



Música y cantos tradicionales
de CAÑARIS



PERÚ

Ministerio de Cultura



Ronda de hombres y mujeres alrededor del árbol durante la festividad comunal de la unsha.

PRESENTACIÓN

La música, el canto y el baile son fundamentales para el mantenimiento de las costumbres en las comunidades de la sierra norte peruana. Este es el caso de Cañaris, un distrito ubicado en la cordillera de los Andes de Lambayeque, donde se ha preservado un amplio conjunto de melodías, ritmos y canciones debido a la constancia y el esfuerzo de la población y, en especial, de sus músicos y cantantes.

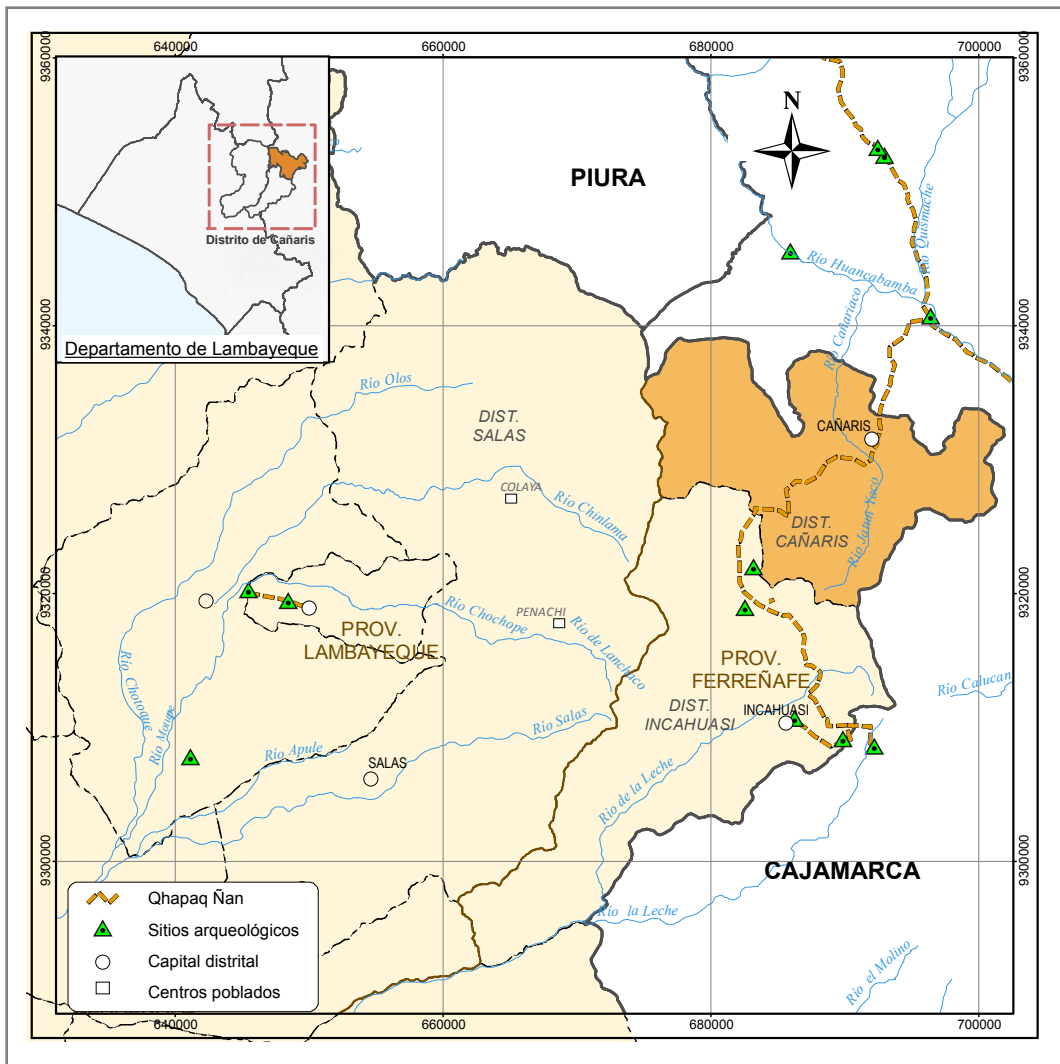
El presente trabajo, titulado *Música y cantos tradicionales de Cañaris*, se inicia con una descripción de los cantos que forman parte de las ceremonias de la vida familiar y espiritual cañareense. Desde el *wambra yakun* o bautizo doméstico hasta los ritos funerarios, pasando por el *kidamyintu* o ceremonia nupcial, estos *taki* dotan de fuerza y significado a las distintas transformaciones por las que pasan hombres y mujeres a lo largo de su existencia. Similar situación ocurre con las canciones que acompañan la *unsha* (árbol de

