de todita la imagen, por eso celebran decían. El cura no dejó que [los hacendados] entraran.

Cada fiesta mana chay costumbreta chay piçi ruraq kasha chay inventariota chaytaqa porque chaywan emparanapaq acentawkunataqa niq

En cada fiesta lo hacían su costumbre, el inventario ese era para que se lo enseñe a los asentados

M-terreno tal pasallan tal representan kis chay inventario nayari

Que tal terreno pasaba, entonces ahí representaba en el inventario

M-aja quisas acentawkunapaqa mana kashachukanman ningún inventario

Así es de repente los asentados no han tenido inventario

M-chay chaybi ganaqkashakanqa

Ahí por eso lo gano [el cura a los hacendados]

(Cesar Sánchez, Incahuasi 2014)

Al parecer, el inventario habría desaparecido a manos de un cura que lo llevó a Trujillo o a Piura, hecho que podría ubicarse entre 1905 y 1909. Cuando Díaz Bernal vuelve por tercera y última vez como cura a Incahuasi en 1909, señala la desaparición de dos libros de cofradías, entre otros libros. Díaz Bernal habría fallecido en el mismo Incahuasi y se dice que está enterrado en la iglesia. Tras Díaz Bernal, la presencia de la iglesia se fue diluyendo en la zona como se refleja en los libros de bautizos de la parroquia de Salas, los que a partir de este momento solo registran visitas esporádicas a Incahuasi. Esta situación continuaría hasta la llegada del padre Pedro Guerrero Bazán entre 1947 y 1997, que a pesar de que era cura de Salas y solo visitaba algunas veces al mes el anexo de Incahuasi, también se relaciona con el inventario. Guerrero Bazán, quien todavía vivía en el pueblo de Salas en 2009⁹, guardaba una lista confeccionada por él mismo con las mismas 42 mayordomías

9. El padre Guerrero falleció en 2016.

actuales, y conocía su funcionamiento. Guerrero también lista 29 mayordomías en Cañaris, donde habría existido un sistema similar de festividades que vinculaba las mayordomías, los *ayllu* y el territorio, aunque no sabemos si con las dimensiones o con el significado para la legitimidad del territorio que tuvieron en Incahuasi.

Este sistema de mayordomías habría funcionado como legitimador principal de la propiedad de la tierra hasta la década de los 90 del siglo XX, cuando se hace la titulación definitiva del territorio de la Comunidad Campesina. Aunque el sistema empezó a resquebrajarse ya desde mediados del siglo XX, primero con la creación de provincia de Ferreñafe y del distrito de Incahuasi, el 17 de febrero de 1951, que elevaron al pueblo de Incahuasi capital del distrito, incluyendo en su demarcación a las haciendas de Moyán, Janque y Laquipampa. Un segundo cambio, fue el reconocimiento de la Comunidad Indígena en 1963, que inició uno de los primeros alcaldes del distrito, Asunción Vilcabana Vides, ante el Ministerio de Trabajo y Asuntos Indígenas y que finalmente se obtuvo el 31 de octubre de 1963 por Resolución Suprema n° 186. A pesar de este reconocimiento, los territorios de la comunidad no fueron legalizados hasta 1992, ya bajo la figura de la comunidad campesina.

A finales de la década de 1950 se multiplicaron las movilizaciones campesinas en todo el país, especialmente de los *yanaconas* serranos. Aunque en la sierra de Lambayeque se siguió una vía legalista similar a la que adoptaron los jornaleros que trabajaban en las plantaciones de caña de azúcar de la costa y que se organizaron en sindicatos con el apoyo del APRA (Apel 1996: 40). En el caso de la hacienda de Moyán, las actuales Canchachalá, Moyán y Uyurpampa, sus *yanaconas* se levantaron encabezados por Salvador Carlos Roque y presentaron con apoyo del partido aprista una denuncia al Ministerio de Trabajo y Asuntos Indígenas (MTAI) que terminó en la supresión de los servicios personales no remunerados amparados en la ley del *yanaconaje* (Cafferata

1995: 181, de la Cruz 2007: 11)¹⁰. Este proceso de cambio agrario culminó en junio de 1969, cuando el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado promulgó la Ley de Reforma Agraria, poniendo fin definitivo al latifundio en el país. En la sierra, el 58% del total de las tierras de cultivo de secano y el 38% del total de las tierras con pastos naturales fueron expropiadas (Burneo 2011).

Todas las haciendas de la sierra de Lambayeque y la vecina Sangana en Cajamarca, fueron expropiadas por la Ley 17716 de la Reforma Agraria. En 1970 en las haciendas Janque y Laquipampa se dejaron de cumplir todas las obligaciones serviles y semiserviles que había mantenido el hacendado hasta antes de la aplicación de la Ley 17716. Dos años después, en 1972, el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS) hizo el proceso de adjudicación, constituyéndose 13 Grupos Campesinos (SAIS) en lo que eran las haciendas del distrito de Incahuasi (Cafferata 1997b: 339). Del territorio de las haciendas se formaron las comunidades campesinas de Micaela Bastidas de Moyán, San Antonio de Laquipampa y San Martín de Porres de Atunpampa, mientras que parte de la Hacienda de Moyán (Canchachalá y Uyurpampa) se parceló y entregó como propiedad privada a sus arrendatarios. En este momento también se formaron las comunidades de la parte alta, en límites con Cañaris y Penachí: San Isidro Labrador de Marayhuaca y José Carlos Mariátegui de Kongacha, que no estuvieron bajo el dominio de las haciendas. La Reforma Agraria se cerró bajo la Constitución de 1979, según la cual la conducción directa de la tierra era condición indispensable para su propiedad (la tierra para quien la trabaja); y donde la propiedad de las ahora comunidades campesinas o cooperativas agrarias se declaraba imprescriptible, inalienable e inembargable (Burneo 2011).

10. Esto fue posible por la promulgación de la llamada ley del *yanacanje*, primero lanzada en 1933 y finalmente promulgada en marzo de 1947, durante el gobierno de Bustamante y Rivero, que eliminó los servicios personales (Apel 1996: 28).

A pesar de que la Reforma Agraria puso fin a la amenaza de las haciendas y se creó la comunidad campesina como legitimadora de la propiedad de la tierra, las mayordomías siguieron funcionando hasta los años 90 del siglo XX, coincidiendo con la titulación definitiva del territorio de la comunidad. Así se refleja en una encuesta preparada por Guillermo Cromwel Cajo Calderón (1991), como parte de su tesis de licenciatura, para diagnosticar las problemáticas que se presentaban en el ámbito de la producción en la comunidad campesina. Entre los apartados de la encuesta, realizada a 85 de los entonces 455 comuneros, se preguntaba cómo se había adquirido el uso de la tierra con las siguientes posibilidades de respuesta: *Taytaykumanta* (por sus padres —herencia—), *Arindankichu* (arriendo), *Rantiraykichu* (venta) y *Santukunamanta* (por los santos). Las respuestas mostraron que más de un 60% de las tierras que usufructuaban los comuneros les habían sido legadas a través del sistema de mayordomías en solitario o en combinación con la herencia (*taytaykumanta*), siendo las mayordomías la forma más común de herencia¹¹ (Cajo 1991: 10).

La conformación de la actual Comunidad Campesina y la titulación definitiva del territorio durante la década de los 90 del siglo XX, han significado un cambio radical en las mayordomías. Al día de hoy, las tierras se transfieren generalmente por herencia, aunque también por compra-venta entre los miembros de la comunidad. Otro de los principales factores de cambio en el sistema de mayordomías que aparece en esta época ha sido la conversión de parte de la población a iglesias evangélicas, introducidas en la zona desde mediados de la década de los 80 del siglo XX por misioneros norteamericanos del Instituto Lingüístico de Verano (ILV). Actualmente, por lo menos un 20% de la población de Incahuasi se ha convertido a alguna de las iglesias evangélicas que operan en la zona. A pesar que no tenemos datos específicos,

11. Por herencia (5.88%), por herencia y cofradía (67.06%), por herencia, cofradía y compra (18.82%), por herencia y compra (2.35%), por herencia, cofradía, compra y arriendo (1.18%), por cofradía y compra (1.18%), por compra (2.35%), por herencia, cofradía y arriendo (1.18%).

el estado actual del sistema de mayordomías puede ser un buen reflejo de este fenómeno de la conversión. En la actualidad, 13 de las 42 mayordomías ya no se celebran, lo que corresponde a un 30% de las mismas, coincidiendo parcialmente con los datos de población que se declara como evangélica en el distrito (INEI 2008). Esto coincide también con la percepción de la mayoría de los mayordomos y miembros de la iglesia que atribuyen sobre todo a este hecho el debilitamiento de las mayordomías.

Desde la titulación definitiva del territorio, las mayordomías en sí mismas también se han transformado en su estructura a la par que la comunidad. En la actualidad, algunas mayordomías se han convertido en comités, los cargos de presidente, secretario, tesorero y vocal son rotativos por uno o dos años. Esto sin duda permite la rotación en el cargo de *kabisaryu*/presidente, en quien recae el mayor esfuerzo para *pasar* la fiesta. Las festividades religiosas de los patrones de los pueblos que estuvieron bajo el dominio de las haciendas, tienen también forma de comité rotatorio, a elegir entre los componentes de la comunidad, aunque sin vinculación con las tierras. A pesar del desplazamiento de sistema de mayordomías en la comunidad campesina, este todavía funciona como legitimador sobre usufructo de los terrenos en casos de litigios internos de tierras. Y, especialmente, continúa funcionando en cuanto procedimiento ritual ligado al culto a los antepasados del *ayllu*/mayordomía, indispensable para que las chacras *andadas* por los mayordomos/antepasados den frutos.

Festival Folclórico Inkawasi Takin: nuevos caminos de identidad

El Festival Folclórico Inkawasi-Takin surge a finales de los años 70 del siglo XX de la mano de las instituciones educativas, especialmente de los primeros docentes bilingües, y del nuevo panorama dejado por la Reforma Agraria. Aunque todavía vinculado a las mayordomías y particularmente a la de la Virgen de las Mercedes. A

partir de la segunda mitad de la década de los 90 del siglo XX, el Takin y la misma comunidad se transforman, especialmente a partir de la aplicación de políticas neoliberales de descentralización, la llegada de los primeros presupuestos distritales, la desregulación del mercado de tierras, que ha puesto nuevamente en peligro el territorio de las ahora comunidades campesinas; así como también, por el aumento de la escolarización, la mejora de las infraestructuras de transporte y comunicación, la llegada de nuevos productos y servicios y el aumento de la migración de los jóvenes a las ciudades de los llanos costeros, especialmente hacia Ferreñafe, donde vive una nutrida colonia de incahuasinos. En el marco de estas transformaciones, la música y las danzas vinculadas a las mayordomías, en el escenario del Takin y de otras celebraciones que surgen en este momento, aparecen nuevamente como protagonistas en los debates de los incahuasinos sobre su identidad, vinculada con su condición de originarios y con los derechos de esta condición sobre la propiedad de la tierra.

A diferencia del sistema de mayordomías, que solo concierne a la comunidad campesina, el Takin es una fiesta de todo el distrito de Incahuasi. De hecho, el festival surge con la voluntad expresa de fomentar la participación conjunta de las instituciones educativas y las autoridades distritales y comunales (Club de Madres, JAL, APAFA, entre otras) y con el objetivo de “rescatar y revalorar la cultura autóctona” (Carrasco 2013)¹². Esto se hace a través del formato de concurso, en el que los alumnos de las instituciones educativas del distrito, las comunidades y autoridades, participan en una serie de categorías que giran en torno al “folclor” —la cultura popular— de la zona. El Takin fue impulsado por los primeros docentes

12. Informe 02-AEE-NEC-27 del 10 de mayo de 1977. Agradezco al profesor Alfredo Carrasco Lucero por su generosidad al facilitarme el programa y cartel del primer Takin, así como por haber compartido conmigo sus opiniones sobre el desarrollo, actual estado y futuro del Festival.



Festival Folclórico Inkawasi-Takin, 2014. Actualmente es una de las celebraciones más importantes del distrito de Incahuasi.

bilingües de la zona, varios de ellos de la familia Cajo¹³ —también mayordomos de la Virgen de las Mercedes— y del entonces Supervisor Regional de Educación, Juan Manuel Piscoya Sono, quien se habría inspirado en formatos similares que vio durante su trabajo en Puno (Carrasco 2013).

El primer Takin se realizó el 20 de octubre de 1976 con la participación de alumnos, comuneros y de la comunidad magisterial, quienes presentaron especialmente poesía y canto (*waynu*), así como dos bailes, el de la *chirimía* y el del *lanchipinkullu*; así como la interpretación del baile popular amenizado por la banda de músicos “Tupac Amaru” de Incahuasi. El baile al finalizar el Takin es, desde sus inicios, uno de los principales atractivos de la fiesta. En esta época las bandas de músicos, compuestas de vientos metálicos: trompetas, saxofones, trombón y/o trompa, y percusión de redoblantes, bombo y platillos, desplazaron a las llamadas bandas típicas. Las bandas típicas, de clara influencia cajamarquina, se diferencian por el uso de quenás como vientos principales, con la misma percusión que la banda de músicos. Las bandas folclóricas o de músicos todavía están muy presentes en las fiestas patronales y en los aniversarios de los caseríos. En la actualidad para el Takin se contratan los conocidos como “marcos musicales”, que utilizan instrumentos eléctricos y son amplificados mediante equipos de sonido.

En sus primeros años, el Takin dependió del Núcleo Educativo Comunal (NEC) N.º 27 de Incahuasi y de la Dirección Regional. Sin embargo, en los siguientes años cambia su administración al Centro de Investigación y Desarrollo Cultural (CIDEC) y también su fecha de celebración, haciéndola coincidir con la festividad de la Virgen

13. La familia Cajo ha jugado un papel muy importante en la comunidad formada en torno al pueblo y la iglesia; la fiesta de la Virgen de las Mercedes ha sido desde la misma creación de la comunidad una de las más importantes. La familia Cajo también ha jugado un papel fundamental en el desarrollo de la educación bilingüe y el mismo Takin, especialmente durante la década de los 90 del siglo XX y cuando era organizada por el CIDEC.

de las Mercedes. El CIDEC, un comité compuesto por autoridades comunales y distritales y docentes, fue creado específicamente para organizar el Takin, mientras que el financiamiento recayó mayormente a la Municipalidad Distrital, especialmente a partir de finales de la década de los 90, cuando llegan los primeros presupuestos distritales (Aldana *et al* 2006: 269-270). En este momento el Takin estuvo bajo la influencia de los profesores bilingües, especialmente de la familia Cajo, quienes impulsaron la recuperación de la música y danzas tradicionales, sobre todo de aquellas en peligro de desaparición, como el *kinran pinkullu*, una flauta traversa que fue protagonista del Takin de 1998.

Takin: tradición y modernidad

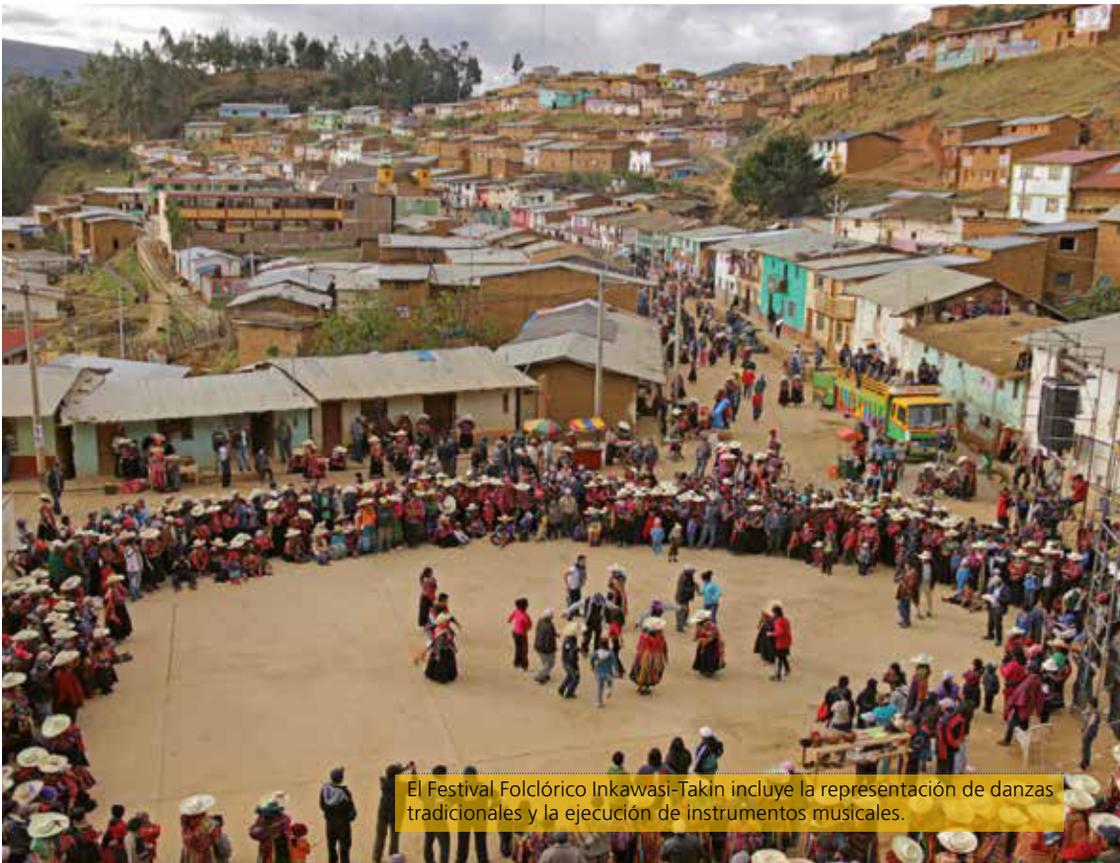
La llegada de las primeras partidas presupuestales al distrito en la década de 1990, supuso la consolidación de la estructura distrital y cambió la balanza del poder entre la Comunidad Campesina y la Municipalidad Distrital. En este escenario, el Takin se ha constituido sin duda en un importante espacio de debate sobre la identidad de los incahuasinos frente a las poblaciones costeñas o *yunka* y el Estado, con las que los incahuasinos tienen una larga historia de relaciones de desigualdad y poder. Este debate surgió claramente a finales de la primera década del nuevo siglo, cuando el Takin empezó a ser organizado por la Municipalidad Distrital y a incluir como elemento principal la promoción de artistas profesionales de los conocidos como marcos musicales.

Ya iniciada la segunda década de este siglo, el CIDEC se vuelve a constituir y retoma la organización del Takin, aunque “reorientando sus objetivos y acciones”, dando mayor énfasis al fortalecimiento de la identidad cultural y a la revalorización de instrumentos y géneros “en mayor peligro de desaparición, como el *kinran pinkullu*, la dulzaina y la charanga”, como lo establecen las bases del XXXVI Festival Folclórico

Inkawasi Takin-2012. A partir de 2015, en que regresa la administración distrital que se hizo cargo de la organización del Takin la década anterior, se vuelve a desactivar el CIDEDEC, enfatizando la enorme importancia para la sociedad incahuasina de este festival y su centralidad en las dinámicas internas de poder. Estas transformaciones en la organización del Takin no deben pensarse como una simple contraposición entre lo “tradicional” y lo “moderno”, sino ancladas a las dinámicas internas de la comunidad y en el marco de las complejas y desiguales relaciones de poder con la sociedad mayor.

Sin duda, lo que generalmente se engloba bajo la etiqueta de “modernidad” y especialmente los desarrollos tecnológicos que han permitido la expansión de la grabación y amplificación de sonido, han impactado de forma fundamental la música de todo el mundo, incluyendo la que se escucha y produce en Incahuasi. La música grabada y amplificada en equipos de sonido aparece en todos los aspectos de la vida de los incahuasinos, incluidas las celebraciones más “tradicionales” como puede ser un corte de pelo o *lanta* o la misma celebración del patrón de una mayordomía. La música, aunque sea grabada, sigue considerándose como una expresión de la fuerza vital que anima el mundo e indispensable para el ritual. Por supuesto, el abandono de los instrumentos musicales y de sus intérpretes “tradicionales” conlleva la pérdida de un parte importante de la memoria de los incahuasinos. Por ello y porque los incahuasinos son conscientes de esta importancia, estos instrumentos y géneros “tradicionales” buscan ocupar un espacio en las nuevas celebraciones como el Takin, adquiriendo un nuevo sentido aunque conservando su vínculo con el pasado y con su identidad.

Esta voluntad de renovar los géneros tradicionales es clara en algunos artistas profesionales locales como el Viajero de los Andes o la Norteña que cantan en quechua sobre temáticas tradicionales, aunque su música es grabada y son



El Festival Folclórico Inkawasi-Takin incluye la representación de danzas tradicionales y la ejecución de instrumentos musicales.

acompañados de un marco musical (teclado, percusión y bajo eléctricos, y arpa). Los géneros que interpretan estos artistas son principalmente el panandino *waynu*, especialmente el cajamarquino, y la *kashwa*, un género local. Estos artistas son ampliamente escuchados y contratados para los bailes que tienen lugar después de las fiestas patronales, aniversarios y del mismo Takin. La radio (2 en el pueblo de Incahusi) y crecientemente también los medios digitales permiten a los incahuasinos escuchar a estos y otros artistas de ámbito regional o nacional en su cotidianidad. Incluso muchos de los incahuasinos ya tienen una o dos pistas de músicas “tradicionales” como el *lanchipinkullu* en sus listas de canciones y es frecuente escucharlas a través de amplificadores de sonido en la mayoría de los bailes.

Fiestas, identidad y territorio en el siglo XXI

En la última década, el modelo del Takin —incluso en nombre— se ha replicado en otros centros poblados y caseríos del distrito de Incahuasi, en las festividades patronales y en los aniversarios de esas demarcaciones. En Incahuasi pueblo se celebran también el aniversario del distrito (17 de febrero), que se superpone a la *unsha* o árbol de carnavales vinculado al inicio de las lluvias, y el aniversario de la Comunidad Campesina, que en los últimos años también ha incluido la representación de la danza de las mayordomías y concursos de expresiones tradicionales. Sin duda el surgimiento de nuevas festividades y la replicación del modelo del Takin, responden a los profundos cambios que ha experimentado la zona en los últimos 30 años, especialmente aquellos que ponen en peligro la propiedad de la tierra de las Comunidades Campesinas.

La política de tierras bajo la línea neoliberal que se inició en la década de 1990, despejó el camino para la liberalización de las tierras y el recorte de los derechos de las comunidades campesinas. Bajo la conocida como Ley de Tierras, las comunidades

perdieron su indivisibilidad e inalienabilidad y se eliminó todo límite al tamaño de la propiedad de la tierra. En las comunidades campesinas de la sierra de Lambayeque, aunque no se han producido transferencias importantes de tierras, la Ley de Tierras también reguló los procedimientos para la explotación de minerales debajo de los territorios de las comunidades, permitiendo la expansión de la actividad extractiva minera en estos territorios. La desregulación vino acompañada de diversas normas para promover la inversión privada, en las que la actividad minera ha tenido un lugar preponderante. El incremento de las áreas dadas en concesión para la actividad minera en el país pasó de 2 millones en el año 1992 a 16,3 millones de hectáreas a mediados de 2008, lo cual representa 12,8% del territorio nacional, la mayor parte ubicados en la sierra (Burneo 2011).

Esto ha provocado múltiples conflictos sociales con las comunidades, entre los que destaca el conocido como Baguazo, en 2009, que forzó la promulgación de la Ley del Derecho a la Consulta Previa a los Pueblos Indígenas u Originarios para los casos de explotación en terrenos de comunidades (19 de mayo de 2010). Precisamente, la vecina Comunidad Campesina San Juan Cañaris que mantiene un pleito con la empresa minera canadiense Candente Copper Corp., ha sido afectada poniendo sobre la mesa la identidad de los cañarenses como pueblo originario, estrechamente vinculada a los derechos sobre el territorio¹⁴, lo que ha incidido en la organización desde 2015 de un festival de concursos similar al Takin, paralelo a la fiesta patronal de San Juan Bautista de Cañaris. En este festival se organiza el concurso de canto Kañari Kani “soy cañareño” y son centrales los “danzantes de cascabel”, definidos por la misma municipalidad distrital como una danza guerrera de defensa del territorio y vinculada con su condición de originarios¹⁵. La municipalidad además promueve

14. <https://www.servindi.org/actualidad/81367>

15. “La Danza de Cascabel, de valor histórico y símbolo de lucha para Cañaris. Cuenta la Historia que cuando se veían amenazada la vida de los Allukunas de Cañaris, los guerreros tenían que ir a defender su territorio,

este festival como parte de sus esfuerzos de fomentar el ecoturismo o el turismo rural comunitario, como una alternativa de generación de recursos frente al de la extracción de minerales¹⁶.

En Incahuasi, especialmente por donde pasa la carretera de acceso a la minera, el conflicto de la comunidad vecina de Cañaris se ha vivido con gran intensidad y en las asambleas comunales los denuncios mineros que están sobre su territorio son un tema de gran preocupación; lo que también ha incidido en la configuración de la festividad que conmemora el aniversario de la Comunidad Campesina San Pablo de Incahuasi, que también ha adoptado un formato similar al Takin (2016) y en el que son protagonistas la música y las danzas de las mayordomías.