carnavales) y la llamada “danza de cascabel”, expresiones que refuerzan los lazos comunitarios o que recuerdan acontecimientos importantes de la historia de la comunidad.

El segundo segmento de este estudio incluye un acercamiento a los instrumentos con los que se suelen acompañar los cantos rituales. Aunque es cierto que en la actualidad los pobladores de Cañaris, influenciados por la música de otros lugares, han empezado a interesarse por instrumentos más modernos, hay muchas personas dedicadas a mantener los conocimientos necesarios para la fabricación y la interpretación de la caja, el pinkullo, la dulzaina y la charanga. Estos instrumentos no se escuchan en las radios ni tampoco aparecen en los grandes conciertos musicales, pero hoy son el repositorio del amplio repertorio musical de la comunidad; sin su presencia se conocería mucho menos de la riqueza melódica y literaria de la región. Acompañan a esta edición dos discos compactos que registran la música y las canciones cañarenses, así como un videodisco con registro de los músicos ejecutando sus instrumentos. A ello se suma la transcripción y la traducción al castellano de las canciones cantadas en el quechua de la sierra lambayecana.

Elaborado como parte del registro del patrimonio inmaterial de las poblaciones aldeañas al Qhapaq Ñan y en estrecha relación con la población cañarenses y la Dirección Desconcentrada de Cultura de Lambayeque, este trabajo nos permite documentar un valioso legado aún poco conocido por la mayoría de peruanos. Su realización y su difusión es una manera más en que el Ministerio se compromete con la diversidad social, cultural y artística del país, así como con la salvaguardia de su patrimonio cultural inmaterial.

Diana Alvarez-Calderón Gallo
Ministra de Cultura





Comunidad de Cañaris, provincia de Ferreñafe, Lambayeque.

CAÑARIS EN LA SIERRA DE LAMBAYEQUE

Luz Martínez Santamaría*



Los pobladores de Cañaris forman parte de una isla de quechuahablantes que abarca a unas 20.000 personas (INEI 2008) distribuidas entre los 1.000 y 4.000 msnm en ambas vertientes de la cordillera occidental de los Andes en el departamento de Lambayeque¹. El quechua hablado en esta zona, conocido como quechua de Lambayeque, de Ferreñafe o más específicamente como quechua de Incahuasi-Cañaris, ha sido catalogado como perteneciente al grupo QIIA

* Investigadora del programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU), del Ministerio de Educación de España. Departamento de Antropología de América, Universidad Complutense de Madrid.

¹ Esta 'isla' de quechua-hablantes ocupa principalmente los distritos lambayecanos de Incahuasi, Cañaris y la Comunidad San Mateo de Penachí, distrito de Salas. Sin embargo, el espacio de habla quechua desborda el ámbito del departamento de Lambayeque hasta los departamentos vecinos de Cajamarca (como en Jaén, Colasay, Miracosta, Sangana, y Querocotillo) y Piura (La Pilca, distrito de Huarmaca) (Taylor 1996: 5).

(Torero 1964) y caracterizado por tener rasgos mixtos procedentes de las dos ramas principales del quechua (Taylor 1982, 1996)². Esto sugiere que la penetración quechua en la región se realizó en dos oleadas consecutivas, una de ellas relacionada con la expansión de grandes centros urbanos de la costa central como Pachacamac, entre los siglos VII y IX d.C. (Alva Alva 2009; Andrade 2012: 36; Hocquenghem 1989: 45-49; Torero 1972: 97).