Memoria social y dualidad: La danza de Incahuasi y la celebración de la Semana Santa

Las transformaciones en las festividades vinculadas a las mayordomías religiosas y el surgimiento de nuevas festividades, se insertan en una larga y compleja historia de relaciones de desigualdad y poder con el Estado y con la sociedad mayor —la *yunka*— que forman las grandes ciudades castellano parlantes de la franja costera del país como Chiclayo o Lima. Como hemos visto, uno de los

antes de partir a la guerra como rito y mística de valentía y coraje danzaban la danza del cascabel, quien debe su nombre a los cascabeles de cobre que llevan los danzantes asidos en las pantorrillas, una indumentaria que se completa con una corona de cuero de vaca, una espada y un poncho de color rojo (color del coraje y valentía), así mismo cuando retornaban de la guerra a modo de celebración y agradecimiento danzaban la Danza del cascabel. En la actualidad esta danza sigue siendo practicada, y nuestros *wamrakuna* [hijos(as), niños(as)], nos demuestra que tienen el legado histórico de una cultura originario que somos Los Kañaris". <https://www.facebook.com/Munikanaris.go.pe/videos/876942059116596/>

16. <http://laverdad.pe/proyecto-minero-canariaco-no-va/>

ejes de esta compleja historia en Incahuasi —y en general en toda la sierra de Lambayeque—, es el de los derechos sobre el territorio y sobre el acceso a los recursos que se encuentran en él, basados en su condición de originarios. En este contexto, la fiesta y el ritual —y en ellos especialmente la música y las danzas—, juegan un papel fundamental en la reafirmación de esta condición por su vínculo inequívoco con el pasado prehispánico. Precisamente, en esta segunda sección exploramos este vínculo a través del examen de la llamada danza de Incahuasi, que es en sí misma una forma de recordar; así como de la celebración de la Semana Santa, que se vincula con la forma de entender el mundo de los incahuasinos como dual.

La danza de Incahuasi

La danza es la expresión coreográfica más numerosa y que aparece en mayor número de celebraciones de las mayordomías (14 celebraciones). Está integrada por cuatro grupos o comparsas de danzantes denominados: *kasaka* (casaca), *sumbriru* (sombrero), *turbanti* (turbante) y *chimu*. Estas comparsas se agrupan en dos: danzas “menores” y “mayores”, siendo las mayores *casaca* y *chimu* y las menores *turbante* y *sombrero*, también conocidas como danzas rojo por el poncho rojo que usan como vestimenta¹⁷. Los personajes que componen las cuatro comparsas de la danza tienen un vínculo innegable con la memoria del grupo, representando en ella a los propios incahuasinos en la comparsa de *turbante*, a los españoles en la de *casaca* y a los poderosos habitantes del reino de Chimor en la comparsa *chimu*.

17. En la vecina Penachí, centro principal de esta área por lo menos desde la llegada de los españoles, se baila la danza de rojo y negro (Sevilla 2005). Los colores rojo y blanco que aparecen en la danza de Penachí y que se replican en el caso de las danzas rojo en Incahuasi, parecen ser de gran importancia. Durante la Semana Santa, uno de los arcos era rodeado de telas blancas y el otro de ponchos rojos, muchos de los que se utilizan para la danza y a la que se le atribuye su nombre de danza rojo.

El atuendo de la comparsa de *casaca* es una *casaca*, generalmente una chaqueta de traje, un pañuelo blanco sobre los hombros, cascabeles en los tobillos y una espada de madera que se blande en la mano. El traje del *chimu* consiste en ponchos de telas estampadas brillantes, una corona de la misma tela y una pequeña hacha de madera. Los *turbante* llevan un poncho rojo con flecos y en la cabeza una especie de corona hecha de cañas y rodeada de cintas. Mientras que los *sumbriru*, que algunos relacionan con poblaciones locales o con los llamados provincianos, llevan el mismo poncho rojo, un palo con punta en la mano y una gorra, la misma que utilizan regularmente los actuales incahuasinos y que ha sustituido al sombrero de palma que hoy en día solo usan algunos hombres mayores y las mujeres.

Completa	"Menores"
Virgen Candelaria	San José
San Isidro Labrador	San Antonio
Corpus*	San Juan Bautista
San Pablo	San Pedro
Virgen Mercedes	Virgen Dolores
Virgen Purísima**	Virgen del Rosario

*Sin *casaca*. Octava del Corpus, solo Aylli

* Incluye Aylli

Como la comunidad, las danzas se estructuran en dos mitades entre los *ayllu* pertenecientes al grupo de “primera” y los pertenecientes al grupo de “segunda”. Primera y segunda, como “arriba” y “abajo” en otras partes de los Andes, no implica una relación jerárquica. Al día de hoy en la Comunidad Campesina se pueden identificar 14 patrilíneas, organizadas entre primera y segunda, aunque sobre algunas no hay acuerdo en si pertenecen al grupo de primera o de segunda, como en el caso de la familia Cajo, considerada como foránea, los Vilcabana o los Calderón. De este modo, *kasaka* y *sumbriru* están integrados por comuneros con apellidos de “primera”, mientras que *turbanti* y *chimu* lo están por comuneros con apellidos de “segunda”. A su vez, las comparsas están divididas en danzas “mayores” y “menores” siendo las mayores *kasaka* y *chimú* y las menores *sumbriru* y *turbanti*, configurando así un esquema cuatripartito de la danza¹⁸.

Apellidos	
Primera	Segunda
Manayay	Sánchez
Leonardo	Carlos
Lucero	Cajo
Huamán	Céspedes
Reyes	Purihuamán
Vilcabana	Bernilla
Vides	Calderón

18. Sobre las danzas de Incahuasi, contamos con un artículo de James Vreeland que describe la danza y explora sus implicaciones históricas. Vreeland, J.M. 1993. Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque. En: *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Configuración cuatripartita de la danza		
Mayores	casaca	primera
	chimu	segunda
Menores	sombrero	primera
	turbante	segunda

Cada una de las cuatro comparsas de danzantes se compone de una serie de “cargos” que constituyen la jerarquía interna de la danza. Estos cargos son: *delante autor*, *basayu*, *chaypi basayu*, *tras-autor* y *yapa*, cada uno tiene un *kumpañiru* o compañero que se sitúa a su lado. La comparsa generalmente tiene dos pares de *basayu* y de *chaypi basayu* hasta completar un número de 12 danzantes en cada comparsa. Aunque no es frecuente, además de estos 6 pares de danzantes, en una comparsa puede haber una o más parejas de danzantes adicionales que deben conseguir los *vasallos* y que se denominan *yapa*.

La danza está precedida por la comparsa de *kasaka*, seguida de la de *chimu*, *sumbriru* y *turbanti*. Las comparsas bailan al son de la tonada de sus respectivos *mamitas* o intérpretes, que se ubican frente a las comparsas. Los danzantes bailan durante la fiesta desde la casa del mayordomo hasta la iglesia, durante el *watakuy* o amarre del anda, de regreso a la iglesia, durante la procesión, en el interior de la iglesia, durante la *kustumri* y el desamarre del anda, al son de distintos tonos: *watakuy*, *calli*, *iglisya*, *pasiun*, *gulpi*, *karakuchu*, *samana*, *chawpimesa* y *disbaratakuy*.



Danzantes de Kasaka, Festividad de San Pablo, 2011.

Además de los danzantes hay otras dos figuras en el marco de la danza: el *chapelón*, encargado de velar por el orden y la disciplina durante el baile, y el *nikshu*, que lleva una cornamenta de venado en la cabeza y el poncho del *chapelón* debajo del brazo. Tanto el *chapelón* como el *nikshu* son parejas que están compuestos por un apellido de primera y otro de segunda. Los *nikshu* se ubican en la primera fila precediendo a todos los danzantes y no bailan, mientras de los *chapelones* se mueven entre los danzantes y el público haciendo cumplir el orden. Los *nikshu* tienen además la potestad de quitar los sombreros y gorras de los asistentes que no se los han quitado al paso de la procesión ya que es obligatorio descubrirse la cabeza al paso de la imagen y solo los devuelven a cambio de una recompensa en *tragu* o aguardiente de caña.

Los danzantes son nombrados por dos años en asamblea por la Comunidad Campesina. Los grupos mayores, *casaca* y *chimu*, son nombrados entre las autoridades y personas mayores; mientras los grupos menores, *sombrero* y *turbante*, son nombrados entre jóvenes y especialmente los que deben faenas o han mostrado comportamientos reprobables. Durante la festividad del 3 de mayo, se hace pública la relación de *dansanti* en la puerta lateral de la iglesia y durante la celebración de la Santísima Trinidad se hace el *entrego* de los danzantes a los mayordomos de las festividades respectivas.

Las comparsas de *casaca*, *sombrero* y *turbante* están dirigidas por *mamitas* que tocan que tocan el *pinkullu* y la caja o *tintiquj*¹⁹. Mientras que la comparsa del *chimu* es dirigida por un *mamita* que toca un tambor percutiéndolo con una *chungana* o maraca. Además de la danza, en algunas festividades aparecen las *aylli*, niñas de entre 9 y 12 años que entonan cantos a la virgen al son de la charanga, interpretada

19. Como se conoce, en todo el territorio indígena andino del Perú contemporáneo se encuentran distintos conjuntos de caja y flauta, cuyo uso se remonta a tiempos prehispánicos (Jiménez Borja 1951).

por el sacristán. Las *aylli* pueden aparecer en el marco de la *danza* o solas como en el caso de la celebración de la Octava del Corpus Christi. Finalmente, la danza de “los negros y negras” es una danza religiosa exclusiva de la festividad del 6 de enero o Niño Reyes. En esta danza, también está dividida en mitades, los negros están vestidos como pastores con un bastón y una barba de piel de carnero, mientras que las negras son hombres vestidos de mujer que molestan a los hombres del público. La comparsa está igualmente dirigida por un *mamita* que toca la caja marcando el paso del baile.

Como hemos visto, en la actualidad, la danza se ha desplazado a otros escenarios, como el aniversario de la Comunidad Campesina o los distintos *Takin* que se realizan en el pueblo de Incahuasi o en los centros poblados de la sierra. En estos casos, la organización de la danza no sigue las divisiones en mitades ni la forma tradicional de elección. Aunque en estos nuevos escenarios continúa funcionando como un vínculo con el pasado de los incahuasinos y con sus derechos sobre la propiedad de la tierra y sus recursos.

La comparsa del chimu, la música y el poder chamánico

De todas las comparsas de la danza de Incahuasi, la del *chimu* es la que mejor puede ayudarnos a entender la forma de recordar de los incahuasinos, vinculada a un paisaje de dimensiones míticas y cósmicas. La danza del *chimu*, que representa a estos personajes, se habría bailado en toda la costa y sierra norte desde tiempos prehispánicos, e incluso hasta en la propia Lima hasta el siglo XVIII²⁰. En la actualidad, en los puntos de la sierra norte en donde se continúa bailando, esta danza representa

20. Shaedel y Garrido (1953:88-89) indican, aunque sin remitir sus fuentes, que la danza del *chimu* habría sido bailada también en Lima (1953:88-89).

el poderío del reino de Chimor, de sus riquezas, sus alhajas de oro y plata, y su vínculo con el chamanismo en torno a las mesas y el consumo de cactus San Pedro.

A finales del siglo XVIII esta danza habría sido bailada en gran parte de la costa y sierra norte, como lo recogió el obispo de Trujillo, Baltazar Jaime Martínez de Compañón y Bujanda —que tenía bajo su jurisdicción los actuales departamentos de La Libertad, Cajamarca, Lambayeque, Piura, Amazonas y San Martín—. Durante los tres años en que realizó una extensa visita pastoral, el obispo mandó recopilar millares de géneros, objetos, plantas y animales, que envió al Real Gabinete en Madrid. En uno de los 24 cajones que Compañón envió desde el puerto del Callao en 1789 hay un objeto catalogado como “del tiempo de la gentilidad”: “Figura de indio de cobre, vestido de camiseta a modo de poncho, ó Dalmática sin brazos; de la cual usan en la actualidad para bailar al son, que llaman Chimo, coronado de tres medias lunas, y otra mayor a modo de Ramas, asido de dos como pilares, o instrumentos no conocidos” (Shejellerup 1991: 23-24)²¹. Martínez de Compañón compuso en 9 tomos una colección de más de un millar de acuarelas en las que recoge la flora y fauna de estos territorios, así como las costumbres, las danzas y la música de las poblaciones de la costa, la sierra y el pie de monte del norte del Perú a finales del siglo XVIII.

En el tomo II de sus acuarelas, Compañón representa una gran cantidad de danzas con las que podemos encontrar coincidencias con las bailadas actualmente en Incahuasi: *casaca* (láminas 156, 157 y 158), baile de las negras y los negros (lámina 150) o el baile del *chimu* (láminas 147, 151 y 153). En estas últimas se representan dos personajes con hachas y pañuelos en las manos y bailando, acompañados de arpa y laúd (147), de un arpa y un violín (151) y de un tambor interpretado por un

21. Este objeto se encuentra en el catálogo del Museo de América de Madrid.



Danza de los negros y negras durante la festividad del Niño Reyes el 6 de enero, 2011.

hombre con un turbante con un elemento que bien podría ser una maraca (153), similar al utilizado en la actualidad en Incahuasi en la danza del *chimu*.

En Incahuasi, para la interpretación de la danza del *chimu*, se utiliza una caja que es percutida con una maraca, conocida en la región con el nombre de *chungana* y utilizada extensamente en los rituales chamánicos de la costa y sierra norte. La caja es de forma ovalada y es generalmente hecha a partir de la corteza del huairuro (*Ormosia coccinea*), mientras que los parches y tensores están hechos de cuero de vaca, habitualmente de ternera. El percutor de esta caja es una sonaja hecha con el fruto del totumo (*Crescentia cujete*), localmente denominado coco, al que se le introducen semillas como las de *choloque*, *secana* o pequeñas piedras. Al coco se le realizan una serie de pequeños orificios sobre toda la superficie con el fin de potenciar el sonido, y se le coloca un mango de madera.

El intérprete del tambor recogido por Compañón (lámina 153) está acompañado de un niño que le coge el vestido y mira hacia arriba, al parecer cantando. Esto parece coincidir con los testimonios de la existencia de un *jaynalliru*, un niño que se encargaba de cantar estos versos y que los incahuasinos no saben a qué se puedan referir. Como mencionamos, estos versos *jayna yu, jayna yu!*, al parecer en idioma *muchik* (Stevenson 1968), son también recogidos por Compañón al final del tomo II de su Trujillo del Perú, bajo el título “Tonada del Chimo Bajo y Tamboril para bailar cantando” (lámina 180), al igual que en la sierra de Piura, donde se habría cantado una versión del baile del *chimu* hasta la segunda mitad del siglo XX: “A los chimus, chimus //Yhon, Yhon, Yhon” (Sevilla Exebio 1998:499, Vreeland 1993:210).

El baile del *chimu* se habría mantenido en partes de la costa hasta finales del siglo XIX, como lo apuntan Augusto León Barandiarán y Rómulo Paredes para la ciudad de Lambayeque, donde fue bailado por última vez el 24 de septiembre de 1894,



Danzantes de chimu, Festividad de San Pablo, 2011.

con motivo de la celebración de la fiesta de la Virgen de las Mercedes en la ciudad de Lambayeque (1933: 361). Barandiarán y Paredes describen la representación de esta danza así: “La comparsa de los *Chimus* la formaban seis indios, que salían para Reyes o Corpus, quienes vestían camisa blanca de tocuyo, pantalón de paño negro, ceñido del mismo color, a la cintura, zapatos llamados ‘capachitos’, sin medias, un poncho, especie de casulla, de todos los colores, con forro de tela gruesa y cosido por la parte trasera y delantera. En las camisas llevaban la mayor cantidad de ‘pesos gordos’ posible, que lucían en competencia, pudiendo resistir, sin doblarse, hasta doscientos o trescientos; enormes coronas de lata con cadenas y las mejores alhajas de sus mujeres. Se afeitaban la cabeza, dejándose una especie de cerquillo, más largo hacia las orejas. En la mano llevaban una especie de matraca, adornada con cadenas de papel y cintas, muchos cascabeles y profusión de cintas en los brazos” (Barandiarán y Paredes, R. 1933:361).

Al igual que la comparsa de los *chimu* de Lambayeque, los de Incahuasi se componen de 6 danzantes. Durante la danza, el *mamita*, quien describe con minuciosidad el atuendo enteramente de oro de los *chimu*, también les ordena que ejecuten distintos pasos —en tono jocoso— como arrodillarse o revolcarse, tal como se refleja en el extracto de la letra de la danza del *chimu* interpretada por el finado Bernabé Calderón (disco 3, pista 13):

¡Jáynayu!

¡jáynayu!

¡jáynayu!

¡’juyunú juyú!

A gulpi gulpila / A golpe (tono)

achimuykuna, taytítuy / mis chimus, señores

a oru kuruna / corona de oro
a oru bistidu / vestidos de oro
a oru riyali, taytituy / son de reales de oro
asapatyaqtumpala / ejecutando el sapatyaqtumpala (zapateado tumpala)
chimuykuna, taytituy / mis chimus, señores,
ajuyunú juyú
achimuykuna / son mis chimus
arribulkaq túmpala / ejecutando el ribulkaqtumpala (revuelca tumpala)
a qunqurir shariy / a arrodillarse y erguirse
atrisi birbinsyu / hacer tres reverencias
chimuy / mis chimu
ajuyunú juyú

La danza del *chimu* se mantuvo hasta finales del XX en varios puntos la sierra norte, en las vecinas sierras de Piura y la Libertad. Sabemos que hasta la década de los 70 del siglo XX, se bailó en la sierra de Piura una danza conocida con el nombre de gran chimu o danza de los chimus o chimbos (Roel Pineda 1988:112; Merino de Zela 1977:74). Merino de Zela recoge varios testimonios en la provincia de Huancabamba, en límites con la sierra lambayecana, donde “para la fiesta de la Santísima Cruz Misionera, esta danza colectiva mixta de niños con disfraces adornados con espejos y otros que simulan ser la plata que tenía la cultura de los Chimus [...]. La dirige el ‘Chimbo’ o guía, quien baila y canta alrededor del Castillo (fuego artificial) que él mismo revienta”. Como recopila María Beatriz Silva Vidaurre, en 1973, “la danza del Chimu” se baila también en el distrito de Huarmaca (hacienda de Congolla), donde danzaban huaynitos con la cara recubierta por pellejos de la cabeza del carnero o venado. Y, en el distrito de Sondorillo, para la fiesta del Corpus, danzan con

pequeños ponchos, diademas de cuero, cascabeles en las pantorrillas y una palma o caña en la mano, con cintas de colores (Merino de Zela 1977:74). También en el departamento de la Libertad, en la ciudad de Otuzco, para la celebración de la fiesta de la Virgen de la Puerta todavía sale “una comparsa de chimus”, en el baile de “la degollación del Inca” (Cánepa 1993).

Los chimus y el chamanismo

En las mesas de los chamanes son también frecuentes las *chunganas*, como la utilizada en el baile del *chimu*. Durante las sesiones, los brujos cantan los conocidos como *tarjos*, tocando la sonaja. Otra coincidencia entre la música y danzas del *chimu* y las prácticas chamánicas norteñas, la encontramos en una descripción que hacen Valdizán y Maldonado de una sesión chamánica que presenciaron en la costa lambayecana a principios del siglo XX, donde aparecen los mismos versos, probablemente en *muchik*, que ellos también escucharon en la danza de Incahuasi.

“En alta voz clama el brujo los auxilios de San Pedro, San Cipriano, Santa Rita, a la vez suplican la ayuda de sus ídolos, grita a los cerros (conocidos como encantados). Después de cada súplica, la cual es cantada con una melodía monótona y triste, concluyen también en canto, diciendo: Jaina, Jaina yo! No hemos podido nosotros adivinar lo que significan estas palabras, las cuales hemos escuchado también de indios danzantes en una fiesta en el pueblo de Ingahuasi (en la alta cordillera)”(Valdizán y Maldonado 1985:152-153).

El chamanismo norteño se basa en el uso de mesas compuestas por diversas espadas y varas, así como piedras, conchas, figuras, huesos y objetos arqueológicos. La acción

ritual, así como el consumo de sustancias psicoactivas, entre las que la principal es el cactus San Pedro (*Echinopsis pachanoi*) (Glass-Coffin 2003, 2010; Polia 1996, 2001; Sharon 1980; Skillman 1990, 2006), puede rastrearse a través de las culturas Cupisnique, Moche, Lambayeque y Chimú, además de todo el periodo colonial (Glass-Coffin 2010, Bussmann 2007). En la *Relación* de los primeros Agustinos, se describe la utilización de tambores y sonajas en la prácticas chamánicas: “cuando quieren preguntar alguna cosa al demonio o llamarlo, uno de ellos tenía unos atambores muy ensangrados con sangre de coyotes, y otros tenían unas redecillas llenas de unos como cascabeles, y unos los ponían en la mano y otros en un palillo muy galano, y otros unos cencerros grandes de cobre, y en tocando cualquiera de estas cosas e instrumentos ya dichos luego venía el demonio y los dichos hechizeros o hechiceras preguntábanle lo que tenían necesidad de saber” (Polia y Chávez Hualpa 1994:20).

Los llamados *tarjos* o versos que canta el chamán acompañado de la *chungana*, generalmente son un llamado a los cerros y a fuerzas del paisaje con cuyo poder el chamán busca trabajar. Los chamanes además silban o utilizan pequeños silbatos para llamar a los poderes del paisaje, a la sombra de un enfermo o al mismo viento. Esto se hace también durante la cosecha de trigo, una de las más importantes de Incahuasi y que requiere del trabajo común o *minka*, al momento de la trilla se suele llamar al viento silbándole para que venga y ayude así a separar el grano de la paja.

Dualidad y teología solar en la fiesta de la Semana Santa

La fiesta de la Semana Santa y particularmente las de Jueves y Viernes Santo, celebradas cada una por una mayordomía distinta, requieren de la participación de las autoridades del pueblo (alcalde y regidores) o de la Comunidad Campesina, de 44 cargos llamados “mandados” y del conjunto de la comunidad, lo que la convierte en una de las fiestas más grandes de Incahuasi. Como sucede en otros puntos de los

Andes, en Incahuasi las figuras de Cristo y del sol convergen y esto es especialmente claro en las representaciones de la vida de Cristo. En el caso de la Semana Santa, la representación de la pasión, muerte y resurrección de Cristo se superpone con los relatos y la ritualidad en torno a la muerte del sol. En un análisis de las fiestas de las cofradías (alferazgos) de Macha en Bolivia, Tristan Platt interpreta los rituales asociados a los actuales alferazgos, las “supersticiones” que se persiguieron en la colonia, como una especie de *marginalia* al relato de la vida de Cristo propuesta por los teólogos andinos (1996: 22). Esta exégesis ritual y dramática habla de un mundo esencialmente dual en el que la teología solar se superpone a los relatos de la vida de Cristo representados en el ciclo catequético anual (Platt 1996).

Como sucede en la celebración del Corpus Christi en Macha, en la Semana Santa de Incahuasi, hay una exégesis ritual donde se reinterpreta la muerte de Cristo como un momento de inversión similar al que tiene lugar en el caso de un eclipse. En el evento de un eclipse solar, los incahuasinos se reúnen con sus animales y ollas de la cocina y los animales son hechos llorar y las ollas de la cocina son aporreadas causando gran estruendo para llamar de vuelta al sol, para que no se olvide de la gente y regrese. Por su lado, el día en que muere Cristo, el Viernes Santo, es conocido como *llantu diya* o día de las sombras²². En este día, las huacas o enterramientos prehispánicos de toda la costa y sierra lambayecana se “abren” permitiendo que las personas puedan acceder fácilmente a ellas²³, por lo que este día es utilizado para huaquearlas, ya que Cristo en ese instante no puede ver a quienes lo hacen, y estos así no pagan

22. *Llantu* se refiere a sombra, especialmente a la sombra física, a la oscuridad y a la ausencia de sol, aunque también se vincula a la *sumra*, del castellano sombra, que se refiere principalmente al espíritu o fuerza vital que anima a las personas, animales o cosas. El *llantu* es entendido como una manifestación de la *sumra* de las personas, animales o cosas.

23. RPP Noticias. Los huaqueros y la semana santa en Lambayeque. (<http://rpp.pe/peru/actualidad/los-huaqueros-y-la-semana-santa-en-lambayeque-noticia-684675>)

las graves consecuencias que acarrea esta acción, especialmente la enfermedad, el encanto o la pérdida de la sombra. Durante el Viernes Santo, la *kustumri* mandaba que todos los comuneros acompañen a la imagen de Cristo, la imagen de Cristo amortajado, precedido por la Virgen Dolores, en una procesión que se prolonga por 12 horas desde las 6 de la tarde del viernes hasta la 6 de la mañana del sábado.

En la mañana del sábado, denominado Sábado de Gloria, cuando las imágenes ingresan en la iglesia, un cerdo, una oveja, un gallo y, a veces, un ave como una paloma o *karkash* o pájaro carpintero son hechos gruñir, balar, cacarear o cantar —“llorar”—, alrededor de las 6 de la mañana. Aunque ya no se realiza, sabemos que en la plaza al lado de la iglesia se ubicaba un hombre con una matraca que según cuenta Segunda Manayay Purihuahmán: “a eso le daba vuelta y lo hacía llorar ran, ran, ran, lloraba cuando le daba vueltas, lo hacía llorar y a la vez gritaba Viernes Santo, Jueves Santo, Sábado Gloria, diciendo andaba”. En la vecina Cañaris también se hace llorar los animales, aunque aquí aparece otro personaje, el diablo, que el Sábado de Gloria es colgado en el travesaño del atrio de la iglesia y al ritmo de una matraca es ahorcado hasta que cae, en clara referencia al vencimiento del diablo y el regreso de Cristo (Martínez 2014).

Durante las celebraciones de Jueves y Viernes Santo no hay más música que la de la dulzaina y la caja, que desaparecen el viernes con la muerte de Cristo. La música e incluso hablar fuerte o reírse en exceso estaba prohibido; de hecho, la *kustumri* indicaba a la comunidad que debía permanecer en la iglesia —y en silencio— durante toda la noche del jueves y toda la del viernes, rompiendo ese silencio en la mañana del Sábado de Gloria con el llanto de los animales en el coro de la iglesia y, antiguamente, la matraca. Aunque los espacios rituales de silencio y ruido puedan tener un origen en el rito hispano²⁴, es claro que la representación de la muerte de

24. El silencio es una parte importante del ritual católico durante la Semana Santa, como es claro en las múlti-

Cristo es también la representación de la muerte del sol, un momento de inversión en que la música se convierte en silencio.

Jueves y Viernes Santo, la muerte y resurrección de Cristo-Sol

La Semana Santa se inicia el Domingo de Ramos, día en que los mayordomos sacan la imagen de Domingo de Ramos. Las fiestas del Martes y Miércoles Santo ya no se celebran, así como tampoco el Sábado de Gloria. Las fiestas del Lunes Santo y de Domingo de Pascua se velan. Las velaciones constituyen una forma de ritual reducido que se hace en caso de no poder sostener la fiesta. En el caso de Jueves y Viernes Santo, que son fiestas muy costosas y que necesitan el apoyo de la autoridad, también son por lo regular veladas²⁵.

El Jueves Santo incluye el acondicionamiento de la iglesia (el *pilkanu*²⁶, los monumentos y el tendido de mantones), una procesión al interior del templo, una misa conocida como *teñipla*, el lavatorio de pies a los mandados conocidos como apóstoles y varias comidas rituales o *kustumri*. El *pilkanu* es un ave tallada en madera con un cajón en el vientre donde se guarda un juego de llaves. Estas son las llaves que le son entregadas al alcalde o presidente de la comunidad campesina, que cumplirá el cargo de llavero durante la fiesta. El *llavero* es el encargado de convocar

plenas procesiones del silencio que salen cada año en esta época en España en duelo por la muerte de Cristo. El uso de matracas o las famosas "tamborradas" también son tradicionales en Semana Santa y marcan distintos episodios de la pasión, muerte y resurrección de Cristo.

25. Desde 2009 solo he podido ver las fiestas del Jueves y Viernes Santo en 2014. Agradezco a Bernardino Manayay Calderón, *kabisaryu* de la fiesta de Jueves Santo y sacristán de Incahuasi, por haberme hablado detalladamente sobre la celebración de la fiesta de la Semana Santa.

26. *Pilkanu* parece provenir de la palabra española pelicano, ya que se refiere a la talla en madera de un ave.

a los *mandados*, cargos sobre los que descansa la ejecución del ritual, por lo que el llavero debe ser una autoridad.

Los *mandados* son los *caperos*, *cabos*, *apóstoles*, *mecheros* y el dueto musical de la caja y la dulzaina. Cada uno cumple una función en la celebración; los dos *mecheros* designados, por ejemplo, se encargan de mantener las velas encendidas durante las noches del Jueves y Viernes Santo, mientras que los *cabos* guardan el orden y los apóstoles transportan las imágenes en una procesión de 12 horas: la de Cristo amortajado y la de la Virgen Dolores. Los *mandados* son escogidos, al igual que sucede con las *danzas*, de cada uno de los grupos en que está dividida la comunidad, entre apellidos de primera y apellidos de segunda. Esta división sigue teniendo sentido en contextos como las mayordomías y en algunas actividades de trabajo comunal como la limpia de acequia, aunque ya no de forma generalizada.

Cuando se celebra completa, la fiesta del Jueves Santo se inicia en la madrugada (3-4 a.m.) con el *saludamiento* al llavero con todos sus *mandados* por parte del *kabisaryu* y los 10 mayordomos. Luego, todos se dirigen a la iglesia y realizan el conocido como tendido de mantones, que consiste en acondicionar la iglesia para que el *amitunchik wanunqnan*, la imagen de cristo muerto, sea velada durante toda la noche. El *pilkanu* se coloca en un andamio frente al altar mayor, cuyas imágenes están cubiertas, al igual que todas las de la iglesia, y se tiende una tela antigua sobre la que descansará el Cristo. Estos son los *monumentos*, junto con dos arcos de palmas que son rodeados con telas, unas rojas y unas blancas y que han sido previamente colocados a ambos lados del altar mayor.

Una vez acondicionada la iglesia hay una misa o una paraliturgia y una breve procesión que tiene lugar en su interior. La imagen es entonces colocada en medio del ante-altar mayor, sobre la tela antigua y tapado por otro trozo de tela antigua



Semana Santa de Incahuasi, Domingo de Ramos, 2014.

en forma de cruz. El servicio a la imagen, su culto, se realiza cuando dos parejas se arrodillan en los flancos de la imagen sosteniendo, uno de los pares, una talla en madera de una lanza y, el otro par, la tarra de una escopeta. Esta guardia de parejas, dirigida por los cabos, debe ser ininterrumpida hasta el día siguiente en que la imagen regresa a su nicho.

Sobre las 3 o 4 de la tarde tiene lugar la *teñipla*, una paraliturgia que culmina con el lavatorio de pies a los apóstoles, cargo que se encarga de los traslados de las imágenes, por parte de la autoridad eclesiástica o del sacristán. El lavatorio es seguido, igual que en el episodio bíblico, con una comida en que se atiende a los mandados y que ofrecen los 10 mayordomos y el *kabisaryu* que conforman la mayordomía del Jueves Santo. Después, todos vuelven a la iglesia, en dónde tienen que permanecer toda la noche, cambiando regularmente a quienes deben guardar la imagen del *amitunchik wanunqnan* o el Cristo muerto.

La fiesta se prolonga hasta el día siguiente cuando a las 6 a.m. los mayordomos del Jueves Santo entregan los mandados a los mayordomos del Viernes Santo. Todos los cargos son entregados, excepto el de los *caperos*, quienes siguen sirviendo durante el Viernes Santo, día que concluyen su servicio quitándose la capa que los distingue. Tras la entrega hay una paraliturgia y se regresa la imagen del Jueves Santo a su nicho. Posteriormente, se hace la *desbaratación*, que consiste en retirar los mantones y monumentos, así como los candelabros y estandartes del Jueves Santo, para dar paso a la representación del Viernes Santo, que tiene su propia imagen y parafernalia. En este momento los mayordomos del Jueves Santo ofrecen una última *kustumri* o comida ritual.

Paralela a la celebración de Jueves Santo, también se prepara la mayordomía de la Virgen Dolores, en cuya fiesta la virgen permanece en la iglesia en su anda, adornada

de flores, y precediendo la imagen del Cristo, amortajado durante toda la noche del viernes en que sale en procesión. De su participación se encargan sus mayordomos, aunque guardar y cargar la imagen durante la procesión recae en los apóstoles.

La imagen del Viernes Santo es un Cristo articulado que permanece crucificado. Durante la celebración del Viernes Santo, un Cristo es bajado de su cruz, y nuevamente crucificado en una cruz más grande que se clava en el antealtar de la iglesia y frente a un manto que parece del siglo XIX y que representa la cruz flanqueada por dos escaleras y a cuyos pies hay una calavera. El Cristo es después bajado de su cruz y colocado en el *urnamu*, una especie de arca de madera pintada de blanco y se lleva en procesión precedido por la imagen de la Virgen de los Dolores.

Esta procesión recorre por 12 horas, desde las 6 de la tarde y hasta la 6 de la mañana del día siguiente, un perímetro similar al de la plaza, aunque expandido. Alrededor de las 6 a.m. del Sábado de Gloria, al ingreso de la procesión al templo, un cerdo, una oveja y un gallo son hechos llorar. Como mencionamos, una práctica similar se realiza en el evento de un eclipse solar, cuando son aporreados los elementos de cocina, haciendo ruido para que el sol no se olvide de ellos y regrese. El Domingo de Pascua se representa la resurrección de Cristo a través de la escena del descenso de los ángeles, cuando un niño se hace bajar echando flores desde un poste muy alto conocido como *syeluqiru* o palo-cielo.

Otra de las coincidencias de la superposición entre Cristo y el Sol, es la forma de concebir su muerte, como un momento en que las huacas se “abren”, desvelando sus tesoros a las personas. El *llantu diyá* o día de la sombra, es un momento en que, al igual que en un eclipse, hay un momento de inversión. El evento de la muerte del sol por cinco días es descrito en el capítulo cuatro del manuscrito de Huarochirí. La muerte del sol ocasiona una inversión de los roles entre las personas y los animales y



Semana Santa de Incahuasi. Viernes Santo, 2014.

cosas, cuando los morteros y piedras de moler empezaron a comerse a la gente y los rebaños de llamas a pastorear a las personas (Taylor 2008a: 31-32).

Este tema también aparece en varias representaciones moche conocidas como la “revolución de los objetos” o de los utensilios, sobre el que se han referido Geffry Quilter (1990), Ann Marie Hocquenghem (1989) y Catherine Allen (1998). En estas representaciones, principalmente objetos o utensilios y algunas plantas cobran vida y se rebelan contra sus amos. Entre estos objetos, también se encuentra un instrumento musical, una sonaja que aparece en esta escena en un vaso que se encuentra actualmente en el Museum für Volkerkunde de Múnich (Quilter 1990: 49). Entre los incahuasinos, los animales, las ollas de la cocina, las plantas, las casas o los instrumentos musicales, son entendidos como seres con los que las personas mantienen relaciones recíprocas, aunque asimétricas y frente a las que tienen obligaciones. Un eclipse implica una inversión, incluso de las relaciones entre las personas y sus posesiones.

Como mencionamos, los instrumentos musicales también son considerados como seres vivos, con los que sus creadores e intérpretes mantienen una relación de reciprocidad asimétrica. Lo que se traduce para el intérprete en cuidados, como darles de beber antes de ser interpretados, ya se agua o *tragu*. La *sumra* de los instrumentos musicales, aunque transformada por el accionar humano, retiene la de la madera o el cuero del que provienen. Esto es claro en el caso de los cueros de los parches de los *tintiquj* o cajitas que acompañan al *pinkullu* y que idealmente deben provenir de animales rivales (ej. zorro y carnero) con el fin de que el instrumento suene con más ímpetu. Los intérpretes hacen llorar —*wagay*— o incluso hablar —*parlay*— a los instrumentos musicales, los que, en el caso de los charangos, pueden compararse con una mujer.

La música y las danzas y en general los contextos rituales en los que aparecen, son escenarios de mediación, de comunicación con el poder que se encuentra en el interior de los cerros. En el caso de las mayordomías, está vinculado con el culto a los antepasados del *ayllu* y con la memoria social de la comunidad que se remonta al origen mismo del mundo solar/cristiano. El vínculo con el paisaje y con los antepasados, es parte de la forma en que los incahuasinos entienden la legitimidad sobre el usufructo de la tierra, que no solo apela a idea occidental de ocupación previa, sino a un vínculo con las entidades que permiten su fertilidad y con ella de la reproducción de aquellos que la usufructúan.



Kashwa durante la limpia del canal San Pablo, 2014.

EL TAKI/EN LA RITUALIDAD DEL CICLO VITAL Y PRODUCTIVO



Al igual que sucede en las celebraciones de las mayordomías, en las fiestas y rituales vinculados al ciclo vital y productivo de los incahuasinos aparecen bailes en parejas al ritmo de instrumentos tradicionales como la charanga, de una banda de músicos o de un amplificador de sonido. En todos los casos, la música y el baile están vinculados a una comida ritual que incluye largas sesiones de brindis con chicha y aguardiente de caña o *tragu*, en lo que generalmente se conoce como *kustumri* o *costumbre*¹. Además del baile en parejas, en algunas *kustumri* también se realiza un baile en ronda denominado *kashwa*, en el que hombres y mujeres asidos de las manos, cantan y bailan al son de una charanga (guitarra de

1. *Kustumri* se traduce por *costumbre*, *obligación* o *regla*. Este término puede expresar una celebración en su conjunto y, particularmente, la obligación en comida, bebida o cualquier acción ritual que deba cumplirse en el marco de una celebración.

4 cuerdas) o de una vihuela o guitarra (6 cuerdas). En el centro de esta ronda se ubica el intérprete o *mistru*, quien guía el baile tañendo su instrumento y con la improvisación de versos que son contestados por los miembros de la ronda en el denominado *birsukuy* y animado por las interjecciones del *qapari*.

En la actualidad las rondas de *kashwa* están limitados a grandes *minka* (mingas) o *fayna* (faenas) comunales como la limpia del canal San Pablo o el techado de la iglesia de Incahuasi, además del escenario del Festival Folclórico Inkawasi-Takin y otros aniversarios o fiestas patronales de los caseríos. Mientras que en las fiestas familiares como *lanta* (primer corte de pelo) o el *kidamyentu* (matrimonio), generalmente se escucha música grabada y reproducida en amplificadores. El repertorio de música grabada de los incahuasinos se compone de *waynu* y otros ritmos panandinos como el huaylas o la marinera, así como también del género denominado de la misma forma de los bailes en ronda: *kashwa*, y que ha sido desarrollado por artistas locales que cantan en los conocidos como “marcos musicales”. Además, de forma creciente también, de pistas de música “tradicional” interpretada con charanga o *pinkullu* y caja.

Estos bailes, en ronda o en parejas, y la música que los hace posibles se denominan *taki*, que significa tocar, bailar y cantar, en conjunto o por separado. El *taki* es también un ritmo que se puede interpretar con distintos instrumentos, desde la tradicional charanga hasta los modernos “marcos musicales”, o que puede cantarse sin el acompañamiento de ningún instrumento. Aunque la música grabada en general no pueda considerarse estrictamente como *taki*, con excepción tal vez de la *kashwa* de los marcos musicales locales, sí lo es el bailar durante horas a su ritmo tras una *lanta* o una celebración como la *unsha* o árbol de carnavales. Finalmente, el término *taki* se refiere también al sentimiento de alegría que la música, el canto o el baile generan y que busca influir positivamente en los ritos o actividades en los que tiene lugar.

Los mismos versos de los *taki* de *kashwa*, improvisados y esencialmente descriptivos, reflejan esta dimensión del *taki* como expresión de alegría y valor y como forma de conjurar la adversidad, que se asocia con la tristeza y la debilidad. Como lo expresa Dorotea Manayay Calderón en un *taki* (disco 3, pista 7) recogido en esta compilación:

As[i] puntula, chay puntula/ Siempre sonrientes, invariables
tikrakakushun, taytay charangiru/ giremos, señor charanguero
rimachimanki, rimachimanki/ me inspiras a cantar versos.
Charangiruy mana katinmapis/ Aún si no estuviera el charanguero
nuqalamapis takikushaq/ haría sola el *taki*
fwersa balurta çurarmeri/ con mi ímpetu y mi valor.

O, como lo recogen los versos de dos *taki* cantados por María Purihuamán Huamán y acompañadas de la charanga de Valeriano Céspedes (disco 2, pistas 1 y 2):

Asi asila, chay puntula/ Felices, en ese punto [de alegría y ritmo]
tikrakakushun, taytay mistru/ giremos, señor mistru,
taytay padrinu, rimachimuyankiri/ señor padrino, le escucho que está cantando
versos,
imanankiraq, tikrakakushun/ no nos ocurrirá nada malo, giremos.

[...]

Inkawasinukunaqarijú/ los incahuasinos
chaynulata kantarpis birsukur/ Así cantando versos
achichikur dijur kayanqa/ haciendo el *achichikuy* existirán
manami kubardi kanqachu/ nunca serán cobardes

[...]

Otro escenario importante en el que aparece tradicionalmente el *taki* es en el enamoramiento, no solo en forma de bailes a los que acuden jóvenes de todos el distrito, sino también a través de la interpretación de canciones de amor. En la actualidad, los jóvenes se cantan y dedican canciones, la mayoría de artistas de marcos musicales locales o nacionales y haciendo uso de sus celulares o de la radio. Aunque antes de la generalización de las tecnologías de reproducción de sonido, los *taki* relacionados con el enamoramiento se acompañaban de charanga o vihuela. En este marco, la expresión de los sentimientos amorosos a través de la música y los versos del *taki* son también una forma de influir en las personas a las que son dedicadas, especialmente en su espíritu o *sumra* (sombra).

Existen también existen una serie de cantos, generalmente sin acompañamiento musical, que tiene el mismo propósito de influir positivamente en el espíritu o *sumra* de los animales, las chacras o los mismos cerros o *sirka*. Estos cantos tienen lugar en el entorno cotidiano de las actividades agrícolas y domésticas y especialmente en el pastoreo. En estas canciones se suele expresar el afecto que siente el dueño o cuidador por sus animales o cultivos y su deseo de que prosperen y den fruto, conjurando la ocurrencia de una posible fatalidad. En la actualidad, muchos incahuasinos, especialmente los jóvenes, siguen improvisando versos cuando salen a pastorear sus animales o a regar sus chacras de papa, aunque también los acompañan de las letras de los últimos éxitos de artistas locales o nacionales, mientras los escuchan en la radio o en los ahora cada vez más frecuentes teléfonos celulares.

En todos estos escenarios, hacer el *taki*, tocar, bailar y cantar (independientemente de si la música es reproducida en un amplificador de sonido o interpretada localmente), permite la expresión de emociones y de la propia. De forma similar a lo que Henry Stobart describe en el norte de Potosí, en Bolivia (2006: 26), en Incahuasi la música está enmarañada con otros procesos productivos en los que actúa como una forma

de incidir en la suerte de estos procesos. En Incahuasi los *taki* y en general la música y sonidos producidos por las personas son entendidos como una expresión de su fuerza vital, que tiene la capacidad de actuar en el espíritu o *sumra* de todo lo que existe en este mundo: personas, plantas, animales, lugares o cosas.

El *taki* como expresión de la fuerza vital es además una seña de identidad de los incahuasinos y una de las que mejor representa su singularidad, sus *kustumri* y su forma de vida. Este vínculo entre la identidad y el *taki* también es frecuentemente trazado en sus *birsu* y lo fue especialmente en la recopilación de las canciones para esta publicación hecha por el Ministerio de Cultura, un escenario en el que el tema identitario estuvo en primera línea, tal y como se expresa en los versos del siguiente *taki* (disco 3, pista 7):

As[i] puntula, chay puntula/ Siempre sonrientes, invariables [nuestra alegría, nuestro estilo]

*nuqakunapa kustumriyqa/ es parte de nuestra costumbre
kaynu takikunayllapa/ hacer el taki de este modo
kay Inkawasiypi/ en mi Incahuasi.*

As[i] puntula, chay puntula/ Siempre sonrientes, invariables [nuestra alegría, nuestro estilo],

*tikrakakushun tukuylari/ giremos todos
tantalari tikrakakushun/ giremos unidos
wasilantanchikkunapmapis/ en la costumbre de wasilanta
kaynullari kustumrinchikqa/ de este modo es nuestra tradición,
aqcha rutuypipismiri/ también en el corte de pelo
kaynunari nuqanchikpa/ de esta forma somos
takikunanchik distinunchik/ nuestro taki, así es nuestra vida (destino).
As[i] puntula, ¡si! ¡si!! Siempre sonrientes ¡sí! ¡sí!*

Los taki en la ritualidad del ciclo vital

Las transformaciones más importantes en la vida de los incahuasinos son sancionadas a través de un elaborado ritual que invariablemente requiere un banquete, el consumo de chicha y *tragu* y del *taki*. Estos rituales son principalmente el *lanta* o primer corte de pelo y el *kidamyentu* o matrimonio, que son los que trataremos en esta sección, junto a la *kustumri* del *wasi lanta*, una ceremonia similar al corte de un niño pero que se realiza al final del trabajo del techado de una casa y que resalta la cercanía de estos campos productivos. En estos escenarios, el *taki* cumple un papel fundamental como expresión de la fuerza vital las personas, que es necesaria para hacer frente a una nueva etapa de la vida, además de ayudar a sancionar los lazos de parentesco y la solidaridad del grupo.

Aunque la *lanta* o primer corte de pelo es el ritual más importante de la infancia de los incahuasinos, también es muy importante el *shutinshikuy* o agua socorro, un bautismo doméstico, con sal y agua o agua bendita, que se realiza a los niños a los pocos días de nacer y en el que reciben el nombre que le es impuesto por los padrinos². Doña Brígida de Huasacaj lo describe así: “aquí cuando nace, a los cinco días haces un agua socorro. Agua socorro agarra una velita y hace una oración, se rezan tres Padres Nuestros, tres Ave Marías, ahí cuando le agarra la salsita y pone en la boquita [...] de ahí para que salga de su casa”. El niño antes de esta ceremonia es considerado como un *sirkapa wamran* o hijo del cerro (Shaver 1992: 246), asociado a al mundo subterráneo (interior) de los cerros. Por lo que, hasta que no se realiza este rito, el recién nacido no puede salir de su casa por temor a que sea reclamado

2. El agua socorro es un rito católico de emergencia que sustituye al bautismo en casos de ausencia de sacerdote e inminente peligro para la vida del recién nacido. En la sierra de Lambayeque, el agua socorro es practicado como un ritual independiente, aunque varía de la zona y de la disponibilidad de realizar el rito católico por la presencia permanente de especialistas.

por el cerro. A los niños además se les suele bautizar por la iglesia, en alguna de las vistas de los curas o, desde hace unos años, de las monjas de la comunidad Verbo y Víctima que han establecido su parroquia en la vecina Uyurpampa.

Aunque estos ritos son fundamentales para los infantes, no implican una celebración como la del *lanta*³, también conocido como *aqcha rutuy* o primer corte de pelo, que se realiza cuando un niño tiene aproximadamente 2 años de edad. El corte de pelo o *lanta* es frecuentemente interpretado como el ingreso del niño en la sociedad y en la vida comunal y coincide con el momento en que el niño deja de lactar y también empieza a hablar. La descripción de este rito de origen prehispánico que hace Felipe Guaman Poma, sirve para el actual *lanta* de los incahuasinos: “Que los yndios tenía y lo tiene el huzo del rutochico [primer corte de cabellos]. El día primero se ajuntan todos en la plasa o en su casa los dichos hombres y las mugeres. Toman al niño o niña al medio y toman unas tigeras; cada uno trasquila una tixerada. Cortan del cauello del niño y uan ofreciendo cada uno de su boluntad. Y después comen y se conbidan y ueuen y se enborrachan. Algunos hazen serimonias” (Poma de Ayala 1615:893 [907]). En Incahuasi, los padrinos y asistentes cortan pequeñas cantidades del pelo del niño entregando al mismo tiempo un aporte económico, tras lo que hay un baile, comida y bebida en abundancia. La madrina es la primera en cortar el cabello y es seguida por todas las mujeres asistentes, quienes cortan el pelo del lado izquierdo de la cabeza del niño. Antes de cada corte la madrina hace la *chuya* o “refresco”, que consiste en asperjar con una rama de sauco o un clavel blanco un preparado de agua

3. *Lanta* o *landa* que se traduce como la porción enredada y apretada del pelo que se forma en los bebés cuando no se les peina (Taylor, G. 1982a. *Aspectos de la dialectología quechua. Introducción al quechua de Ferreñafe*. París: A. E. A. Ass. d’Ethnolinguistique Amérindienne). Este mismo término se usa para referirse a la ceremonia del corte de pelo en los departamentos de Cajamarca, San Martín y Amazonas y parece provenir de la palabra castellana *lanita* (Taylor, G. 2006. *Diccionario Quechua Chachapoyas Lamas*. Lima: IFEA, IEP, Editorial Comentarios).

y harina de maíces ceremoniales sobre la cabeza del niño⁴. Una vez todas las mujeres han cortado, el padrino empieza a cortar pelo del otro lado de la cabeza, seguido de los hombres asistentes, y también asperjando la *chuya* antes de cortar. Tras cortar hombres y mujeres dejan un aporte económico que es depositado en un plato junto al pelo cortado y beben una (o dos) copas de *tragu*. Entre los dos grupos hay una especie de competencia festiva, alentada por el *kajiru* (quien se encarga de recibir, contar y entregar el dinero). Al final se anuncia cual grupo recaudó más dinero. Tras el corte hay un baile ritual en el que la madrina se pone en la espalda a su ahijado con ayuda de una manta o *puyu* y baila, generalmente con el padrino o con el padre del niño.

Tras una copiosa comida para agasajar a los padrinos e invitados el *taki* o baile continúa hasta el amanecer. Al día siguiente se realiza la *lanta ĉuray*, que consiste en llevar el pelo que ha sido cortado la noche anterior, al cual se le conoce también como *lanta*, hasta una planta llamada *tuyu*⁵ o a la boca de un hormiguero, donde es depositado tras hacer un *qasachiy*. El *lanta ĉuray* se acompaña también de bailes y se hace para que el niño tenga suerte en su vida. De este modo se describe en un *taki* de *lanta* que aparece en esta compilación interpretado por don Valeriano Céspedes Manayay y María Purihuamán Huamán (disco 2, pista 1):

*Kananshuypaqari/ Hoy es la ceremonia de la lanta,
apaypaqnari tuyuman/ Ahora lo llevaremos al tuyu
wardaqna arí/ a confiárselo sí*

4. La *chuya* se refiere a un preparado de agua y maíz ritual y a la acción de asperjarla en la ceremonia del *qasachiy*. El término *chuya* también hace referencia al agua o a los líquidos claros y limpios (Taylor, 2006: 72).

5. El *tuyu* es una especie de la familia de las *Bromilaceae* (*Puya*), muy frecuente en los bosques de la serranía lambayecana (León et al 2006). Esta planta tiene un significado especial en el caso de los niños, ya que aparece ayudando a los dos niños que protagonizan el mito de la ogresa *Aĉakay*, narrativa mítica extendida en los Andes y la Amazonia que explica el origen del mundo actual (Taylor 2008).

qarwayuraq saranwan chullpuchir / luego de haberle refrescado con maíz amarillo y blanco

yuraq klabilninwan qasachir/ haber realizado el *qasachiy* con la flor del clavel blanco
urasyunninwan tuyunpi dijashun wawanchiktaqa/ y haber rezado la oración que corresponde, le confiaremos al *tuyu* a nuestro hijo

Aunque en la actualidad en la mayoría de los rituales vinculados al ciclo vital el *taki* se hace con música grabada, este sigue cumpliendo la misma función de los *taki* de *kashwa* con versos improvisados al ritmo de la charanga. Precisamente, uno de los temas más escuchados de la Norteña de los Andes, Marcelina de la Cruz, cantado íntegramente en quechua y titulado *lanta* o *aqcha rutuy*⁶, es un *taki* de *lanta*. La letra sigue el mismo patrón de los *taki* de *kashwa* tradicionales: primero se hace mención a los padrinos, luego al evento en sí mismo y finalmente a la necesidad e importancia de hacer el *taki*, de ser alegres y tener *valor*. Esto último se representa en el vídeo musical con una ronda de *kashwa* al ritmo de un charanguero, aunque utiliza los instrumentos y medios de grabación “modernos”.

Wasi *lanta* o corte de pelo de la casa

El rito del *lanta* se realiza también a las casas luego de concluir su techado o *qatay*, que tradicionalmente se hacía con paja de *uqsha* (*Stipa ichu*). El *lanta* de una casa es un ritual similar al *lanta* de un infante, resaltando el entendimiento de estas estructuras como vivas y con las cuales sus habitantes establecen y mantienen relaciones recíprocas a lo largo de sus vidas. Ambos *lanta* siguen más o menos las mismas pautas rituales y los mismos actores, aunque aquí la fiesta viene tras la conclusión del trabajo común o *minka* de la construcción de una casa o renovación

6. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=ZT49r-D7CPc>



Ceremonia del *lanta* o primer corte de cabello realizada en el marco del concurso del Takin en Kallima. 2014.

del techado. En el *lanta* de la casa, el padrino y madrina son encarnados por los *masmiru*, dos hombres especialistas en la tarea del techado que reciben su nombre debido a que son quienes techan los extremos del techo o *masmas*. Mientras que los *mingadores*, la pareja que habitará la casa y que ha convocado la minga, encarna el papel de los padres.

Al igual que sucede en el corte de pelo de un infante, el primer paso del *wasi lanta* es la realización del *qasachiy*, en este caso asperjando la *chuya* sobre la paja. Luego, uno de los *masmiru* empieza acortar las puntas de la paja del techo de la casa que es recogida por su compañero, conocido como “el madrina”, en un *puyu* o manta tradicional femenina o en su poncho. La paja cortada es colocada después en cada una de las cuatro esquinas de la casa, en remplazo de cuatro botellas de *tragu* previamente colocadas allí por los *mingadores* o convocantes del trabajo. Tras el corte, los presentes cantan y bailan el *taki* que sanciona, de manera similar al *lanta* de los niños, la entrada de la casa al espacio conceptual y simbólico de la humanidad socializada para poder ser habitada, así como asegura su prosperidad y la de la familia que la habitará.

Al finalizar el *lanta*, los *masmiru* y los *mingadores* pasan a ser padrinos en una ceremonia conocida como “corte de palabra”, que crea un vínculo que se cree más fuerte que el de otros compadrazgos, al relacionarse la casa con la figura de la cruz que forman las vigas y que hacen de esta una estructura sagrada. En ocasiones, también se lleva la *lanta* de la casa a un *tuyu* en la mañana. Aunque en la actualidad la gran mayoría de las casas ya no se techan con *uqsha* sino con barro y plástico o calamina, con los que no se puede realizar la *lanta*, la ceremonia del techado de las casas continúa celebrándose. A pesar de que no se hace el corte de la paja sí siguen presentes el trabajo común, la comida, la bebida y el baile y la ceremonia del “corte de palabra”, lo cual continúa implicando el establecimiento de un lazo de parentesco

entre los *mingadores* y los especialistas que guían la labor del techado y con la misma casa, que pasa a tener un estatus similar al de los hijos de las personas.

Un *wasi lanta* comunal se realiza con motivo del techado de la Iglesia de San Pablo de Incahuasi o *iglisya qatay*, una faena que convoca periódicamente a todos los miembros de la Comunidad Campesina con el objetivo de renovar el techo de paja de *uqsha* del templo. Esta faena, como todos los techados, concluye con el *wasi lanta*, una celebración comunal que en 2015 incluyó baile en ronda de *kashwa*. La iglesia es central para la historia e identidad de los incahuasinos y su cuidado y renovación se vincula con la posibilidad misma de la existencia y reproducción de la comunidad y de sus miembros. El techado de la iglesia de Incahuasi fue declarado en 2016 como Patrimonio Cultural de la Nación, lo que ha impulsado el interés por conservar esta técnica tradicional, especialmente en las partes más altas, donde hay más abundancia de paja de *uqsha*, como es el caso del caserío de Tranca y de la Comunidad Campesina San Isidro Labrador de Marayhuaca.

Kidamyentu

Antes de construir su casa, una pareja realiza idealmente el *kidamyentu* o matrimonio, un rito que marca su paso de *china* y *cholo* —muchachas y muchachos— a *warmi* y *runa* —hombres y mujeres—, personas “completas” y miembros de pleno derecho de la comunidad. Antes del *kidamyentu* se realiza el *pidimyentu* o visita del pretendiente a la casa del padre de la novia para pedir su mano. Esto generalmente se hace con la ayuda del que será el padrino de los novios y en visitas altamente ritualizadas y con consumo de *tragu*. Generalmente se deben hacer varias vistas antes de que el padre acceda. Si finalmente el padre de la novia consiente y se consigue un arreglo entre las familias, se realiza el *kidamyentu* o ceremonia nupcial en la casa familiar

de la novia, lugar al que acude la familia del novio llevando todos los alimentos y el *tragu* que son *kustumri*.

Durante casi toda la ceremonia la familia del novio debe quedarse afuera de la casa, mientras que en su interior se realiza el rito en el que solo participan los padres, los padrinos y los novios. Aunque dentro de la casa, el novio debe quedarse la mayor parte de la noche de pie o arrodillado en una esquina con una vela encendida en las manos, prácticamente inmóvil, mientras los padrinos brindan y conversan con los padres de los novios. Una vez concluido el brindis, la madrina llama a la novia que suele hacer su aparición en este momento, luego los novios se sientan juntos entre los padrinos, quienes aconsejan a sus ahijados, la madrina a la mujer y el padrino al hombre. Los consejos, dichos en voz alta, también son dados por los padres y otros invitados, generalmente parientes mayores. Tras aconsejar a sus ahijados, la madrina entrega a la novia media botella de *tragu* y el padrino otra media al novio para que estos las intercambien, las beban y con esto sellen su alianza. Inmediatamente después de esto se debe hacer el *taki*, en el que deben bailar primero el padrino con la novia y la madrina con el novio, seguidos de los novios mismos.

Los *taki* de *kidamyentu* también hacen énfasis en la necesidad de la alegría para que nada malo ocurra, como se expresa en la letra del *taki* para *kidamyentu* cantado por María Purihuamán Huamán, con don Valeriano Céspedes Manallay en el charango (disco 2, pista 3).

Asi asila/ Siempre sonriente

taytay mistru rimachimunki/ señor *mistru*, cantas versos y parece que hablara tu charango

aligrila tákichimunki/ feliz, motivas [a mi hija] a participar en el *taki*

asi puntula, chay puntula/ siempre sonrientes, en ese punto [ritmo];



Techado de la iglesia de Incahuasi, 2010

wamranchikta kananqari/ en esta ocasión, a nuestra hija
rigalakushanchik masachashanchik/ la hemos concedido [como esposa], ya tiene su
pareja,
asi puntula, chay puntula/ siempre sonrientes, en ese mismo punto
imanankina tikrakakushun/ nada malo te ocurrirá, giremos
tukuylari tantalari/ todos y unidos
asi asila, chay puntula/ siempre sonrientes, en ese punto.

Una vez terminado el baile se sirve la comida traída por la familia del novio, que debe incluir una atención especial a los padrinos que suelen recibir uno o varios cuyes, gallinas o grandes piezas de un carnero horneado. Esta copiosa comida acompañada de chicha y *tragu* culmina nuevamente con un baile que se prolonga hasta la madrugada. Al día siguiente, la familia de la novia se encarga de atender a los invitados con un desayuno y el rito concluye cuando la familia del novio se retira llevando a la novia a su nueva casa.

Kananshuypa, taytay padrinu/ Ahora, señor padrino
ichuqtumpala tikrakakunki/ giras al lado izquierdo
taytay mistru tikrakachinki/ señor *mistru*, toque la nota del cambio,
kananqami apayanchik/ ahora, corresponde que nos dirijamos
wasintana tumchiknantana/ a su nueva casa, a su nueva *tumchikna* (piedras de la cocina).
rikachiq wawanchiktaqa/ a mostrarle a nuestra hija

En la ritualidad vinculada a las grandes transformaciones de la vida de los incahuasinos, como el *lanta* o el *kidamyentu*, el *taki* es esencial para que el acto ritual llegue a buen fin. En los *birsu* de los *taki*, se resalta el valor, la fuerza y la alegría de las personas, que es necesaria para hacer frente a la nueva etapa de la vida que sanciona esta ritualidad.

El *taki* es una expresión de la fuerza vital o *sumra* de las personas y que les permite incidir positivamente en estos eventos, así como sancionar los lazos de parentesco ritual (compadrazgo), sin el cual una pareja joven no podría establecer una familia.

Los *taki* en el trabajo y las celebraciones colectivas

El *taki* también es esencial durante las diferentes actividades de la vida comunitaria, especialmente en lo que se refiere al trabajo de varias familias en *minka* y al trabajo de toda la comunidad campesina (*fayna*) y a festividades vinculadas al ciclo productivo como la *unsha* o árbol de carnavales. En los escenarios de trabajo común, la música forma parte de la *kustumri* para que el trabajo que se está realizando tenga buen fin o, en el caso de la *unsha*, vinculado con las lluvias y la fertilidad, para asegurar la prosperidad del grupo. Uno de los trabajos comunes más importantes de los incahuasinos es la limpieza anual de los más de 150 canales de regadío o acequias por parte de sus comités de usuarios. Dependiendo la zona y el tamaño del comité, la fiesta puede variar, aunque en todas se replica el trabajo común, seguido de una copiosa comida, de brindis rituales y del *taki*. En esta sección analizaremos el papel del *taki* en la limpieza del canal San Pablo y en la celebración de la *unsha* o árbol de carnavales, que se realiza cada año con motivo de la celebración del aniversario del Distrito.

La limpieza del Canal San Pablo

Una vez terminada la temporada de lluvias, entre abril y mayo, los comités de usuarios de todo el distrito se reúnen para limpiar sus acequias, comer juntos, brindar y bailar, hacer el *taki*. La acequia principal del pueblo y de las familias asentadas en el margen sur del río Moyán-Incahuasi (Incahuasi y Huasicaj), es la de San Pablo. Sus usuarios, constituidos en un comité y bajo la dirección de un Juez de Agua y sus “auxilios”, se encargan de coordinar los trabajos de limpieza, de fijar y controlar el aporte en



Kustumri o fyamri tras la limpia del Canal San Pablo, 2014.

comida y bebida para los rituales y del levantamiento y bajada de los arcos y la atención a los devotos.

Par la limpia del canal San Pablo, el *taki* se hace tradicionalmente con una charanga, una guitarra de cuatro cuerdas que, según el testimonio de uno de los charangueros más destacados de Incahuasi, Valeriano Céspedes, habría llegado a Incahuasi procedente de la vecina Cañaris a mediados del siglo XX. En otros sectores del distrito, como la vecina Uyurpampa, la limpia de acequia es acompañada por la dulzaina y la caja, con la que los participantes bailan. Los incahuasinos no bailan con la dulzaina y la caja, que solo aparece en el marco de las celebraciones de las mayordomías, pero antes de la llegada de la charanga si lo hacían con la *vihuela* (guitarra de seis cuerdas) y con el *pinkullu* y la caja o *tintiquj*. En la actualidad, hay un tono de baile, conocido con el nombre de *lanchipinkullu*⁷, aunque con este instrumento también pueden ser interpretados otros tonos como la marinera o el *waynu* (pistas 1, 2, 3 y 4, del disco 3). El baile del *lanchipinkullu* todavía se interpreta en el marco del Inkawasi-Takin y otros concursos similares, aunque ya no en los escenarios tradicionales.

La limpia del Canal San Pablo se inicia en la madrugada del 1 de mayo en la toma de la acequia, muy cerca de la laguna que la surte en la vertiente la cordillera. Los hombres limpian la acequia hasta llegar al pozo principal, donde se reúnen con las mujeres, quienes traen el aporte de comida y *tragu* con el que debe contribuir cada uno de los usuarios. Tras haber limpiado el pozo se inicia la comida, primero se entregan los aportes de cada miembro que son posicionados en dos filas paralelas en torno a las cuales se encuentran los hombres, mientras las mujeres forman un círculo aparte (ver foto de la página anterior). Esto se hace con la ayuda de 3 a 4 personas llamados auxilios se encargan de controlar el orden, atender la mesa y servir la chicha y el aguardiente a los asistentes.

7. Probablemente en referencia a la madera conocida como *lanchi*.

Tras la comida, como sucedió durante la limpia del Canal San Pablo en 2014, se baila el *taki*, generalmente una ronda de *kashwa*. La ronda de la *kashwa* es dirigida por los *kantiru*, dos personas colocadas en puntos opuestos de la ronda que marcan la dirección de los movimientos y que hacen el *birsukuy* y el *qapari* o, por el *mistru* que también puede cumplir la función de *kantiru*. El *birsukuy* es improvisar versos alusivos a la ocasión, mientras que el *qapari* son interjecciones que pueden servir de coro. En la mayoría de los *taki* se hace el *qapari* a manera de coro, generalmente palabras cortas como *así así*, que significa alegre.

Tras este primer baile todos los usuarios bajan hasta el pueblo, haciendo algunas paradas en el camino en donde se repiten los brindis y la *kashwa*, hasta llegar frente a la iglesia en donde se levantan dos arcos, uno por cada uno de los grupos que compone la celebración. En 2014 la *kashwa* terminó en este momento y el adorno de los arcos, con panes, frutas y bebidas que tuvo lugar durante la tarde y parte de la noche del 2 de mayo, fue amenizado con música grabada y reproducida con amplificadores. Los devotos o mayordomos del arco son quienes bajaron el arco del año anterior y deben devolverlo, aunque aumentado en un porcentaje determinado. Los devotos son atendidos por el *jwis* (juez), con una serie de brindis y bailes que se prolongan hasta entrada la noche. Al día siguiente el arco es bajado por los nuevos mayordomos o devotos, también con bailes y brindis, quienes tendrán que devolver los productos del arco aumentados el año siguiente.

La *unsha* o el árbol de carnavales

En el aniversario del distrito, creado el 17 de febrero de 1951, son característicos la *unsha* o árbol de carnavales y los juegos de carnavales. La *unsha* es un árbol de aliso que cada año se tala y replanta frente a la iglesia, donde es adornado con comidas, bebidas y otros bienes, por los llamados devotos. Los devotos bajan

los bienes, generalmente panes, galletas, chicha, frutas, *tragu* e incluso terneros, comprometiéndose a devolverlo aumentado un determinado porcentaje (10-20%) al año siguiente. La *unsha*, al igual que los arcos, que deben ser aumentados cada año, guardan una clara analogía con el crecimiento y la fertilidad. En el caso de la *unsha* y el juego de carnavales se vincula con el inicio de la época de lluvias y con la reproducción de la misma comunidad. El árbol de la *unsha* que se levanta para el aniversario del distrito es uno de los muchos árboles de carnavales que se alzan en la sierra norte con motivo de los carnavales. El carnaval se calcula con el inicio de la cuaresma (miércoles de ceniza) y este suele coincidir con la fecha del aniversario del distrito, por lo que se puede suponer una superposición de las dos celebraciones. No hay que olvidar que la creación del distrito fue el primer reconocimiento oficial del pueblo de Incahuasi y que el pueblo de Incahuasi es el corazón de la Comunidad Campesina. De hecho, la celebración de la *unsha* está fuertemente vinculada al pueblo, aunque el resto de la celebración tenga dimensiones distritales.

Los carnavales del aniversario del distrito de Incahuasi, se caracterizan además por los juegos de carnavales, en que los participantes se empapan de agua o se pintan el rostro con pintura, así como por la comida, el brindis con chicha y aguardiente de caña y el *takí*. Las celebraciones vinculadas al carnaval empiezan el día 6 de enero en el marco de la celebración de la mayordomía del Niño Dios de Reyes cuando, tras el “desamarre” del anda del niño, se hace un juego de carnavales que acompaña el regreso de los desde el pueblo de Incahuasi hasta el caserío de Tatora.

Para el aniversario del distrito, el día de la víspera un árbol de aliso es seleccionado entre varios en una zona a la salida del pueblo conocida como “el pozo”. El aliso está fuertemente vinculado con el agua, la iglesia de Incahuasi fue erigida sobre un *pukyu* o pozo poblado de alisos. Una vez seleccionado el árbol, este es bendecido o “refrescado” con la *chuya* y posteriormente se baila y canta alrededor del árbol

en ronda de *kashwa* y se inicia su talado. Al caer el árbol, las mujeres de la comitiva retiran las hojas y las ramas más pequeñas, emitiendo gritos cortos y agudos a la manera de cantos de aves. Estos cantos son una especie de *qapari* que se repite durante el transporte del árbol y en la ronda de la *kashwa*. Una vez terminada la limpieza de las ramas, se inicia el juego de carnavales, en el que los participantes se pintan la cara con tintura verde, al grito de *¡wija, wija!* que significa empapar con líquido, a lo que se responde *¡washashu, wasashu!* o *¡defender, defender!*, mientras se trata de evitar ser mojado o manchado. En el juego de carnavales los hombres solo pueden pintar a las mujeres y viceversa.

Tras un breve juego, el árbol es trasladado al frente de la iglesia haciendo varias paradas para brindar, bailar y seguir el juego de carnavales que se extiende a todos los que se crucen con la comitiva. Al llegar frente a la iglesia el árbol es plantado y, tras bailar nuevamente, se empieza a “vestir” por el devoto y su familia. Para esto son elegidos dos hombres jóvenes, quienes se encargarán de colgar en las ramas los productos que son atados con lazos por la familia del devoto, a los pies del árbol. Cuando todos los productos han sido colgados, se sigue con el baile y el brindis, en donde son protagonistas los organizadores de la fiesta y los devotos. En el aniversario de 2014, la celebración fue amenizada por una artista en vivo patrocinado por la Municipalidad y se prolongó hasta la madrugada con música reproducida en amplificadores de sonido.

El árbol de la *unsha* permanece levantado hasta la tarde del día siguiente, momento en que la persona que ha sido elegida como el nuevo devoto debe bajar los bienes, tras lo que se corta el árbol. Durante el aniversario del distrito suele haber un acto protocolario con asistencia de las autoridades, izada de bandera y palabras. La celebración en la actualidad puede incluir diversas actividades como ferias o concursos estilo Takin que dependen de un comité organizador, formado por la



Traslado del árbol de carnavales o *unsha*.

municipalidad distrital cada año. Tras la bajada de los bienes y el corte del árbol, las atenciones en brindis y bailes se repiten con el nuevo devoto y el baile se prolonga nuevamente hasta la madrugada.

Sin duda, el volver a levantar un aliso frente la iglesia, que se edificó sobre un pozo lleno de estos árboles y durante la época de lluvias, se vincula con el agua. Mientras que la imagen de un árbol que crece año a año evoca la fertilidad, el aumento y la prosperidad. En este marco, el *taki* cumple el mismo papel que en la ritualidad del ciclo vital y productivo, como una forma de expresar la propia fuerza vital y de enunciar el deseo de la prosperidad.

En el escenario de la *unsha*, de los trabajos colectivos o de la ritualidad del ciclo vital, la música se está viendo profundamente transformada por las tecnologías de grabación y reproducción de sonido. A pesar de ello, no se ha eliminado el accionar ritual de la música en conjunto con el baile y de sentir alegría que encierra el *taki*. El desplazamiento del *taki* sí está implicando la desaparición del *birsukuy*, la improvisación de versos y, con ello, su función enunciativa. No obstante, los nuevos géneros de los marcos musicales siguen incluyendo gran parte de la estructura de los *taki* tradicionales, y en el entorno doméstico todavía es común cantar versos improvisados, y asimismo las canciones se reproducen en la radio o mediante teléfonos celulares.

Los *taki* y la expresión del amor y el deseo

El *taki* es una forma de expresión de la fuerza vital y de las emociones con la intención de influir en la *sumra* de aquellos seres a los que están dedicados. Por esto, el *taki* también juega un papel fundamental en el enamoramiento. En la actualidad los bailes de fiestas patronales u otras grandes celebraciones, son el

escenario principal para que los jóvenes se conozcan e inicien relaciones amorosas. Además de estos, existen las canciones que se dedican actualmente los jóvenes, que pueden ser grabadas, o de versos improvisados. En el pasado, las canciones —y los bailes— estaban restringidos a hombres y mujeres sin pareja por viudedad u otra circunstancia y a los hombres y mujeres casados. Como ejemplo de estas canciones tenemos en esta recopilación el *taki* del *llanki sinqa*, un tema conocido en toda la sierra quechuahablante de Lambayeque y uno de los pocos con una letra más o menos fija (disco 3, pista 9). El *llanki sinqa* o nariz de llanque (ojota) trata significativamente de la figura del hombre celoso y una viuda, como lo canta María Cajo Calderón:

Llanqisinqachu silakumayan/ El 'nariz de llanque' me está celando [¡cómo es posible!]

llanqisinqachu silakumayan/ El 'nariz de llanque' me está celando [¡cómo es posible!]

wanuq qusay justanniyta rantishanwan / si anda vestido con el fustán que en vida me comprara mi finado esposo.

nawpaq bragitanta, rimindakusha/ la bragueta de su pantalón, la anda remendando
Alabansyuqa, alabansyuqa/ el presumido

En el marco de las actividades productivas cotidianas de los incahuasinos, también existen unas canciones cortas con versos improvisados, que no suelen estar acompañadas de instrumentos musicales o de baile, y que se dedican a los animales, chacras o personas que se tienen a cargo. De forma similar a los *taki* ligados a la ritualidad del ciclo vital y productivo, estos *taki* buscan influir positivamente en el crecimiento y prosperidad de los animales o cultivos a los que se les dedica, a través de la expresión del amor y el deseo. Como lo expresa el *birsukuy* de María Cajo

Calderón y que proviene de uno de los contextos en que aparece esta música, el de las labores de pastoreo (disco 3, pista 11):

Qaqanalan[pi]/ Sobre la peña
Murubakayta/ a mi vaca *murú* (pintada),
qaqanalan[pi]/ Sobre la peña
Murubakayta/ a mi vaca *murú* (pintada),
watar shamuray/ vine amarrándola
largu lasuwan/ con un largo lazo,
largu lasuwan/ con un largo lazo,
watar shamuray/ vine amarrándola.
Bakaymana ratatin/ No vaya a caerse mi vaca
largu lasuwan/ con largo lazo
watar shamuray/ vine amarrándola,
Qaqanlanpi/ sobre la peña
watar shamuray/ vine amarrándola.

Muchas veces, la muerte de un animal —como la vaca— es atribuida a la envidia, es decir al *daño* que pueden hacer los chamanes a las personas, contra las que usan sus “artes” y que busca acabar con su suerte, es decir con la prosperidad de sus campos o animales. Otra explicación frecuente de una muerte catastrófica, suele ser atribuida al lugar dónde han ocurrido. Ciertos lugares (peñas, lagunas, aguas quietas, cuevas, etc.) son entendidos como *sagra* o malos y hambrientos, por lo que cobran vidas. Para conjurar la ocurrencia de una posible fatalidad y de forma similar a lo que sucede en los *tarjos* que recitan los chamanes, el *birsukuy* de estos *taki* busca incidir de forma positiva en las *sumra* de estos lugares hambrientos o en la de las mismas plantas y animales a los que se les dedica.

Como hemos mencionado, los incahuasinos entienden el mundo como esencialmente dual, el mundo tangible del sol y su réplica invertida, inmaterial y de las sombras. Todas las cosas que existen en el mundo material tienen una *sumra*: los cerros, los animales, las plantas, las personas y las cosas. Esta idea de una *sumra* o fuerza vital que anima todo lo que posee existencia material en el mundo ha sido descrita en otras partes de los Andes (Allen [1988] 2008: 50). Lo que le sucede a la *sumra* influye directamente en su contraparte material, como es evidente en la conocida patología del “susto” o *manchakuy*, que consiste en la pérdida de la *sumra*, que sale del cuerpo a causa de un sobresalto o susto repentino. La salida de la *sumra* del cuerpo causa la enfermedad y eventualmente, si no es curada, la muerte. Los *taki* buscan incidir en el mundo no sensible de la *sumra* y para repercutir en su contraparte material.

El *kinran pinkullu*

Los versos de los *taki* que se cantan en las labores cotidianas de pastoreo, cultivo o recolección, no suelen estar acompañadas de un instrumento. No obstante, existe un instrumento, en la actualidad solo representado en el Festival Folclórico Inkawasi-Takin, que se relaciona directamente con las labores de pastoreo: el *kinran pinkullu* o flauta travesa. Esta relación se establece en el marco del mismo Takin, como muestra el cartel promocional de su XXIII edición en 1998, donde aparece una mujer en primer plano interpretando el *kinran pinkullu* con el subtítulo de “danza pastoril”⁸. Aunque no hemos podido encontrar ninguna danza relacionada al *kinran pinkullu*, las dos únicas intérpretes del *kinran pinkullu*, Leonarda y María Cajo Calderón, sí vinculan su interpretación a las tareas pastoriles que ellas realizaban en su juventud. Aunque Agapito Manayay Céspedes, también tocó en su juventud el *kinran pinkullu*

8. Se puede ver la imagen en: <https://www.facebook.com/CIDEKINKAWASI.PE/photos/a.419523848105026.95543.414367455287332/419525204771557/?type=3&theater>



María Cajo Calderón ejecutando el *kinran pinkullu*.

para acompañar los cantos religiosos que aparecen en los ritos funerarios de los incahuasinos, es decir fuera de los entornos pastoriles.

El *kinran pinkullu* es una flauta traversa de unos 40 cm de longitud, con extremos cerrados y tres orificios en línea, uno para soplar y los otros dos para los dedos. Esta flauta es generalmente hecha por su mismo intérprete a partir de determinadas maderas o cañas, como la *surrupa raqaça*. El cierre de los extremos puede ser aprovechado de la misma estructura de las cañas o, en el caso de maderas como el *sabuku*, este se realiza con barro. Según María Santos Cajo Calderón, para tocar el *kinran pinkullu* es necesario humedecer su interior con agua, por lo que el instrumento se llena y se vacía brevemente para que suene bien. El *kinran pinkullu* se suele acompañar de canto (*birsukuy*) o del *qapari*, que aparece entre las interpretaciones de la flauta (disco 3, pista 12).

Este tipo de flautas traversas de tres orificios y extremos cerrados se vincula a tradiciones de la costa del Perú prehispánica y de la Amazonía contemporánea (Bolaños 2007, Jiménez Borja 1951, Roel Pineda 1978) por lo que no es sorprendente que aparezca en Incahuasi, parte del corredor natural entre estos dos espacios. En la actualidad este instrumento es tocado solo por dos mujeres, lo que es una rareza ya que en Incahuasi los instrumentos son interpretados mayoritariamente por hombres. Aunque también existen algunas mujeres intérpretes, estas no suelen cultivar la música, ya que la vida de los músicos se relaciona con desplazamientos e ingesta de alcohol. Tal vez porque el *kinran pinkullu*, se vincula más a las solitarias tareas pastoriles es por lo que ha sido conservado por estas mujeres, además de porque son precisamente las mujeres las que generalmente conservan tradiciones que están desapareciendo⁹. Las mujeres en Incahuasi participan mayoritariamente en el baile y

9. Esto fue evidente para mí en 2014 durante la celebración del Takin de Kallima, parte de lo que era la hacienda de Janque, donde en la categoría de baile del *chimu*, en tres de los cuatro grupos que

en el canto. Precisamente en este último ámbito, hay en la actualidad varias artistas “profesionales”, cantantes acompañadas de “marcos musicales” como la Norteña de los Andes, Dina Manayay o Perlita Andina.

La música y los cerros

Como hemos visto, la música es un poderoso medio para comunicarse con un paisaje que es animado e influir en él. Múltiples ejemplos señalan como las personas se comunican con el mundo del interior del paisaje, el mundo de la *sumra*, a través de la música, los silbidos o los cantos. Como es el caso de los *tarjos* de los chamanes, que son cantados y acompañado de una maraca o *chungana*, y que le permiten al chamán influir sobre las fuerzas del paisaje y las *sumra* de todos los seres que lo habitan. El mismo cerro silba y canta, siendo la música es un lenguaje común entre los cerros y las personas, como lo vemos en este relato, narrado por Mario Lucero Calderón, en el que se cuenta el origen de una melodía de *taki* en un cerro:

“Cuentan que en épocas pasadas, una mujer pastaba sus vacas durante un día nublado. En aquel desolado lugar, en el que nadie solía pastar sus ganados, y en medio de la nubosidad, aquella mujer andaba en busca de algún animal suyo extraviado. En aquellas circunstancias, de repente oyó el silbido de alguien. Su origen era inubicable: a veces parecía provenir de algún lugar próximo a ella; otras, de la lejanía, o simplemente parecía extinguirse a la distancia e incluso a veces se parecía a algún *taki*. Al igual que el silbido —inubicable— se oía una aguda, permanente y frágil voz

se presentaron el *mamita* o intérprete era una mujer. Entre ellas, Felicita Calderón que representaba a Incahuasi, nieta del más conocido intérprete de *chimu* de Incahuasi, el finado Bernabé Calderón de quien aprendió a interpretar el instrumento.

femenina que entonaba claramente un melodioso *taki*. Cuentan que a partir de ese hecho, aquella mujer aprendió aquel tono de *taki*. Según la leyenda, los de entonces, admitieron que sería el mismo Waltaku quien entonó aquella bella melodía”.

Como hemos visto, la música es la expresión de la fuerza vital o *sumra* de las personas y constituye una forma de influir o de comunicarse con la *sumra* de otras personas, de animales, plantas o cosas, así como también de las poderosas lagunas y los cerros. La música y en ella especialmente los *taki* se entretrejen con los escenarios productivos más importantes de los incahuasinos en los que cumple el papel fundamental de articular el mundo no tangible de las *sumra*, a través de la expresión de la alegría, el valor, el amor o el deseo. A pesar de las profundas transformaciones que ha implicado la difusión de las tecnologías de grabación y reproducción, la música sigue cumpliendo la misma función ritual de los *taki* de *kashwa* con la charanga o, antes, presumiblemente con el *pinkullu* y la caja. De hecho, como hemos visto, los mismos *taki* se han adaptado a estas nuevas tecnologías como es claro en las *kashwas* de los artistas profesionales. O, en como estos géneros e instrumentos más tradicionales, se resignificado en otros escenarios como el Festival Folclórico Inkawasi-Takin.



Vista del pueblo de Incahuasi.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Archivos

Archivo Arzobispal de Trujillo (AAT)

Expediente n° xx- 02 - 23. (1783) Información de los valores y cargas, número de anexos y distancias de la doctrina de Salas en la provincia de Piura, recibida por el Ilmo. Sr Obispo de la Diócesis de Trujillo, Dr. Dn. Baltazar Jayme Martínez Compañón, en la Santa Visita pastoral que de ella hizo.

Fábrica de Iglesias, Iglesia de Penachí. Expedientes: AA-02-33, EE 19-21, Q 04-28, Q 13ª-27, Q 14-05, Q-17-21, Q 19-10, XX 04-06 e I 16-8

Archivo General de la Nación, Lima (AGNL)

GO-BI 5 147-238 (1691-1774) Testimonio de los títulos del sitio denominado Tinzo, en cuya tenencia fue amparada la comunidad de Penachí e Ingahuasi, por el Capitán don Juan Ignacio Gutiérrez de Rosas.

GO-BI 5 150-310 (1775) Autos que sigue Don Fernando de Rojas con los indios de Salas y Penachí sobre tierras y pastos y potreros que se denominaban Tichuaca, Tinzo, Ingaguasi y otros.

Archivo Histórico de Límites, Ministerio de Relaciones Exteriores (AHL)

PIRA 20 Caja 429. Real Audiencia (1778) Auto que sigue Don José Ramírez de Arellano propietario de las Haciendas de Janque y Sangana contra los indios de Ingaguasi. Fechas extremas: 1748-1788. 175 Fls.

- PIE 4 Caja 444. Eclesiásticos** (1760 – 1761) Visita que hace Francisco Javier de Luna Victoria Obispo de la Diócesis de Trujillo. Contiene la vista a varios pueblos de los valles del Obispado Trujillo incluyen el estado de parroquias, cofradías con sus bienes y devociones. 8 de noviembre de 1770 Visita a Salas.
- LEB 4-11 Caja 90** (1789). Expediente sobre la creación de nuevos curatos y división de estos en el obispado de Trujillo. 81Fls. Sobre divisiones de 30 curatos de la diócesis que manda a hacer Martínez Compañón después de su visita y la oposición de curas y hacendados.
- LEB 4-22 Caja 91** (1825-1833). Trujillo. Expediente sobre la creación de curatos en el Obispado de Trujillo siguiendo las mismas divisiones de Martínez de Compañón. 10Fls.

Archivo Histórico Nacional de España (AHN)

Consejos, 50155. Expediente 32 (1750) Relación de los méritos, grados y literatura de el Doctor Don Fernando Cortés y Cartavio, colegial que fue del Real de San Martín de la ciudad de Lima, Abogado de aquella Real Audiencia, y actual cura propio, y vicario Juez Eclesiástico de la Doctrina de Indios de Salas, Penachí, y Cañares, en el Obispado de Trujillo.

Archivo Parroquial de Salas (APS)

Libros de bautismo 1-5, S. XIX y XX. Registro de bautismos, casamientos y defunciones de la parroquia de Salas.

Archivo General de Indias (AGI)

Lima 565 I.2. Real Cédula de D. Carlos al gobernador de la provincia del Perú, por la que le manda vea y haga justicia en la petición presentada por Alonso Guerra, vecino y regidor de la ciudad de S. Miguel, de se le encomiende el cacique Laxacundo en lugar del cacique Penachí, por ser aquel más principal.

Bibliografía

- Adelaar, W. (2012) Cajamarca Quechua and the Expansion of the Huari State. En: *Archaeology and language in the Andes: a cross-disciplinary exploration of pre-history*. Oxford: Published for the British Academy by Oxford University Press.
- Aldana, S., J. Chaléard, É. Mesclier, C. Salazar-Soler y G. Taylor (2006) Les bouleversements des hiérarchies territoriales au Pérou. En: *La mondialisation côté Sud: Acteurs et territoires*. Paris: IRD-Éditions Rue D'Ulm.
- Aldana, S. (2006) Lambayeque y el norte peruano en un contexto "mundializado". *Investigaciones Sociales Universidad Nacional Mayor de San Marcos* X: 311-334.
- Allen, C.J. (1988) *The Hold Life Has. Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- _____. (1998) When Utensils Revolt: Mind, Matter, and Modes of Being in the Pre-Columbian Andes. *RES: Anthropology and Aesthetics*: 18-27.
- _____. (2008) *La coca sabe: coca e identidad cultural en una comunidad andina*, Cuzco: CBC.
- Alva, P. (2009) Pachacamac en la Serranía Lambayecana. *Guía Educativa. Identidad Cultural Lambayecana*. Chiclayo: Dirección Regional de Comercio Exterior y Turismo del Gobierno Regional Lambayeque.
- Andrade, L. (2010) Contactos y fronteras de idiomas en la Cajamarca prehispánica. En: *Lenguas y sociedades del antiguo Perú: hacia un enfoque interdisciplinario*. *Boletín de Arqueología de la PUCP* .14: 165–80.
- _____. (2011) El léxico del telar de cintura en la sierra norte del Perú. En: Adelaar, W.F.H.; Valenzuela, P. y Zariquiey, R. D. (eds.) *Estudios en lenguas andinas y amazónicas. Homenaje a Rodolfo Cerrón-Palomino* (pp. 53-72). Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- _____. (2012) El castellano andino norperuano: contacto lingüístico, dialectología e historia. Tesis de Posgrado, programa de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica de Perú.

- Andrade, L., y G. Ramón (2014) Toolkits and cultural lexicon: An ethnographic comparison of pottery and weaving in the northern Peruvian Andes. *Indiana*, 31: 291-320. Disponible en: <http://www.iai.spk-berlin.de/en/publications/indiana/previous-issues/indiana-31.html>.
- Apel, K. (1996) De la hacienda a la comunidad: la sierra de Piura 1934-1990. Nueva edición [en línea]. Lima: Institut Français d'Études Andines. Disponible en: <http://books.openedition.org/ifea/2515>.
- Bolaños, C. (2007) Origen de la música en los Andes: instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la Región Andina precolonial. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Brandiarán, A. y R. Paredes (1933). *A Golpe de Arpa. Folklore Lambayecano de Humorismo y Costumbres*. Lima: Edición de los autores.
- Bruinaud, M. (2012) Las representaciones teatrales de "la muerte de Atahualpa": ¿una herencia de moros y cristianos? *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* [en línea], 41, 1, publicado el 01 agosto 2012, consultado el 08 mayo 2017. Disponible en: <http://bifea.revues.org/1202>.
- Brüning, E. (1989 [1922]) *Estudios monográficos del departamento de Lambayeque*, 186. Lambayeque: Sociedad de Investigación de la Ciencia, Cultura y Arte Sican Norteño.
- Burneo, Z. (2011) *El proceso de concentración de la tierra en el Perú*. International Land Coalition. CEPES-CIRAD. Disponible en: <http://www.landcoalition.org/sites/default/files/documents/resources/Peru%20ESP%20WEB%2020.06.11.pdf>
- Bussmann R. y D. Sharon (2009) Shadows of the colonial past-diverging plant use in Northern Peru and Southern Ecuador. *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine* 5.
- Bussmann, R. W., D. Sharon, I. Vandebroek, A. Jones y Z. Revene (2007) Health for sale: the medicinal plant markets in Trujillo and Chiclayo, Northern Peru. *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine*, 3, 37. Disponible en: <http://doi.org/10.1186/1746-4269-3-37>

- Cafferata, A. (199?) Reforma Agraria, Comunidades Campesinas y Haciendas Semi-feudales: el caso de Incahuasi en Lambayeque (I). *Revista Utopía Norteña (UNPRG)*, 2.
- Cajo, G. (1995) Encuesta sobre economía y diferenciación campesina en la Comunidad "San Pablo" de Ikawasi. Tesis para optar al grado de Licenciado en Sociología. Lambayeque UNPRG.
- Cánepa, G. (1993) Los ch'nchu y las palla de Cajamarca en el ciclo de la representación de la muerte del inca. En: Romero R.R. (ed.) *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero.
- Carrasco, A. (2013) Inkawasi Takin, el nacimiento de un programa cultural desde 1976. *Revista Municipal "Mushuq Yurqay" de la Municipalidad Distrital de Inkawasi* 2.
- Celestino, O. y A. Meyers (1981) *Las cofradías en el Perú: región central*. Frankfurt/Main: K.D. Vervuert.
- Cabello de Balboa, M. (1951 [1586]) *Miscelánea Antártica*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ediciones del Instituto de Etnología.
- Covarrubias, S. (1995 [1611]) *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia.
- Dillehay, T. y P. Netherly (1998) *La Frontera del Estado Inca*. Quito: Fundación Alexander von Humbolt-Editorial Abya-Yala.
- Espinoza, W. (1967) El primer informe etnológico sobre Cajamarca. Año 1540. *Revista Peruana de Cultura*: 5-14.
- _____. (1969) Los Mitmas Yungas de Collique en Cajamarca Siglos XV, XVI y XVII. *Revista del Museo Nacional*, XXXVI: 9-57.
- _____. (2006) *La Etnia Guayacundo en Ayabaca, Huancahambra y Caxa (siglos XV-XVI)*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Glass-Coffin, B. (2003) La perspectiva de género en el curanderismo en el norte de Perú: Metáforas, modelos y manifestaciones de la diferencia. *Senri Ethnological Reports*, 43: 67-94.

- _____. (2010) Shamanism and San Pedro through Time: Some Notes on the Archaeology, History, and Continued Use of an Entheogen in Northern Peru. *Anthropology of Consciousness*, 21, 1: 58-82.
- Hocquenghem, A.M. (1989) *Los guayacundos de Caxas y la Sierra Piurana : siglos XV y XVI*. Lima: Centro de Investigación y Promoción del Campesinado-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- _____. (1990) Cambios en el sistema de producción de la sierra piurana, siglos XV y XVI, *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 19, 1: 87-101.
- Huertas, L. (1996) Patrones de Asentamiento Poblacional en Piura (1532-1850), *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 25: 91-124.
- INEI (2008) *Principales Indicadores Demográficos, Sociales y Económicos a nivel Provincial y Distrital: Lambayeque*. Lima: Oficina Técnica de Difusión INEI.
- Itier, C. (2013) Las bases geográficas de la lengua vehicular del imperio Inca. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 42, 2: 237-260.
- Jiménez, A. (1951) *Instrumentos musicales del Perú*. Lima: Museo de la Cultura Peruana.
- Lorente, S. (2005) *Escritos Fundacionales de Historia Peruana*. Lima: Fondo Editorial COFIDE.
- Martínez, L. (2015) *Cañaris en la sierra de Lambayeque*. En: Música y cantos tradicionales de Cañaris (pp. 9-20). Lima: Ministerio de Cultura de Perú.
- Martínez, L. y en col. con C. Sánchez Lucero, et al. (2014) *Iglesia de San Pablo: Tesoro Arquitectónico y Cultura Viva de Inkawasi*. Chiclayo-Perú: Municipalidad Distrital de Inkawasi.
- Martínez, L. y V. Manayay (2015) *La Música el taki y la danza en Cañaris*. En: Música y cantos tradicionales de Cañaris (pp. 25-41). Lima: Ministerio de Cultura de Perú.
- Merino de Zela, M. (1977) Folklore Coreográfico e Histórico, *Folklore Americano*, 24: 67-94.

- Muñoz y Manzano, C. (1892) *Bibliografía Española de Lenguas Indígenas de América*. Madrid: Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra. Impresores de la Real Casa.
- O'Phelan, S. (1977) El norte y los movimientos antifiscales del siglo XVIII. *Histórica*, 1: 199-222.
- Ortiz, A. (1973). *De Adaneva a Inkarrí: Una visión indígena del Perú*. Lima, Retablo de Papel.
- Platt, T. (1996) *Los Guerreros de Cristo: cofradías, misa solar, y guerra regenerativa en una doctrina Macha (siglos XVIII-XX)*. La Paz: ASUR, Antropólogos del Sur Andino-Plural Editores, D.L.
- Polia, M. (1996) "*Despierta, remedio, cuenta...": adivinos y médicos del Ande*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Polia, M., y F. Chávez (1994) Ministros menores del culto, shamanes y curanderos en las fuentes españolas de los siglos XVI-XVII. *Antropológica* XI:8-48.
- Puig, E. (1991) Folclor Norteño en las Acuarelas de la Obra de Martínez Compañón *Vida y obra del Obispo Martínez Compañón*. Piura: Universidad de Piura.
- Quilter, J. (1990) The Moche Revolt of the Objects. *Latin American Antiquity* 1, 1: 42-65
- Raimondi, A. (1965 [1876]) *El Perú*. Lima: Edición Facsimilar. Editores Técnicos Asociados S.A.
- Ramírez. S.E. (1987) El "dueño de indios". Reflexiones sobre las consecuencias de cambios en las bases de poder del "curaca de los viejos antiguos" bajo los españoles en el Perú del siglo XVI. *HISLA. Revista Latinoamericana de la Historia Económica y Social*, 10: 39-60.
- _____. (2002) *El mundo al Revés. Contactos y Conflictos transculturales en el Perú del siglo XVI*, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Reagan, J. (2001) *A la sombra de los cerros, las raíces religiosas de los pueblos de Jaén, San Ignacio y Bagua*. Perú: CAAAAP.
- Roel, J. (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú: clasificación y ubicación geográfica*. Lima: Instituto Nacional de Cultura-Oficina de Música y Danza.
- _____. (1988) Bailes y Danzas en el Perú. *Perú Indígena*, 12: 105-113.
- Schlüpmann, J. (1994) La structure agraire et le développement d'une société régionale au nord du Pérou Piura, 1588-1854. Paris: Université Paris VII Denis Diderot, UFR-Géographie, Histoire, Sciences de la Société.
- Sevilla, J.C. (1996) El Mito de Inkari, Lambayeque. *Revista Utopía Norteña (UNPRG)*, 3.
- _____. (1998) La Etnia de los Penachíes. En: *Actas del IV Congreso Internacional de Ethnohistoria*, vol. III. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____. (2005) Fiesta de la Cruz de Penachí y la Danza rojo y blanco. *Umbral FACHSE (UNPRG)*: 38-51.
- _____. (1995) La montonera del Cura Chumán, Ferreñafe 1910. *Revista Utopía Norteña (UNPRG)*, 1.
- Sharon, D. (1980) *El chamán de los cuatro vientos*. México: Siglo Veintiuno.
- Shaver, D. (1992) Organización Socio-política de las Comunidades Campesinas: el caso de Inkawasi. En: *Estudios Etno-lingüísticos II*. Lima: Ministerio de Educación-Instituto Lingüístico de Verano.
- _____. (2011) La sal, la saliva y los seres espirituales: una breve mirada a la cosmovisión andina de Inkawasi. *ILV Comunidades y Culturas Peruanas. Una mirada al mundo quechua. Aspectos culturales de comunidades quechuahablantes*, 33: 161-174.
- Shimada, I. (1990) Cultural continuities and discontinuities on the northern north coast, Middle-Late Horizons. En: *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor* (pp. 297-392). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.

- Skillman, D. (2006) Curanderismo at la Pescadera -Salas. En: Sharon, D. (ed.) *Mesas & Cosmologies in the Central Andes*. San Diego, California.
- _____. (1990) *Huachumero*. California: San Diego Museum of Man.
- Stobart, H. (2006) *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Aldershot: Ashgate. SOAS Musicology Series.
- Sullón, K. (2013) *Documento Nacional de Lenguas Originarias del Perú*. Lima, Ministerio de Educación.
- Taylor, A. y P. Descola (1981) *El conjunto Jivaro en los comienzos de la conquista española del Alto Amazonas*. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 10, 3-4: 7-54.
- Taylor, G. (1996) *El quechua de Ferreñafe: Fonología, morfología, léxico*. Cajamarca, Acku Quinde.
- _____. (2008) L'ogresse dans les Andes et en Amazonie. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 37: 393-328.
- Torero A. (1964) Los dialectos quechuas. *Anales Científicos de la Universidad Agraria, Lima*, 2: 446-478.
- _____. (1968) Procedencia Geográfica de los Dialectos Quechuas de Ferreñafe y Cajamarca. *Anales Científicos de la Universidad Agraria*, VI: 291-316.
- _____. (1972) Lingüística e historia de la sociedad andina. En: *El reto del multilingüismo en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Reimpreso en *Lingüística e indigenismo moderno de América. Trabajos presentados al XXXIX Congreso Internacional de Americanistas*, 51-106.
- _____. (2002) *Idiomas de los Andes: lingüística e historia*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Editorial Horizonte.
- Valdizán, H. y A. Maldonado (1985 [1922]) *La Medicina Popular Peruana. Contribución al Folklore Médico del Perú*. Lima: G. Herrera -Editores.
- Vreeland J. (1993) Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque. En: Romero RR. (ed) *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Watanabe, S. (2008) Dos Monolitos del sitio de Congona, sierra norte del Perú. *Boletín de Arqueología PUCP*, 12: 53-67.
- Weigend, M. (2002) Observations on the Biogeography of the Amotape-Huanca-bamba Zone in Northern Peru, *Botanical Review*, 68: 38-54.
- Yamamoto, A. (2008) Ingatambo: un sitio estratégico de contacto interregional en la zona norte del Perú. *Boletín de Arqueología PUCP*, 12: 25-51.

NOTA ACERCA DE LA ESCRITURA QUECHUA*

Óscar Bernilla Carlos**

El quechua de Lambayeque, caracterizado por una gran variedad léxica con presencia de varios sustratos no quechuas así como de hispanismos, reconoce fonemas particulares no comunes a la esfera del quechua surandino. La mayoría de grafías que se utilizan en este texto provienen del panalfabeto aprobado mediante la Resolución Ministerial N° 1218-85-ED, que regula el alfabeto quechua así como su ortografía y puntuación. Sin embargo, expresiones como **lilibachiy** “castigar con azote”, **billpita** “cachorro”, **bagaynin** “blonda de la blusa femenina”, **das**, **dasitu** “rápido, de inmediato”, **jaynayu** “canto tradicional”, procedentes de sustratos no-quechuas, han generado la necesidad de llegar a acuerdos entre los hablantes de esta variante dialectal para utilizar la letras **b**, **d**, **g**, **j**. Asimismo, la adopción de palabras de origen castellano con un alto sentido cultural como por ejemplo **mesa** “comida expuesta en mantas sobre el suelo al final de actividades importantes de la comunidad y en la actividad chamánica” y **fyeru** “nombre de enfermedad”, imponen la necesidad del uso de la letra **f** y de la vocal **e**, así como estructuras silábicas particulares. El sistema gráfico utilizado corresponde con el propuesto por Gerald Taylor (1999), con excepción de la grafía para fricativa sonora (*zh*).

* Tomado de *Música y cantos tradicionales de Cañaris*. Lima: Ministerio de Cultura, 2015, pp. 94-95.

** Director del equipo de materiales de Educación Intercultural Bilingüe, UGEL Ferreñafe (Lambayeque).

CONSONANTES						
	labial	alveolar	palatal	retrofleja	velar	uvular
Oclusivas sordas	p	t	ch	ĉ	k	q
Oclusivas sonoras	b*	d*			g*	
Nasales	m	n	ñ			
Fricativas sordas	f*	s	sh		j*	
Fricativas sonora			ll**			
Lateral		l				
Vibrantes		r		rr		
Semiconsonantes	w		y			
VOCALES						
		i	e*	a	o*	u

Tabla extraída de: Taylor, Gerald 1999. *Método del Quechua Ferreñafano para Hispanohablantes*. Lima: Ministerio de Educación.

* Las consonantes *b, d, g, f y j*, así como las vocales *e y o* se mantienen para las palabras provenientes del castellano o de otros sustratos lingüísticos no-quechuas.

** Aquí utilizamos la consonante *ll* que Taylor mantiene como *zh*, siguiendo la tendencia de normalización de la escritura de esta variante dialectal.



Celebración de San Isidro Labrador de Marayhuaca, 2014.



Disco 1



José Cruz Leonardo Manayay

Canciones

Dulzaina y caja

01. Qallarimunqana (dulzaina: Isabel Bernilla Huamán) (3:08)
02. Saludamyintu (dulzaina: Isabel Bernilla Huamán) (1:17)
03. Iglisya (dulzaina: Isabel Bernilla Huamán) (0:57)
04. Watakuy (dulzaina: Isabel Bernilla Huamán) (2:09)
05. Ćamuyanna (dulzaina: Santos Agapito Reyes Manayay) (1:56)
06. Samananchik (dulzaina: Santos Agapito Reyes Manayay) (1:45)
07. Kalli (segundo tono) (dulzaina: Santos Agapito Reyes Manayay) (1:32)
08. Simana Santa (dulzaina: Santos Agapito Reyes Manayay) (1:37)

Pinkullu y caja (danza)

09. Gulpi (pinkullu y caja: Angelino Céspedes Manayay) (3:29)
10. Kalli 1 (pinkullu y caja: Angelino Céspedes Manayay) (3:16)
11. Iglisya 1 (pinkullu y caja: Angelino Céspedes Manayay) (3:14)
12. Prosisyun 1 (pinkullu y caja: Angelino Céspedes Manayay) (3:40)
13. Kasaka (pinkullu y caja: José Cruz Leonardo Manayay) (2:57)
14. Turbanti (pinkullu y caja: José Cruz Leonardo Manayay) (3:07)
15. Kasaka (casa del mayordomo) (pinkullu y caja: Angelino Céspedes Manayay) (2:09)
16. Karakuchu (pinkullu y caja: Darío Calderón Manayay) (3:34)
17. Tudu gulpi (pinkullu y caja: Darío Calderón Manayay) (3:08)
18. Kalli 2 (pinkullu y caja: Darío Calderón Manayay) (2:16)
19. Iglisya 2 (pinkullu y caja: Darío Calderón Manayay) (3:15)
20. Prosisyun 2 (pinkullu y caja: Darío Calderón Manayay) (3:15)

9. GULPI

Tukayani... Angelino Céspedes Manayayi [kani], tukayani pinkulluta... los dansantis.

INTÉRPRETE

Pinkullu y caja: Angelino Céspedes Manayay

GOLPE

Mi nombre es Angelino Céspedes Manayay y con el *lanchipinkullu* voy tocar la música para los danzantes.

10. KALLI 1

Tukayani kallita fyestapaq.

INTÉRPRETE

Pinkullu y caja: Angelino Céspedes Manayay

CALLE 1

Voy a tocar la melodía *calle* para la fiesta.

11. IGLISYA 1

Ilgisyasi tukayani bispiraspi kustumri.

INTÉRPRETE

Pinkullu y caja: Angelino Céspedes Manayay

IGLESIA 1

Voy a entonar la melodía *iglesia* como parte de la costumbre de las vísperas de fiesta.

12. PROSISYUN 1

Tukayani prosisyunta kustumrimasinpata.

INTÉRPRETE

Pinkullu y caja: Angelino Céspedes Manayay

PROCESIÓN 1

Ahora, voy a entonar la melodía titulada *procesión* que también es parte de este género musical.

13. KASAKA

Nuqami kasakapaq waqachiyay [...]nata, pinkulluta.

INTÉRPRETE

Pinkullu y caja: José Cruz Leonardo Manayay

CASACA

Con el *pinkullu*, voy a entonar una melodía para los danzantes de la danza *casaca*.

14. TURBANTI

Nuqami shutini José Cruz Leonardo Manayay, nuqami danza minurpaqqa waqachikuyani pinkulluta.

INTÉRPRETE

Pinkullu y caja: José Cruz Leonardo Manayay

TURBANTE

Mi nombre es José Cruz Leonardo Manayay, voy a tocar una melodía con el *pinkullu* dedicado a las danzas menores.

16. KARAKUCHU

Unay tyempuqami kaynu kasha, nuqami Darío Calderón Manayay tukakuyani, waqachikuyani kaynumi, kay kajitaywan pinkulluyta waqachikuyani, tyempuqami chaynu kustumriqa kasha, kay fyesta tayta San Antonyopi tayta, San Pedropimi kasha kay kustumri karakuchu. Mamanchik Santa Anapi kasha kay kustumri karakuchu, chaytami waqachikuyani nuqaqa.

KARAKUCHU

En épocas pasadas fue así. Yo, Darío Calderón Manayay, tal como era la costumbre en el pasado, con mi *cajita* y mi *pinkullu* voy a entonar la melodía *karakuchu*, común en las festividades en honor a San Antonio, San Pedro y también en la festividad de nuestra madre Santa Ana.

INTÉRPRETE

Pinkullu y caja: Darío Calderón Manayay

17. TUDU GULPI

Nuqa kay Inkawasimanta kayni kaynu.
Nuqami shutini Darío Calderón Manayaye.
Nuqami unay kustumri kay fyestakunapi kay
tukakushayta, kaynu waqachikushaytami
waqachikuyani kay dansa pinkulluykunata
todogolpeta.

INTÉRPRETE

Pinkullu y caja: Darío Calderón Manayay

TODO GOLPE

Soy natural de Incahuasi, mi nombre es Darío
Calderón Manayay. Con la flauta, voy a
entonar la melodía para la danza tradicional
todo golpe que se solía tocar en diversas
festividades.

18. KALLI 2

Nuqaqami kaypi, Darío Calderón
Manayayqami waqachikuyani unay tyempu
kustumri kashanta kayita.

INTÉRPRETE

Pinkullu y caja: Darío Calderón Manayay

CALLE 2

Soy Darío Calderón Manayay, en esta
ocasión, voy a entonar la melodía *calle*, que
es parte de nuestras tradiciones.

19. IGLISYA 2

Nuqaqa tukakuyani unay tyempukuna...
Nuqaqa Darío Calderón Manayay shutini.
Unay tyempukuna kaynu iglisyanchkipi
waqachikuq kasha rukukuna, chaytami
nuqapismi kay kustumritami algumi
yačakushkani chaymi kay kustumrita iglisyata
waqachikuyani.

INTÉRPRETE

Pinkullu y caja: Darío Calderón Manayay

20. PROSESYUN 2

Nuqaqa kaymi... Nuqa Darío Calderón
Manayayqami unay tyempu kustumri chaynu
kaqkasha kay Mamanchik Mersediskunata
purichitinllapa, chaykunapipis nuqapis
sirbishami kani, kay prosesyunkunapimapis,
chaymi kaypi nuqa waqachikuyani.

INTÉRPRETE

Pinkullu y caja: Darío Calderón Manayay

IGLESIA 2

Voy a entonar melodías tradicionales...
Soy Darío Calderón Manayay.
En tiempos pasados, nuestros abuelos
solían entonar estas melodías en nuestra
iglesia; he aprendido algo, por ello voy
a proceder a entonar la melodía titulada
iglesia.

PROCESIÓN 2

Yo, Darío Calderón Manayay, [confieso que] las
tradiciones antiguas eran particulares cuando
se sacaba en procesión a nuestra madre Virgen
de las Mercedes. En esas actividades religiosas,
también he dado mis servicios. Por ello voy a
entonar algunas melodías.



Mamitas de la danza en la celebración del aniversario de la Comunidad Campesina San Pablo de Incahuasi, 2013.



Valeriano Céspedes Manayay y María Purihuamán Huamán



Disco 2



Luis Ebarsito Cajo Leonardo

Canciones

Charanga y birsukuy (taki)

01. Lanta 1 (charanga y voz: Valeriano Céspedes Manayay / voz: María Purihuamán Huamán) (4:08)
02. Lanta 2 (charanga y voz: Valeriano Céspedes Manayay / voz: María Purihuamán Huamán) (5:35)
03. Kidamyentu (charanga y voz: Valeriano Céspedes Manayay / voz: María Purihuamán Huamán) (8:58)
04. Taki 1 (charanga y voz: Valeriano Céspedes Manayay) (3:07)
05. Taki 2 (charanga y voz: Valeriano Céspedes Manayay) (4:03)
06. Taki 3 (charanga y voz: Valeriano Céspedes Manayay) (6:09)

Charanga (taki)

07. Tono de Incahuasi 1 (charanga: Presentación Céspedes Manayay) (3:58)
08. Tono de Incahuasi 2 (charanga: Presentación Céspedes Manayay) (3:15)
09. Tono de Incahuasi 3 (charanga: José Cruz Leonardo Manayay) (3:07)
10. Tono de Sangana (charanga: José Cruz Leonardo Manayay) (2:45)
11. Tono de Moyán (charanga: Luis Ebaristo Cajo Leonardo) (3:59)
12. Tono de Huairul (charanga: Luis Ebaristo Cajo Leonardo) (2:02)
13. Tono de Janque (charanga: Luis Ebaristo Cajo Leonardo) (2:18)
14. Tono de Incahuasi 4 (charanga: Luis Ebaristo Cajo Leonardo) (2:40)

1. LANTA 1

Valeriano

Lanta lanta lanta lantamirakuq
lanta lanta lanta kuçulanta
lantamirakuq lanta pallqakuq arí.

(Asisisi sisí
asi puntula, chay puntula,
asisisi sisí,
asi puntula, chay puntula.

Así puntula, chay puntula
asi puntula, chay puntula
asi puntula, chay puntula.
Imanankina, tikrakakushun.
Asisisi sisí)

Lantatiqari kananqa
wamranchikpa aqchitanta
rutuchinchikna arí.
Kananshuyapaqari
apaypaqnari tuyuman
wardaqna arí
qarwayuraq saranwan chullpuchir
yuraq klabilninwan qasachir
urasyunninwan tuyunpi dijashun
wawanchiktaqa,
madrinita Puriwamán.

LANTA 1

Valeriano

*Lanta lanta lanta lantamirakuq
lanta lanta lanta kuçulanta
lantamirakuq lanta pallqakuq.*

(Así, así [en ese estilo, en ese tono]
siempre sonrientes, invariables [nuestra
alegría y estilo],
así, así [en ese estilo, en ese tono],
siempre sonrientes, invariables [nuestra
alegría y estilo].

Siempre sonrientes, invariables
siempre sonrientes, invariables
siempre sonrientes, invariables.
Giremos, nada malo ocurrirá
así, así)

Hoy es la ceremonia de la *lanta*
vamos a cortar el cabello
de nuestro hijo.
Ahora
llevaremos [la *lanta*] al *tuyu*
a confiarle [al *tuyu* y al cerro]
luego de haberle refrescado con preparado
de *qarwayuraq sara*,
haber realizado el *qasachiy* con la flor del
clavel blanco

María

Asi asila, taytay padrinitu
chaynu chaynu kustumrinchikqa
nuqanchikkunapa
inkawasinukunapaqa
chaynullana kustumrinchikqa.

Valeriano

Wawanchiktaqari tuyitunman
wardachir aqchitantaqa
tikrakamuypaq arí.

(Asisi sisisi
asi puntula, chay puntula.)

Toritu gramaloti kunsu manu buta tyerra.
¡Toritu gramaloti kunsu manu buta tyerra!
¡Ay!

Arrayansitu arrayán [kunsu manu] buta
tyerra.
¡Arrayansitu arrayán kunsu manu buta
tyerra!
¡Ay!

Mayqan kumpaňanchik
lantitanchiktaqa [apanapaq]
kumpaňamashun arí.
Madrinita kananshuypaqari
tiyun tiyan aprikunan

y haber orado la oración que corresponde,
le confiaremos al *tuyu* [y al cerro] a nuestro
hijo,
señora madrina, Purihuamán.

María

Siempre sonriente, señor padrino
así, así de especial
son nuestras tradiciones
tradiciones incahuasinas,
así, así de especial son nuestras costumbres.

Valeriano

Al guardar la lanta de nuestro hijo
en el *tuyu*
nos volveremos.

(Así, así,
siempre sonrientes, invariables)

Torito gramalote, con sus patas botar tierra.
¡Torito gramalote, con sus patas bota tierra!
¡Ay!

Arrayansitu arrayán [con sus patas] bota
tierra.
¡Arrayansitu arrayán [con sus patas] bota
tierra!
¡Ay!

gam madrinitapis aparikutik
wawanchiktaqa
sirrunman apar tuyupi dijashun arí.

María

Kaypi kaypi ijaduykitaqa
aprikushana kanirí
unaqtumpala
tikrakachini aprikurqa,
asi puntula, chay puntula,
kaypi kaypi ijaditunchiktaqa
aligrichayani
aprikushana takichiyani.

Valeriano

Nuqapismiri ijadituytaqa
aparikurnami
rishaq arí
may kashanman
sirrunman tuyuman
aqchitanta dijaq
yuraqqarwa saranwan
klabilninwan chullpuchirmijú
urasyunninwan wardarna
wawitunchiktaqa tikrakamuypaq arí,
siñura madrinita Puriwamanqari.

María

Arí arí padrinitu
aprikunaykina, nuqaqa

Quiénes nos acompañarán
a llevar al *lantita*,
que [los reunidos] nos acompañen.
Madrina, ahora corresponde
que lo lleven en su *apri* sus tíos y tías,
que lo cargues tú también
a nuestro hijo
lo llevaremos al cerro y le dejaremos [su *lanta*]
en el *tuyu*.

María

[Señor padrino] aquí está tu ahijado
ya lo tengo en mi *apri*
unaqtumpala
lo hago girar danzando el *taki*,
siempre sonrientes, invariables [nuestra alegría
y estilo],
aquí [entre nosotros] se encuentra nuestro
ahijado,
le estoy alegrando
cargado en mi *apri* le estoy haciendo danzar el
taki.

Valeriano

Yo también acompañaré
y también cargaré a mi ahijado
[y lo llevaremos] al lugar que corresponda
a fin de guardar su *lanta*
en su cerro, en el *tuyu*
refrescándole el rostro, la *lanta*

wichkanari binsikanimapis
takichirmapis
wichkanari binsikanimapis;
arí arí aprikuy arí
punchituykipi takichinkiri
aprikurqa.

con el preparado de *yuraqqarwa sara* y el clavel, también hemos realizado la oración que corresponde, guardamos ya [la *lanta*] de nuestro hijo, es momento de volver, señora madrina Purihuamán.

María

Sí, sí, [señor] padrino
es momento que tú lo cargues en tu *apri*
porque estoy agotada
de hacerle danzar el *taki*
estoy muy agotada;
sí, sí, cárgalo ya en tu *apri*
envuelto en tu poncho, le harás danzar el
taki.

INTÉRPRETE

Charanga: Valeriano Céspedes Manayay

*Voces: Valeriano Céspedes Manayay
y María Purihuaman Huamán*

2. LANTA 2

Valeriano

Kay kustumrinchikiqami
wamritunchik aqchanta rutuchishanchik arí
wamritunchikpa aqchanta rutuchishanchikmi
kučulantitaqari kananshuypaqa arí
tikrakachiyanna padrinuwan madrinitari.

María

Asisí sisisí
Chaynu chaynu rimachinkiri
lantamanta millikučuta rimachinkiri,
así puntula, chay puntula.

Valeriano

Kananqamirijuri
maymanpis wamranchikta
apashunna
aqchitantaqari wardashaqna.
Padrinitunqa madrinitanqa
aparikurnari aparikurna arí
lantitanta unaq shallqaman
apar wardayanchik
tuyunman, mamay madrinitaqari.

María

Kaymi kaymi ijadituykiqa arí
aprikushana kani,
as[í] puntula chay puntula,

LANTA 2

Valeriano

Esta costumbre
es la costumbre de la lanta
es la costumbre del primer corte de pelo de
nuestro hijo,
existe [en la cabellera del muchacho] *kučulanta*
ahora, los padrinos están avanzando y ya
mismo concluyen con el corte de la lanta.

María

Asisí sisisí
Así, así [en ese tono, en ese estilo] parece que
hablara tu charango
echas versos con relación a la *lanta millikuču*,
felices, invariables [nuestra alegría, nuestro
estilo].

Valeriano

Ahora incumbe
que llevemos los cabellos
a guardarlos
al lugar donde corresponde.
Los padrinos
deben cargar al niño
porque lo llevaremos a la *jalca*
a guardar sus cabellos
en su *tuyu*, señora madrina

tumpatumpala tikrakachiyani nuqaqa
aprikushana kani.
As[í] puntula chay puntula,
ananana tikrakakushun
ananana tikrakakushun.

Valeriano

Toritu gramaloti kunsu manu buta tyerra.
¡Toritu gramaloti kunsu manu buta tyerra!
¡Ay!

Arrayansitu arrayán kunsu manu buta tyerra.
¡Arrayansitu arrayán kunsu manu buta tyerra!
¡Ay!

Rimachimunki, madrinita aysidi
wawitunchiktaqari kananqarijú
apayanchikna apayanchikna ari.

María

(Asi asila, chay puntula
tikrakakushun, taytay mistru,
taytay padrinu, rimachimuyankiri
imanankiraq, tikrakakushun.)

Valeriano

Birsukuchinki, madrinita
kantukuchinki, madrinita
wawitunchikpataqa
aqchitantaqa

María

[Señor padrino] este [niño] es tu ahijado
ya lo tengo en mi *apri*,
felices, invariables [nuestra alegría, nuestro ese
estilo],
[a tu ahijado] le estoy haciendo girar danzando el
taki tumpatumpala
ya lo tengo en mi *apri*.
Felices, invariables [nuestra alegría, nuestro ese
estilo],
ananana giremos [todos y unidos, con estilo]
ananana giremos [todos y unidos, con estilo].

Valeriano

Torito gramalote, con sus patas bota tierra.
¡Torito gramalote, con sus patas bota tierra!
¡Ay!

Arrayansitu arrayán, con sus patas bota tierra.
¡Arrayansitu arrayán, con sus patas bota tierra!
¡Ay!

Cantas versos, [señora] madrina
ahora estamos conduciendo a nuestro hijo
lo estamos llevando, llevando [al cerro, a su *tuyu*].

María

(Felices, invariables [nuestra alegría, nuestro ese
estilo]
giremos [todos y unidos, con estilo], señor *mistru*,

tuyunma arí
qarwayuraq saranwan
yuraq klabilinwan chullpuchir arí
wardayanchikiri kananshuypaqa arí.

María

Arí arí, taytay padrinu
kananqa ijaduykitaqa
qamnari aprikunkiri
punchituykipi, asi asi
chay puntula tikrakachishun
tumpatumpala tikrakakushun.

Valeriano

Asi migusta, siñura madrinita arí
wawituykita aprikurqa
ijadituykita aprikurqa
çaspikachinki
shukshukachinki
Puriwamannitaqari.

María

Asi asila tikrakakushun
taytay padrinu, miraq kashanchiknumiri
wamrachikta pulla pulla aprikurna
takichikushun kusa shumaqtana,
chaynullana kay inkawasinukunapaqari
kustumrinchikiqa.

Valeriano

también usted, señor padrino, le escucho que está
cantando versos,
no nos ocurrirá nada malo, giremos [todos y unidos,
con estilo].)

Valeriano

Cantas versos [para esta ocasión], [señora] madrina
improvisas cantos
ahora que llevamos
los cabellos de nuestro hijo
a guardarlos en su *tuyu*,
refrescándole el rostro y los cabellos
con el preparado de *qarwayuraq* sara
con la flor del clavel blanco.

María

Giremos, felices [con el mismo estilo],
señor padrino, por tener hijos, esto es parte de la
vida
[por lo que] compartiremos la responsabilidad de
cargarlo en nuestro *apri*
y hacer que practique el *taki* de manera bella,
así [bellas, jubilosas] son nuestras costumbres
de nosotros, los incahuasinos.

Valeriano

Me gusta [tu manera celebrar], señora madrina
porque al colocar a tu hijo en tu *apri*
al colocar a tu ahijado en tu *apri*
pareciera que vibraras

Inkawasinuqa chaynulata wawantaqa
kustumrintaqa
tyempu kustumrinta
manami qunqanqachu
kanan maydiyapismi
rurayan wamranpa aqchitanta
maypi wardanchik
maypi imawan qasachir dijanichik nirpis
[yaçayan] arí.

María

Kanan kananqa apashunllapana
tumpatumpala tikrakakushun
asi asila tikrakakushun
tantalana bamullapa
tuyitupa umanmanna
êurarna shamug
klabilnikitana, taytay padrino
rikamunki klabilstuykiqa
qasachirna êuranapaqri.

Valeriano

Mamay madrina, kananqami chayllapinami,
nuqanchikpismi samaytana puydinchik
Inkawasi llaqtanchikman.
Yusul payji, grasyas, yusul payji, taytituy,
mamitay, kumariykuna.

(Samakushun, taytituy arí.)

das vuelta y oscilas como el *shukshu*,
[señora]Purihuamán.

María

Así es, señor padrino
ahora corresponde que a tu ahijado
lo cargues tú en tu *apri*
envolviéndolo con tu poncho, feliz,
giremos con el mismo estilo y el mismo ímpetu
giremos *tumpatumpala*.

Valeriano

Los incahuasinos practican
esta costumbre [de la *lanta*]
que es parte de las tradiciones
no será posible que lo olviden,
hoy o cualquier día del futuro
celebrarán la ceremonia de la *lanta*,
así como no olvidarán guardar donde corresponde
la *lanta*
ni olvidarán hacer el *qasachiy* [que debe realizarse
en ese rito].

María

Ahora corresponde que conduzcamos [la *lanta* a la
peña],
giremos *tumpaqtumpala*
giremos, felices [con el mismo estilo],
vamos todos y [unidos]
a guardar [la *lanta* en las hojas del *tuyu*

y volvemos [cumpliendo aquel ritual],
no olvides el clavel, señor padrino,
debes tener listo el clavel
para guardar [la *lanta*] -luego de haber
cumplido a favor del cerro- con la ceremonia
del *qasachiy*.

Valeriano

Señora madrina, hasta este momento fue la
celebración, corresponde que regresemos a
descansar a nuestro pueblo Incahuasi.
Muchas gracias, señores, señoras, comadres.

(Señores, tengamos la bondad de pasar a
descansar.)

INTÉRPRETE

Charanga: Valeriano Céspedes Manayay

Voces: Valeriano Céspedes Manayay

y María Purihuaman Huamán

3. KIDAMYENTU

Valeriano

Ánana nananay.

Isulatana madrinita siñura
Puriwamanqa birsukuchiyán kantukuchiyán,
inkawasinukunaqa chaynulata birsukuyan
kantachiyán achichikuyán arí,
nanara nanananáy.

María

Taytay mistru
rimachimunki, rimachimunki
asi asila rimachimunki
imananqana
jna na na!
tikrakakushun
madrinakarmapis kaynullá
rimachikuni nuqaqari
wamraytari rigalakuypiqa.

Valeriano

Isulatana siñura madrinitaqari
kananqari wawanchikta rigalakushanchik arí
kananqariju may kashan
may lugarpima wamrataqari dijur
pusisyunninta rikachishunmana arí.

KIDAMYENTU

Valeriano

Ánana nananay.

Eso, eso, señora madrina
[la señora] Purihuamán está diciendo versos y
cantando [para la ocasión],
los incahuasinos tienen ese estilo de cantar los
versos
improvisan cantos [para amenizar el *taki*],
hacen el *achichikuy*,
nanara nanananáy

María

Señor *mistru*,
canta versos y [por tu gran habilidad] parece
que hablara tu charango
y lo haces siempre sonriendo,
nada malo ocurrirá
jna na na!
[todos, unidos y en ese estilo] giremos,
aún siendo la madrina, en este estilo
motivo a que cantemos versos
en la ceremonia del *kidamyentu* de mi ahijada.

Valeriano

Eso, eso, señora madrina
hoy hemos concedido por esposa a nuestra hija
lo que corresponde ahora, donde sea que se
encuentre,

María

Asi asila
rimachimunki rimachimunki
taytay mistru
imanankina tikrakakushun
tantalari tikrakakushun kananqá
wamranchikta rigalakunchik
kananqari kumplitachinchik.
¡Anininini nananáy!

Valeriano

Isulatana siñura madrinaqari
časpikakunki shuyshukakunki
siñura madrinita
Puriwamankunaqa manami kubardichu
tristichu
llaqta lugarninpiqarijú.
Imanankina kantirituy, siñura
Puriwamanqa mana kubardichu manarijú
kantukuchiyani birsukuchiyani
achachikuyani Puriwamanniytaqa
siñuraqa dijur kumaritanchikqari.

María

Asi asila
taytay mistru rimachimunki
aligrila tákichimunki
asi puntula, chay puntula;
wamranchikta kananqari
rigalakushanchik masachashanchik,

aunque sea un lugar lejano,
[es ir con ella] a mostrarle su nueva posición
[hogar, familia, lugar].

María

Siempre sonriente
cantas versos y [por tu gran habilidad] parece que
hablara tu charango,
señor *mistru*,
giremos [todos y unidos], nada malo ocurrirá
giremos, todos y unidos,
acabamos de conceder [como esposa] a nuestra hija
[tal como es la costumbre] acabamos de cumplir [con
el *kidamyentu*]
¡Anininini nananáy!

Valeriano

Eso, eso, señora madrina
danzas [el *taki*] como si te sacudieras o como si
hicieras el *shuyshuy* con tu cuerpo,
señora madrina,
los Purihuanes no son cobardes ni tristes
[durante el *taki*]
en su pueblo, en su lugar de origen.
Nada malo le ocurrirá, *kantiru*, señora
los Purihuanes no son cobardes
improvisan cantos y versos [para amenizar el *taki*]
hacen el *achichikuy*, la [señora] Purihuamán,
nuestra comadre.

asi puntula, chay puntula
imanankina tikrakakushun
tukuyleri tantalari
asi asila, chay puntula.

Valeriano

Kibunita sawsibirdi kulur dipañu fransisa.
¡Kibunita sawsibirdi kulurisi pañufransisa!
¡Ay!
Arrayansitu arrayán kulur dipañu fransisa.
¡Arrayansitu arrayán kulurisi pañufransisa!
¡Ay!

Ánananay nananay.
Inkawasinukunaqarijú
chaynulata kantarpis birsukur
achichikur dijur kayanqa
manami kubardi kanqachu
Puriwamankunaqarijú.

María

Asi asila, taytay padrinu
rimachimanki
takichinkina,
kananshuypaqa ijadaykita qichqakunkinari
ijadaykita takichinkinari
chutaqtumpala tikrakachinki
chutaqtumpala tikrakachinki
ichuqladuman ladumanna
asi puntula, chay puntula.

María

Siempre sonriente,
señor *mistru*, cantas versos y parece que hablara
tu charango
feliz, motivas [a mi hija] a participar en el *taki*
sin variar tu sonrisa,
en esta ocasión, a nuestra hija
la hemos concedido [como esposa], ya tiene su
pareja,
siempre sonrientes, invariables
nada malo te ocurrirá, giremos
todos y unidos
siempre sonrientes, invariables.

Valeriano

Qué bonito el sauce verde, color de paño francés.
¡Qué bonito el sauce verde, color de paño
francés!
¡Ay!
Arrayansitu arrayan, color de paño francés.
¡Arrayansitu arrayan, color de paño francés!
¡Ay!
Ánananay nananay,
los incahuasinos
cantando versos, cantando
haciendo el *achichikuy* existirán,
nunca serán cobardes
los Purihuamanes.

Valeriano

Isu migusta madrinitarijú
ijadaytaqami
may kashan may lugarnin may
pusisyunninman
inkargakurnami shamukushaq llaqtaymanqa
lugarniymanqari, siñura madrinita.

María

Chaynu chaynu, taytay padrinu
rimachimutik aligriyachishun
tukuy tukuy ayllunmatapis
tukuy tukuy ayllunmatapis
tikrakachishun tikrakachishun
aligriyachishun aligriyachishun,
ratulami wawanchikta rigalakushanchik.

Valeriano

Kanañqami rigalakushanchik arijú
rir maymanpis lugarninman
lugarninta rikachiq riqsichiq rishunnarijú
tiyun tiyan ayllun familyan
tukuyla familyar ari
wamrachikta intrigakur
llaqtanchikman tikrakamushun, kumari
madrinitaqari.
Nana nanananá nanananáy.

María

Siempre sonriente, señor padrino
me motivas a cantar versos,
[motivás también a tu ahijada] a participar en el *taki*,
ahora, tu ahijada está a tu lado
ya lograste que tu ahijada participe en el *taki*,
la haces girar *chutaqtumpala*
la haces girar *chutaqtumpala*
[ahora] por el lado izquierdo,
siempre sonrientes, invariables [nuestra alegría,
nuestro estilo].

Valeriano

De esa manera, señora madrina
a tu ahijada
[la llevaré] donde corresponde que esté, a su nueva
posición
[llegaré] y volveré a mi pueblo encomendándola
[con su nueva familia]
[luego, volveré] a mi lugar de origen, señora
madrina.

María

En ese estilo, señor padrino
si cantas versos, alegraremos
también a los los familiares [del recién casado]
también a los los familiares [del recién casado]
motivemos [que los familiares del recién casado]
giren, giren
alegrémosles, alegrémosles,

María

Asi asila, taytay mistru
rimachimunki
imananki
aligrilana tákikushunri
asi puntula, chay puntula
rimachimunki kusalata
shumaq shumaqta rimachimunki;
[tayta padrinu] ijadaykita qichqakurna
ratulataqa tikrakachinki,
ratulami wawanchikta rigalakushanchik
kananlami riglunchikmapis.

Valeriano

Isulatana Puriwamanniy madrinitaqari
wamrantaqari çukikayan mankayan
siñura madrinitaqarijú
çaspila çaspilana siñuraqarijú
wawantaqa dijarna tikrakamunqa
llaqtanmanqari.

María

Chaynu rimachimur, taytay padrinu
chaynu rimachimutikqami
kusa shumaqmi kanqa arí.
Kaynullana kay Inkawasinchikkunapi
takikunanchik birsukunanchik
kusa shumaqta kidachikurpis
kaynullana takikunchikri.

hace un ratito que hemos concedido [como
esposa]
a nuestra hija.

Valeriano

Hoy la hemos concedido como esposa [a nuestra
hija]
vayamos, donde se encuentre su nuevo espacio
[vayamos] a mostrale, a hacerle conocer su nuevo
espacio
[acompáñennos] los tíos, las tías, los familiares,
todos los familiares
vayamos a dejarla con su nueva familia
[y luego] volvamos a nuestro pueblo, comadre y
madrina.
Nana nanananá nanananáy.

María

Siempre sonriente, señor *mistru*
cantas versos y [por tu gran habilidad] habla tu
charango
sin complicaciones
dancemos el *taki* con gran júbilo
siempre sonrientes, invariables [nuestra alegría,
tu tono]
cantas versos y habla tu charango copiosamente
son bellos tus versos y el vibrar de tu charango;
[señor padrino] posicionando a tu ahijada, a tu lado
la haces girar [durante el *taki*] un momento,

Valeriano

Kustumrinchiktaqa llaqtanchik
lugarninchikpiqari
manami qunqasunchuri
maydiya mayorapisrijú yarpuyashun
rimakachiyanchik kantukuchiyanchikmana.
Achichikurmi wamranchiktaqari
dijayashun may runapa lugarninpi
pusisyunninpipis arí,
siñura madrina Puriwamansitaqari.

María

Kananshuypa, taytay padrina
ichuqtumpala tikrakakunki,
taytay mistru tikrakachinki
kananqami apayanchik
wasintana tumchiknantana
rikachiq wawanchiktaqa.

Valeriano

Mamay madrina, chaykaqlanaçi,
kanan tikrakamunchikna wamrachikta
intrigakurmapis. Samaypaqna. Kaçakanman
nir nuqa yarpuni, imatataq niyankiri.

María

Kananqami kumplitachinchiknamiri,
wawanchiktami çachinchiknari wasinman,
tumchiknanta rikachinchikna, wasinman
çachimur kumplitanchiknami.

hace poco que la hemos concedido [como esposa],
sólo ésta es la ocasión para concordar [entre las
familias de los contrayentes].

Valeriano

Eso, eso, señora Purihuamán, madrina
le está proveyendo de mantas y ollas a su ahijada,
la señora madrina,
ahora vuelve a su pueblo *çaspila çaspila*
al dejar [a su ahijada] con su nueva familia .

María

Cantando versos [en ese gran estilo], señor padrino
si mantienes ese gran estilo de cantar versos
será impresionante y bella [la ocasión].
Es así de impresionate [la vida, las fiestas, el *taki*]
aquí en Incahuasi
nuestro *taki* y nuestros estilos de crear y cantar
versos,
[participamos en el *taki*] de modo impresionate
también en la ceremonia del *kidamyentu*
danzamos el *taki* de este modo, en este estilo.

Valeriano

En nuestro pueblo o lugar de origen
no olvidemos nuestras tradiciones y costumbres
todos los días y a toda hora recordémosla y
conservémosla
[porque siempre] estamos cantando los versos [del
taki] e improvisando cantos.

Valeriano

Tumichkanta rikachinchik riqsichinchik wamra chaypina rikakur kuydakur tananpaqmiri.

Wamra qusanwan kuydanakunanpaq, swigrun swigran rispitar kawsananpaqmiri, kumaritay. Chaykaqllapinami kashun.

Yusul payji, taytituy, kumparituy, kumaritaykuna. Yusul payji, rikushaqnami nuqapis llaqtayta.

(Ari, taytituy, chaynu nitik chaypim riglanchiknari. Chaykaqllapinari.)

Haciendo el *achichikuy*

dejaremos a nuestra hija con su nueva familia, en su nuevo espacio, su nueva posición, señora madrina, Purihuamán.

María

Ahora, señor padrino giras al lado izquierdo; señor *mistru*, toque la nota del cambio, ahora, corresponde que nos dirijamos su nueva casa, su nueva *tumchikna* (piedras de la cocina) a mostrale a nuestra hija.

Valeriano

Señora madrina, hemos llegado al final; hemos encomendado con su nueva familia a nuestra hija y hemos vuelto. Llegó el momento de descansar. Considero, salvo usted diga lo contrario, que ya debemos dar por concluida la reunión.

María

Cumplimos ya [con los momentos cotumbrísticos de la ceremonia del *kidamyentu*], nuestra hija ya está en su nueva casa, le mostramos ya su nueva *tumchikna*, con esto, hemos cumplido.

Valeriano

Cumplimos con acompañar [a nuestra hija] a que conozca su *tumchika* a fin de que en ese lugar esté vigilante y cumpla los deberes que le corresponden como esposa; ame y cuide a su esposo, respete a sus suegros, comadrita. Considero que debemos ya finalizar la reunión. Muchas gracias, señores, compadre, comadres. Muchas gracias, corresponde que regrese a mi pueblo.

(Sí, señor, con tus expresiones y tratos, hemos concordado [entre las familias de los contrayentes].
Es así como concluye la ceremonia.)

INTÉRPRETE

Charanga: Valeriano Céspedes Manayay

Voces: Valeriano Céspedes Manayay y María

Purihuaman Huamán

4. TAKI 1

Kibunita sawsibirdi kulurdipañu fransisa.
¡Kibunita sawsibirdi kulur-risí pañufransisa!

Arrayansitu arrayan kulurdi pañufransisa.
¡Arrayansitu rayan kulur-risí pañufransisa!

TAKI 1

Qué bonito el sauce verde, color de paño francés.
¡Qué bonito el sauce verde, color de paño francés!

Arrayansitu arrayan, color de paño francés.
¡Arrayansitu arrayan, color de paño francés!

INTÉRPRETE

Charanga y voz: Valeriano Céspedes Manayay

5. TAKI 2

Nuqaqami shutini Valeriano Céspedes Manayay, Machayqaqmanta. Kay llaqtayman, Inkawasiyman shamushkani takiq, aligri kanallapapaq; tukuy kumunidanchikpi kaypi takinallapapaq tyempu kustumrinchikta.

¡Ananana nananáy!
Nuqaqari inkawasinu kaniri
kaynullatana llaqtaypiqa lugarniypiqari
takiyani achichikuyar aligrita rurayaniri.
¡Ananana nananaray!

Sanjwaquçayta uran nuqaqari
llaqtaymanqa shamusha kani
takiq achichikuqmi
shamusha kani kay lugarniymañari.

Kumunidanchikpiqari llaqtanchikpiqa
chaynuri
takiyanchik achichikuyanchikmanari.
Manami kubardiqa kashunchu
aligri gustuqa
achichikur Sanjwanninchikpiqari
lugarninchikpiqa kayashun.

Kibunita brasukantira kumuna sinta tindida.
¡Kibunita brasukantira kumuna sinta tindida!
¡Aaaaaaay!

TAKI 2

Mi nombre es Valeriano Céspedes Manayay, natural de Machayqaq. He venido a este mi pueblo, Incahuasi, ha realizar el *taki*, a alegrar la ocasión y motivar a que dancemos todos el tradicional *taki*.

¡Ananana nananáy!
Yo soy incahuasino
de esta manera en mi pueblo, en mi lugar de origen
danzo el *taki*, haciendo el *achichikuy* propicio la alegría.
¡Ananana nananaray!

Por la bajada de Sanjwanquça
he llegado a mi pueblo
a danzar el *taki* y hacer el *achichikuy*
he llegado a éste que considero mi lugar de origen.

Así es [la costumbre, la tradición] en nuestra comunidad y en nuestro pueblo danzamos el *taki* o realizamos el *achichikuy*. No seamos cobardes e indecisos, nos agrada la gente alegre, practicando el *achichikuy* en Sanjwanquça vivamos en nuestra tierra natal.

Qué bonita *brasukantira*, [bella] como una cinta tendida.

Arrayansitu arrayansitu kumuna sinta tindida.
¡Arrayansitu arrayan kumuna sinta tindida!
¡Aaaaaay!

Asilatana kantiritaykunaqa
tardikaq-ayqami shamukunki
San[jwan]qučanchikta uray,
kananqa nuqala kaypi kani
wakchita partsipayani
Inkawasinchikpi llaqtanchikpiqari,
kumariy, siñurakunaqari.

Payji, tayitituykuna, payji payji payji.
Rikuyaninami nuqa Machaykaqniyta.

¡Qué bonita *brasukantira*, [bella] como una
cinta tendida!
¡Aaaaaay!

Arrayansitu arrayansitu, [bello] como una cinta
tendida.
¡Arrayansitu arrayansitu, [bello] como una
cinta tendida!
¡Aaaaaay!

Así [con ese entusiasmo] *kantiritaykuna*
no dejan de venir al atardecer
por la bajada de San[jwan]quča,
[ya que] por el momento me encuentro solo
participo sin acompañante
en Incahuasi, nuestro pueblo,
comadre y señoras.

Gracias, señores y señoras, gracias. Me
regreso a mi tierra Machaykaq.

INTÉRPRETE

Charanga y voz: Valeriano Céspedes Manayay

6. TAKI 3

Nuqaqami shutini Valeriano Céspedes Manayay, Machaykaqmanta. Kay Inkawasinchik llaqtanchikman shamushkani takiq aligri kanapaq, kantaq birsukuq achichikuq shamushkani.

Araray, arararaáy.
Inkawasinukunaqami
manami tristichu
manami kubardichuri
llantanpiqa lugarninpiqari
takiyan [a]chichikuyan arí,
Sanjwanquçanta uran
shamusha llaqtan[man].

Kaynullanari kashun
aligrilla takiyashun
achichikuyashun.
Kananmi kaypi nuqala
kumunidanchikpiqa kani
tardikaq-aqa kantiraykunaqari
Sanjwanquçanta uran
tarimanqana
nanarijú.

TAKI 3

Mi nombre es Valeriano Céspedes Manayay, natural de Machaykaq. He venido a Incahuasi —nuestro pueblo— a amenizar la ocasión, a danzar el *taki*, a cantar, a recitar versos y a hacer el *achichikuy*.

Araray, arararaáy.
Los incahuasinos
no son tristesones
tampoco cobardes
en su pueblo o en su lugar de origen
[viven] practicando el *taki* y el *achichikuy*,
[y para demostrarlo] han venido por la bajada
de Sanjwanquça
a este, su pueblo¹.

Seamos por siempre así
practiquemos el *taki* con júbilo
practiquemos el *achichikuy*.
En esta ocasión, aquí me encuentro solitario
[solo] en nuestra comunidad²,
por la tarde, *kantiraykuna*
[descendiendo] por la bajada de Sanjwanquça
me darán el encuentro, me acompañarán
nanarijú.

1. Se refiere a la capital del distrito.

2. Se refiere a la Comunidad San Pablo de Incahuasi.

Anana nanananáy
ana nanananananay.

Kibunita sawsibirdi kulur dipañu fransisa.
¡Kibunita sawsibirdi kulirisí pañu fransisa!

Kibunita sawsibirdi kulur dipañu fransisa.
¡Kibunita sawsibirdi kulirisí pañu fransisa!
¡Ay!

Chaynullana inkawasinukunaqari
llaqtañ lugarninpiqarijú
takiyan aligrí, gustu
achichikuyanna inkawasinukunaqari.

Kibunita brasukantira kumuna sinta tindida.
¡Kibunita brasukantira kumuna sinta tindida!
¡Ay!

Arrayansitu arrayansitu kumu una sinta
tindida.
¡Arrayansitu arrayan kumu una sinta tindida!
¡Ay!

Anana nanananáy
ana nanananananay.

Qué bonito el sauce verde, color de paño francés.
¡Qué bonito el sauce verde, color de paño
francés!

Qué bonito el sauce verde, color de paño francés.
¡Qué bonito el sauce verde, color de paño
francés!
¡Ay!

Así son los incahuasinos
en su pueblo, en su lugar de origen
practican felices el *taki*
practican [también] el *achichikuy*.

Qué bonita brasukantira, [bella] como una cinta
tendida.
¡Qué bonita brasukantira, [bella] como una cinta
tendida!
¡Ay!

Arrayansitu arrayansitu, [bello] como una cinta
tendida.
¡Arrayansitu arrayansitu, [bello] como una cinta
tendida!
¡Ay!

Chaynulata uyakushun
chaynulata rinaypaqnari
Machaykaqniytanamiri riyaninarijü,
uñilta nan Sankuquçayta
uran shamur çamurmi kaymi
uk ratuta takiyani
achichikuyani,
riyaninami Machaykaqniyapaqriju.

Payjina payjina, taytituy, chaylana.

Fueron [los versos] que les quería hacer oír
fue todo porque [ahora] me toca partir
a mi tierra Machaykaq,
por uñil, por el sendero de San[jwan] quça
por aquella bajada vine y llegué
y me hallo realizando el *taki*
por un momento
practicando el *achichikuy*,
[pero ahora] ya parto rumbo a mi Machaykaq.

INTÉRPRETE

Charanga y voz: Valeriano Céspedes Manayay

7. TONO DE INCAHUASI 1

Nuqa Presentación [Céspedes Manayay] tukashaq charangayta, kay Inkawasi kustumri, abwilunchikkuna kashanta. Tukayani charangata. Kustumrinchki baylina kaq, chay unay kustumrinchikta.

TONO DE INCAHUASI 1

Yo, Presentación [Céspedes Manayay], voy a tocar la charanga que es parte de las tradiciones y costumbres de Incahuasi, tal como lo hacían nuestros abuelos. Tocaré la charanga. [En el pasado] esta música, relacionada a nuestras costumbres, se bailaba [frecuentemente].

INTÉRPRETE

Charanga: Presentación Céspedes Manayay

9. TONO DE INCAHUASI 3

Nuqaqa shutini José Cruz Leonardo Manayay, nuqami kay Inkawasitakita, charankitayta waqachikuyani.

INTÉRPRETE

Charanga: José Cruz Leonardo Manayay

TONO DE INCAHUASI 3

Mi nombre es José Cruz Leonardo Manayay; con mi charango, voy a entonar la melodía "Inkawasitaki".

10. TONO DE SANGANA

Nuqami shutini José Cruz Leonardo Manayay. Nuqami waqachikuyani Sanganatakita, charankitayta.

INTÉRPRETE

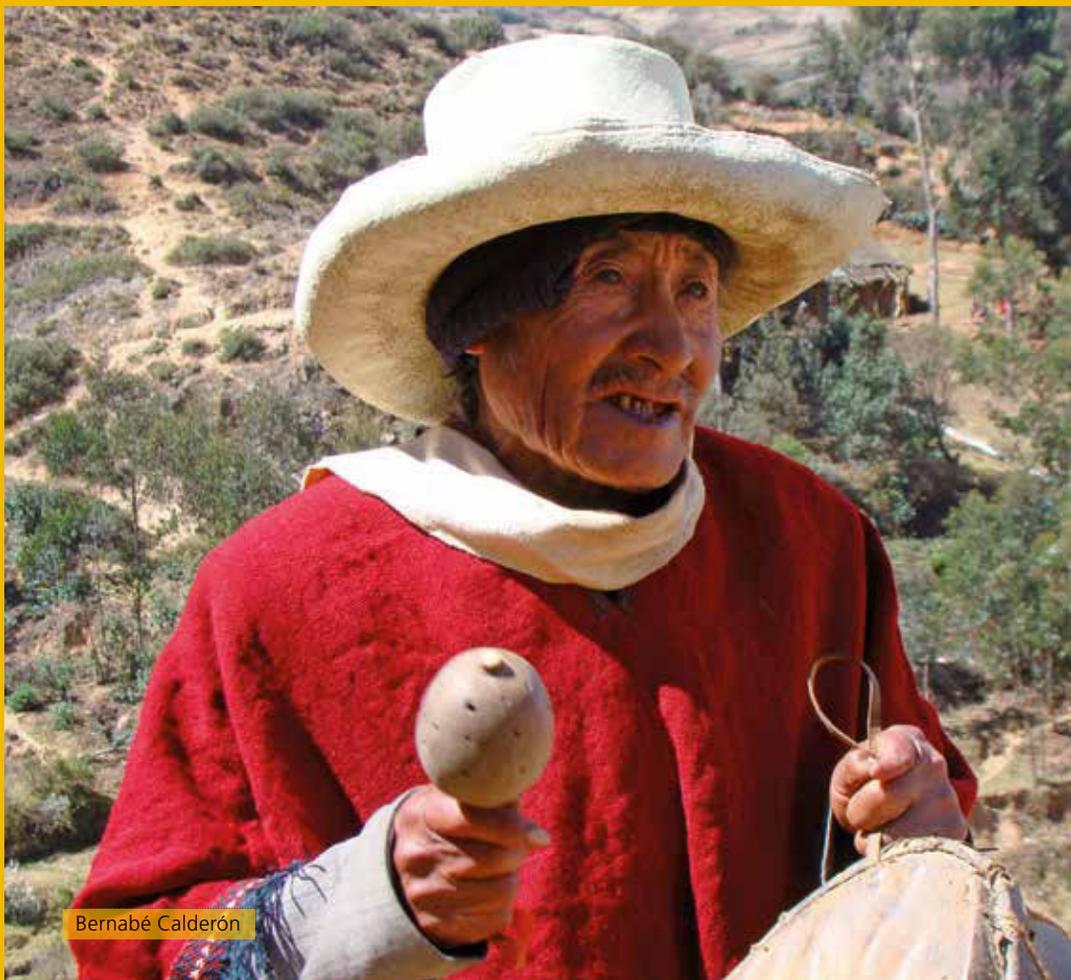
Charanga: José Cruz Leonardo Manayay

TONO DE SANGANA

Mi nombre es José Cruz Leonardo Manayay; con mi charango, voy a entonar la melodía "Sanganataki".



Presentación Céspedes Manayay



Bernabé Calderón



Disco 3



Mario Lucero Calderón

Canciones

Pinkullu y caja

- 01. Baile del lanchipinkullu 1 (pinkullu y caja: Darío Calderón Manayay) (5:31)
- 02. Baile del lanchipinkullu 2 (pinkullu y caja: Presentación Céspedes Manayay) (2:41)
- 03. Marinera (pinkullu y caja: José Cruz Leonardo Manayay) (3:36)
- 04. Waynu (pinkullu y caja: José Cruz Leonardo Manayay) (2:54)

Birsukuy

- 05. Taki 1 (voz: Segunda Purihuamán Manayay) (0:42)
- 06. Taki de minka (voz: Segunda Purihuamán Manayay) (0:35)
- 07. Taki 2 (voz: Dorotea Calderón Manayay) (1:52)
- 08. Taki 3 (voz: Dorotea Calderón Manayay) (0:10)
- 09. Llanki sinqa (voz: María Santos Cajo Calderón) (0:22)
- 10. Sinkusina malisyusa (voz: María Santos Cajo Calderón) (0:20)
- 11. Muru bakata (voz: María Santos Cajo Calderón) (0:17)

Otros

- 12. Kinran pinkullu (kinran pinkullu y voz: María Santos Cajo Calderón) (1:42)
- 13. Danza del chimu (caja, maraca y voz: Bernabé Calderón) (7:32)
- 14. Danza de las aylli (charanga y voz: Sebastián Sánchez Lucero / voces: Beberlyth Francy y Betty Acarely) (2:49)
- 15. Historia del taki del cerro Hualtaco (relato) (voz: Mario Lucero Calderón) (3:17)

1. BAILE DEL LANCHIPINKULLU 1

Nuqaqami, kaynumi. Nuqapam shutiyqa..., shutinimi Darío Calderón Manayaye. Kay... Unay tyempukuna kaypimi, kay llaqtanchikpimi kaynumi waqachikuq kashallapa, kay kustumri lanchipinkuyuta, chaymi nuqatapis kaypi, kaynu nimatikllapa waqachikuyani, taytituy.

INTÉRPRETE

Pinkullu y caja: Darío Calderón Manayay

BAILE DEL LANCHIPINKULLU 1

Mi nombre es Darío Calderón Manayay... En tiempos pasados, en nuestra comunidad, solían hacer música al estilo tradicional con el *lanchipinkullu*. A solicitud de ustedes voy a entonar esas melodías.

2. BAILE DEL LANCHIPINKULLU 2

Voy a tocar el *lanchipinkullu*, de la costumbre nuestra de Incahuasi. Me llamo Presentación Céspedes Manayay, toco siempre mi *lanchipinkullu*, el otro [que sé] tocar, se llama danzante de kasaka.

INTÉRPRETE

Pinkullu y caja: Presentación Céspedes Manayay

3. MARINERA

Nuqaqa shutini José Cruz Leonardo Manayay,
waqachikushaq lanchipinkulluta marinerata.

MARINERA

Mi nombre es José Cruz Leonardo Manayay,
voy a entonar una marinera con el
lanchipinkullu.

INTÉRPRETE

Pinkullu y caja: José Cruz Leonardo Manayay

4. WAYNU

Nuqami shutini José Cruz Leonardo Manayay,
nuqaqa waqachikuyani lanchipinkullu waynu.

WAYNU

Mi nombre es José Cruz Leonardo
Manayay, voy a entonar un huayno con el
lanchipinkullu.

INTÉRPRETE

Pinkullu y caja: José Cruz Leonardo Manayay

5. TAKI 1

Nuqaqa shutini Segunda Puriwamana
Manayayi, tyempu kashanta kashwata
takishkani, bersuta itashkani, piru nuqaqa
karguta sirbini partera palposta, trentaño.

¡Asisisi! ¡si si si!
chay puntula kantirituy
chay puntitu tirqakushu.

Tayta mistryu tirqakunki
qamtrijijunatirqami
rimakachitkmi rimakachishunqa.
Tayta mistryu ay ¡sisisi!...

TAKI 1

Mi nombre es Segunda Purihuamán
Manayay, he danzado la tradicional *kashwa*
y he cantado también sus versos; además
-desde hace treinta años- apoyo como
partera a la Posta Médica.

¡En ese estilo, sí, sí!
en este ritmo y estilo, mi *kantiru*
giremos en ese estilo.

Giras con estilo, señor *mistryu*,
inspira a los que danzan a los extremos,
inspírate, nosotros estamos prestos a
responderde.
Señor *mistryu*, sí, sí, sí.

INTÉRPRETE

Voz: Segunda Purihuamán Manayay

6. TAKI DE MINKA

¡Ariyasitu, ariyun!
Tayta minkadur
pirmisuykiwan
kay uk kansyunsituta
kantayani.

...

¡Ariyasitu, ariyun!
Tayta minkadur
pirmisuykiwan
uk kansyunsituta
kantashaq.
¡Ay!

TAKI DE MINKA

¡Ariyasitu, ariyun!
Señor *minkadur*,
con tu venia
voy a proceder a entonar
una cancioncita.

...

¡Ariyasitu, ariyun!
Señor *minkadur*,
con tu venia
entonaré
una cancioncita.
¡Ay!

INTÉRPRETE

Voz: *Segunda Purihuamán Manayay*

7. TAKI 2

Buenas tardes, taytituykuna, nuqam kaypi rimanaypi takikuyani unay rukukuna partispashanta takikunapi lantakunapi:

As[i] puntula, chay puntula tikrakakushun, taytay charangiru rimachimanki, rimachimanki. Charangiruy mana katinmapis nuqalamapis takikushaq fwera balurta çurarmeri.

As[i] puntula, chay puntula tikrakakushun, mamitaykuna. Taytituykuna kay rimananchikpi partispakunchik shumaq shumaqta si, si.

Rwidatari, rwidatari tikrakakushun ichuqula-uman ladumana. As[i] puntula, chay puntula imanankina, tikrakakushun.

Aransitu aransitu, flurti mansana. ¡Ay!

TAKI 2

Señores, buenas tardes, voy a cantar el *taki* en mi lengua materna, tal como lo hacían nuestros antepasados en el evento del mismo nombre o también en la *lanta*.

Siempre sonrientes, invariables giremos, señor charanguero, me inspiras a cantar versos. Aún si no estuviera el charanguero haría sola el *taki* con mi ímpetu y mi valor.

Siempre sonrientes, invariables giremos, señoras. Señores, en nuestra lengua nuestra participación es de calidad, sí, sí...

Giremos en círculo, ahora por el lado izquierdo. Siempre sonrientes, invariables nada malo sucederá, giremos.

Aransitu Aransitu, flor de manzana. ¡Ay!

As[i] puntula, chay puntula.
Llanqshinqachu silakumayan
yuraqtantlanchu silakumayan
primituybaybras tumpimiri
tikrakakuyani.

As[i] puntula, chay puntula
nuqakunapa kustumriyqa
kaynu takikunayllapa
kay Inkawasiypi.

As[i] puntula, chay puntula
tikrakakushun tukuydari
tantalari tikrakakushun
wasilantanchikkunapmapis
kaynullari kustumrinchikqa
aqcha rutuypipismiri
kaynunari nuqanchikpa
takikunanchik distinunchik.
As[i] puntula, ¡si! ¡si!.

Siempre sonrientes, invariables
¡Me esté celando un “nariz de llanque”!
¡Me esté celando un pantalón blanco!
Estoy en brazo de mi primo
y estoy girando.

Siempre sonrientes, invariables
es parte de nuestra costumbre
hacer el *taki* de este modo
en mi Incahuasi.

Siempre sonrientes, invariables,
giremos todos
giremos unidos
en la costumbre de *wasilanta*
de este modo es nuestra tradición,
también en el corte de pelo
de esta forma somos
nuestro *taki*, así es nuestra vida.
Siempre sonrientes ¡sí! ¡sí!

INTÉRPRETE

Voz: Dorotea Calderón Manayay

8. TAKI 3

¡Shinkuyshina!
¡malasyusa!
¡waychawsitu silbadura!

TAKI 3

¡Parecido al gallinazo!
¡malasyusa!
¡waychaw silbadora!

INTÉRPRETE

Voz: Dorotea Calderón Manayay

9. LLANKI SINQA

Llanqisinqachu silakumasha
llanqisinqachu silakumasha
wanuq qusay justanniyta rantishanwan
nawpaq bragitanta rimindakusha puriyan
alabansyuqa alabansyuqa.

LLANKI SINQA

El “nariz de llanque” me está celado [¡cómo es posible!],
el “nariz de llanque” me está celado [¡cómo es posible!]
si anda vestido con el fustán que en vida me comprara mi finado esposo
la bragueta de su pantalón, la anda remendando,
el presumido, el presumido.

INTÉRPRETE

Voz: María Santos Cajo Calderón

10. SINKUSINA MALISYUSA

Sinkusinay malisyusa
sinkusinay malisyusa
sankarituy sinsintura
sankarituy sinsintura
pañwilituy kwatru iskina
pañwilituy kwatru iskina
birsituypis nunkamifaltari

SINKUSINA MALISYUSA

Sinkusina malisyusa
sinkusina malisyusa,
hormiguita sin cintura
hormiguita sin cintura,
pañuelito de cuatro esquinas
pañuelito de cuatro esquinas,
nunca me falten los versos

INTÉRPRETE

Voz: *María Santos Cajo Calderón*

11. MURU BAKATA

Qaqanalan[pi]
murubakayta
qaqanalan[pi]
murubakayta
watar shamuray
largu lasuwan
largu lasuwan
watar shamuray.
Bakaymana ratatin
largu lasuwan
watar shamuray
qaqananlapi
watar shamuray.

MURU BAKATA

Sobre la peña
a mi vaca *murú* (pintada),
sobre la peña
a mi vaca *murú* (pintada),
vine amarrándola
con un largo lazo,
con un largo lazo
vine amarrándola.
No vaya a caerse mi vaca
con largo lazo
vine amarrándola,
sobre la peña
vine amarrándola.

INTÉRPRETE

Voz: *María Santos Cajo Calderón*

12. KINRAN PINKULLU

Buenas tardes, taytituy, kay kinranpinkulluta waqachikuq shamuskani, taytituy. Tuluqpampamantapacha shamushkani, taytituy. Mariya Santos Cajo Calderón [kani], shamuskani, taytituy, kay kinranpinkulluta waqachikustushaq, taytituy.

...

Taytituy, kaylatanami waqachikushaq; taytituy, kumplinnami, taytituy. Gracias, taytituy.

INTÉRPRETE

Kinran pinkullu y voz: María Santos Cajo Calderón

KINRAN PINKULLU

Buena tardes, señor, he venido desde Tuluqpampa a tocar el *kinran pinkullu*. Mi nombre es María Santos Cajo Calderón. Voy a proceder a tocar la melodía.

...

Señor, fue todo lo que quería entonar; se completó [la melodía]. Gracias, señor.

13. DANZA DEL CHIMU

Nuqaqami kay Inkawasimantami kani,
Bernabé Calderón Manayaymi kani,
kay Inkawasimanta kani nuqaqa.
Tyempumantami nuqaqa kada fyestami
nuqaqa waqachini, kay chimuta waqachikuni.

¡Jáynayyu!
¡jáyayyu!
¡jáyayyu!
¡juyuyú!
¡juyú!

Agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
asapatyaqtumpala
achimuykuna, taytituy

ajuyunú juyú
agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
a oru riyali
a oru bistidu
chimuy
a oru kuruna
achimuykuna, taytituy
ajuyunú juyú
agolpi golpila
achimuykuna
aqunqurir shariy

DANZA DEL CHIMU

Yo soy natural de Incahuasi. Mi nombre es
Bernabé Calderón Manayay. Soy de este
pueblo de Incahuasi [de la Capital]. Desde
hace tiempo, en cada festividad, entono la
melodía denominada “chimu”.

¡Jáynayyu!
¡jáyayyu!
¡jáyayyu!
¡juyuyú!
¡juyú!

A golpe (tono)
mis chimus, señores
ejecutando el *sapatyaqtumpala* (zapateado
tumpala)
mis chimus, señores

ajuyunú juyú,
A golpe (tono)
mis chimus, señores
[sus cascabeles] son de real de oro
vestidos de oro
mis chimus,
corona de oro
son mis chimus, señores,

ajuyunú juyú,
A golpe (tono)

achimuykuna
arribulkaqtumpala
chimuykuna, taytituy
ajayunú, juyú.

¡Jáynayyu!

¡jáynayyu!

¡jáynayyu!

¡'juyunú juyú!

Agolpi golpila

achimuykuna, taytituy

asapatyaqtumpala

chimuykuna, taytituy

ajuyunú juyú

agolpi golpila

achimuykuna

a oru bistidu

a oru kuruna taytituy

a oru riyaliykuna

ajayanú juyú

agolpi golpila

achimuykuna, taytituy

asapatyaqtumpala

achimuykuna

arribulkaqtumpala

chimuykuna

a usuraqtumpala

achimuykuna, taytituy

ajayanú juyú

mis chimus

a arrodillarse y levantarse

mis chimus

ejecutando el *ribulkaqtumpala* (revuelca
tumpala)

mis chimus, señores,

ajayunú, juyú.

¡Jáynayyu!

¡jáynayyu!

¡jáynayyu!

¡'juyunú juyú!

A golpe (tono)

mis chimus, señores

ejecutando el *sapatyaqtumpala*

mis chimus, señores,

ajuyunú juyú,

a golpe (tono)

mis chimus

vestidos de oro

con corona de oro, señores

[los cascabeles] son de real de oro

ajayanú juyú,

a golpe (tono)

mis chimus, señores

ejecutando el *sapatyaqtumpala*

mis chimus

ejecutando el *ribulkaqtumpala*

mis chimus

agolpi golpila
achimuykuna
asapatyaqtumpala
chimuykuna, taytituy
ajayanú juyú.

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'jáynayyu! ¡juyú!
Agolpi golpila
achimuykuna
a oru riyali
a oru bistidu
achimuykuna, taytituy
a qunqurir shariy
achimuykuna
arribulkaqtumpala
chimuykuna, taytituy

juyunú, juyú
agolpi golpila
a oru kuruna
a oru riyali
asapatyaqtumpala
usuraqtumpala
achimuykuna, taytituy
arribulkaqtumpala
achimuykuna
ajayanú, juyú.

ejecutando el *usuraqtumpala*
mis chimus, señores,
ajayanú juyú,

a golpe (tono)
mis chimus
ejecutando el *sapatyaqtumpala*
mis chimus, señores,
ajayanú juyú.

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'jáynayyu! ¡juyú!
A golpe (tono)
mis chimus
[sus cascabeles] son de real de oro
vestidos de oro
mis chimus, señores
a arrodillarse y erguirse
mis chimus
ejecutando el *ribulkaqtumpala*
mis chimus, señores,

juyunú, juyú,
a golpe (tono)
corona de oro
[sus cascabeles] son de real de oro
ejecutando el *sapatyaqtumpala*
ejecutando el *usuraqtumpala*
mis chimus, señores

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
ajuyunú juyú.

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
Agolpi golpila
achimuykuna
arribulkaqtumpala
chimuykuna, taytituy
a oru bistidu
a oru kuruna
achimuykuna, taytituy

ajayunú juyú
qamkunapura
apasanakur chimuy
atrasí dilanti
apasanakur
chimuykuna, taytituy

ajayunú, juyú
agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
ajayunú juyú.

ejecutando el *ribulkaqtumpala*
mis chimus,
ajayanú, juyú.

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
a golpe (tono)
mis chimus, señores,
ajuyunú juyú.

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
A golpe (tono)
mis chimus
ejecutando el *ribulkaqtumpala*
mis chimus, señores
vestidos de oro
corona de oro
mis chimus, señores,

ajayunú juyú,
entre vosotros
a cruzarse, mis chimus
hacia atrás, hacia delante
crúcense
mis chimus, señores,

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
Agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
agolpila golpila
a usuraqtumpa[la], chimuykuna
ajuyunú juyú
a oru riyali
a oru bistidu
achimuykuna, taytituy
ajuyunú juyú
agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
juyunú, juyú.

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
A usuraqtumpala
achimuykuna, taytituy
ajayanú juyú
agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
asapatyaqtumpala
chimuykuna
a qunqurir shariy
atristribinsya
chimuykuna

ajayanú, juyú
a golpe (tono)
mis chimus, señores,
ajayanú juyú.

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
A golpe (tono)
son mis chimus, señores
agolpila golpila
ejecutando *usuraqtumpa*[la], mis chimus,
ajuyunú juyú
[sus cascabeles] son de real de oro
vestidos de oro
mis chimus, señores,
ajuyunú juyú
a golpe (tono)
mis chimus, señores,
juyunú, juyú.

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
Ejecutando el *usuraqtumpala*
mis chimus, señores,
ajayanú juyú
a golpe (tono)
mis chimus, señores

juyunú juyú
agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
ajayunú juyú.

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
Agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
a oru kuruna
a oru bistidu
a oru riyali, taytituy
asapatyaqtumpala
chimuykuna, taytituy
ajuyunú juyú
achimuykuna
arribulkaq túmpala
a qunqurir shariy
atrisi birbinsy
chimuy
ajuyunú juyú
agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
ajuyunú juyú.

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!

ejecutando el *sapatyaqtumpala*
mis chimus
a arrodillarse y erguirse
hacer tres reverencias
mis chimus
juyunú juyú
a golpe (tono)
mis chimus, señores
ajayunú juyú.

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
A golpe (tono)
mis chimus, señores
corona de oro
vestidos de oro
[sus cascabeles] son de real de oro,
ejecutando el *sapatyaqtumpala*
mis chimus, señores,
ajuyunú juyú,
son mis chimus
ejecutando el *ribulkaqtumpala*
a arrodillarse y erguirse
hacer tres reverencias
mis chimus,
ajuyunú juyú
a golpe (tono)
mis chimus, señores
ajuyunú juyú.

Agolpi golpila
achimuykuna
agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
a oru bistidu
a oru riyali
ajuyunú juyú
a qunqurir shariy
atrisi birbinsyu, taytituy
achimuykuna
agolpi golpila
asapatyaqtumpala
chimuykuna
ajuyunú juyú
agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
ajuyunú juyú.

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
Agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
a oru riyali
a oru bistidu
achimuykuna
arribulkaqtumpala
chimuykuna
a usuraqtumpala
chimuykuna, taytituy

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
A golpe (tono)
mis chimus
a golpe (tono)
mis chimus, señores
vestidos de oro
[sus cascabeles] son de real de oro,
ajuyunú juyú,
a arrodillarse y erguirse
hagan tres reverencias, señores
mis chimus
a golpe (tono)
ejecutando el *sapatyaqtumpala*
mis chimus,
ajuyunú juyú
a golpe (tono)
mis chimus, señores,
ajuyunú juyú.

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
A golpe (tono)
mis chimus, señores
[sus cascabeles] son de real de oro
vestidos de oro
mis chimus

atrísí birbinsyu
achimuykuna, taytituy
ajuyunú juyú
a qunqurir shariy
atrísí birbinsya
achimuykuna
agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
agolpi golpila
asapatyaqtumpala
chimuykuna, taytituy
ajuyunú juyú.

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
Agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
ajuyunú juyú
agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
ajuyunú juyú

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
Agolpi golpila
achimuykuna, taytituy
a qunqurir shariy

ejecutando el *ribulkaqtumpala*
mis chimus
ejecutando el *usuraqtumpala*
mis chimus, señores
hagan tres reverencias
mis chimus, señores,
ajuyunú juyú,
a arrodillarse y erguirse
hagan tres reverencias
mis chimus
a golpe (tono)
mis chimus, señores
agolpi golpila
ejecutando el *sapatyaqtumpala*
mis chimus, señores,
ajuyunú juyú.

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡'juyunú juyú!
A golpe (tono)
mis chimus, señores,
ajuyunú juyú,
a golpe (tono)
mis chimus, señores,
ajuyunú juyú

¡Jáynayyu!
¡jáynayyu!
¡jáynayyu!

atrísi birbinsyu
chimuykuna
a oru bistidu
a oru riyali
achimuykuna, taytituy
ajuyunú juyú
agolpi golpila
asapatyaqtumpala
chimuykuna
a usuraqtumpa[la]
arribulkaqtumpala
chimuykuna, taytituy
ajuyunú juyú
agolpi golpila
achimuykuna taytituy
ajuyunú juyú

¡juyunú juyú!
A golpe (tono)
mis chimus, señores
a arrodillarse y erguirse
hagas tres reverencias
mis chimus
vestidos de oro
[sus cascabeles] son de real de oro
mis chimus, señores,
ajuyunú juyú
a golpe (tono)
ejecutando el *sapatyaqtumpala*
mis chimus
ejecutando el *usuraqtumpa*[la]
ejecutando el *ribulkaqtumpala*
mis chimus, señores,
ajuyunú juyú
a golpe (tono)
mis chimus, señores
ajuyunú juyú

INTÉRPRETE

Caja, maraca y voz: Bernabé Calderón

14. DANZA DE LAS AYLLI

Dios te salve, buena María
Salve salve, *sintawrura*
Bendito y alabado seas Patrón San Pablo,
Salve salve, *sintawrura*.
Dios te salve, buena María
Bendito y alabado seas Patrón San Pablo.
Gracias gracias, señor mayordomo
Gracias gracias, señora mayordoma
Ya me voy a descansar.
Dios te salve, buena María
Bendita y alabada seas Santísima
Salve salve, buena María
Salve salve *sintawrura*.
Dios te salve, buena María
Bendito y alabado seas Patrón San Pablo.
Dios te salve, buena María
Salve salve, buena María
Bendito y alabado seas Patrón San Pablo.
Dios te salve, buena María
Salve salve, buena María
Salve salve *sintawrura*
Bendita y alabada seas Santísima
Dios te salve, buena María

Salve salve, buena María
Bendita y alabada seas Santísima
Salve salve, buena María
Salve salve, *sintawrura*
Bendita y alabada seas Santísima

INTÉRPRETE

Voz: *Sebastián Sánchez Lucero, Beberlyth
Francy y Betty Acarely*
Charanga: *Sebastián Sánchez Lucero*

15. HISTORIA DEL TAKI DEL CERRO HUALTACO

Nuqa kani Mario Lucero Calderón, sacristán de Inkawasi. Uk kwentu kusa shumaq, wanuq tiyay Hilaria Calderón Bernilla kwintamaq; leyenda kayqa serru Waltakuman pertenesin, Susupampa anan, Penachi kay anan, Penachi anan kaylaw. Uk warmi maydiya tyempu bakankunatash michikur puriyaran puktay untamushkatin. Chay lugarpiqa manash mayqanpsi michikuq mas wakin ayllukunaqa kaqchu kasha, lugarpiqa payla puriyaq kasha puktay ruripi, an'malninta chinkachisha kay warmi bakiraqa. Puktay ruripi puriyatinqa uyapáranshi shukakuqta, yatanmanta-upay largumaymanta-upay chinkaqta-upayshi, kusala lañulata shukakuq takiq-upay; iwalitu busninpis chaynushi, kusala lañu bus chanyita warmipa busninsi. Takiqta uyapaq largumaymanta-upay yatanmanta-upay chinkaqta-upay chay bustaqa. Chaymantash kay warmiqa kay tunu takitaqa yaçakuran uyapar. Leyendanpiqash yarpuranllapa chay qaqa Waltakush chaynu takiq kanqa nir.

HISTORIA DEL TAKI DEL CERRO HUALTACO

Mi nombre es Mario Lucero Calderón, soy el sacristán de Incahuasi. Conozco un hermoso cuento que me narró mi finada tía Hilaria Calderón Bernilla. Ésta es una leyenda que pertenece al cerro Waltaku que se encuentra en la cumbre del caserío de Susupampa, al lado de la cima de Penachi. Cuentan que en épocas pasadas, una mujer pastaba sus vacas durante un día nublado. En aquel desolado lugar, en el que nadie solía pastar sus ganados, y en medio de la nubosidad, aquella mujer andaba en busca de algún animal suyo extraviado. En aquellas circunstancias, de repente oyó el silbido de alguien. Su origen era inubicable: a veces parecía provenir de algún lugar próximo a ella; otras, de la lejanía, o simplemente parecía extinguirse a la distancia e incluso a veces se parecía algún *taki*. Al igual que el silbido –inubicable- se oía, aguda, permanente y frágil voz femenina que entonaba claramente un melodioso *taki*. Cuentan que a partir de ese hecho, aquella mujer aprendió aquel tono de *taki*. Según la leyenda, los de entonces, admitieron que sería el mismo Waltaku quien entonó aquella bella melodía.

Kaynumi kay takiqa, wanuq tiyay
yačachimashan i kwintamashan, Hilaria
Calderón Bernilla.

...

Chaymantaqashi busta uyapaq:
Larala, lalala, laláy...

La melodía del *taki* cuya leyenda me fue
narrada por mi finada tía Hilaria Calderón
Bernilla se entona de la siguiente manera:

...

Cuentan que [la mujer] oyó también la voz
que entonaba:
Larala, lalala, laláy...

INTÉRPRETE

Voz: Mario Lucero Calderón



PERÚ

Ministerio de Cultura

**QHAPAQ
ÑAN**
PERÚ
sede
nacional

Salvador del Solar Labarthe
Ministro de Cultura

Jorge Ernesto Arrunátegui Gadea
*Viceministro de Patrimonio Cultural
e Industrias Culturales*

Edwin Avelino Benavente García
Director General de Patrimonio Cultural

Giancarlo Marcone Flores
*Secretario Técnico de la Comisión
Nacional Qhapaq Ñan*

Alberto José Risco Vega
*Director de la Dirección Desconcentrada
de Cultura de Lambayeque*

Soledad Mujica Bayly
Directora de Patrimonio Inmaterial

Música y cantos tradicionales de Incahuasi
es una producción del Ministerio de Cultura
Av. Javier Prado Este 2465, San Borja, Lima.
www.cultura.gob.pe
Serie: Música e Identidades
Primera edición, Lima, diciembre 2017

Producción: Dirección de Patrimonio Inmaterial y
Dirección Desconcentrada de Cultura de Lambayeque
Textos: Luz Martínez Santamaría
Transcripción y traducción: Óscar Bernilla Carlos
Grabación, mezcla y masterización:
Pablo Carbajal Hurtado
Registro y edición de videos: David Salamanca Mamani
Diseño y diagramación: Judith León Morales
Fotografías: David Salamanca Mamani,
Luz Martínez Santamaría

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú
N.º 2017-15721
Impresión en los talleres de Punto y Grafía SAC, Av. del
Río 113, Pueblo Libre, Lima en diciembre de 2017
Tiraje: 1000 ejemplares

Esta publicación está compuesta por un libro, tres discos
de audio y un disco de video