A pesar de esta sugerencia sobre la procedencia de los quechuahablantes de Lambayeque y del relativo interés que ha suscitado la variante dialectal que manejan (Escubens 1977; Shaver 1992a; Taylor 1982a, 1982b, 1996, 1999; Torero 1964, 1968, 1972, 2002), la ausencia de otros estudios desde las ciencias sociales hacen de su origen y actual configuración todavía un misterio (Taylor 1996: 5)³. Con todo, estos mismos estudios lingüísticos aportan una pista fundamental para la interpretación de esta población: la riqueza de intercambios culturales que refleja en su léxico a través de la gran variedad de localismos indígenas —no quechuas— e hispanismos (Taylor 1982). Esta riqueza de intercambios culturales coincide con la historia del norte peruano en época prehispánica, que ha sido definida en gran parte por las interacciones, desplazamientos y superposiciones entre poblaciones de distintos orígenes étnicos y nichos ecológicos de la costa, la sierra y la selva (Dillehay y Netherly 1998: 85; Hocquenghem 1989: 125-135; Ramírez 1987: 58, 2002: 44; Taylor y Descola 1981; Yamamoto 2008; Watanabe 2008).

2 La clasificación interna del quechua, establecida principalmente a partir de los trabajos de Alfredo Torero (1964), distingue dos grandes ramas conocidas como QI (también denominado Quechua B o *huáyhuash*) y QII (Quechua A o *wamp'uy*). En este marco, el quechua de Incahuasi-Cañaris (llamado *kiôwa* o *linwaras* entre sus hablantes) está catalogado en el grupo Quechua A de la rama QII, que corresponde a la subfamilia *yungay* o *limay*, integrada por las variantes dialectales de Cajamarca, Incahuasi-Cañaris, Lincha, Laraos y Pacaraos.

3 Existen sin embargo, algunos estudios que se han interesado en la etnografía de la zona como los de Alva Mariñas (1989, 2008, 2009) y Huamán (2008).

Verticalidad y control del agua en la época prehispánica

Otra de las claves interpretativas para entender la articulación de la población de Cañaris dentro del mosaico étnico y ecológico que caracterizó el norte peruano prehispánico gira en torno al agua que nace en la cordillera, esencial para el desarrollo de las grandes culturas costeras de Moche, Lambayeque y Chimú (s. I al XV). Esta relación entre la costa y la sierra en época prehispánica ha sido tipificada a través del caso de los señoríos de Jayanca y Penachí (Dillehay y Nethertly 1998), bajo cuyo dominio habría estado el territorio de Cañaris por lo menos a partir de mediados del siglo XVI⁴. Así, cuando Sebastián de la Gama visita Jayanca en 1540 relata que el agua con la que los lugareños regaban sus tierras era ‘rescatada’ a cambio de sal, ají y algodón al cacique de Penachí, quien controlaba la quebrada de Canchachalá, que nacía en la sierra (Ramírez 2002: 44). La articulación entre estos dos territorios ha sido interpretada como algo mucho más que un ‘intercambio’ de productos, que habría 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 (Murra 2002: 114). Este tipo de asentamiento vertical se ha definido para el norte en términos de ‘territorialidad’ o ‘dominio salpicado’, lo que habría significado también una interdependencia entre las formaciones políticas de la costa y de la sierra (Ramírez 1987: 58).

En esta misma línea, el control del agua que nace en la cordillera también ha sido una de las herramientas explicativas más usadas para entender periodos tempranos

4 Así se desprende de la descripción del Obispado de Quito hecha por Don Cristóbal Vaca de Castro en 1548, quien ubica a Penachí entre el espacio de los Jayanca por la costa, los huancabamba por el norte y los guambos por el oriente (Albuja 1998: XLII; Burgos 1995:40). Es decir, el cacicazgo de Penachí habría estado ubicado en la sierra inmediata al señorío de Jayanca, hasta encontrarse por el sureste con el espacio de los guambos en Cajamarca y por el norte y noreste con los huancabambas y tabaconas en la sierra piurana y hacia la vertiente amazónica (Hocquenghem 1998:142-144).

de ocupación, como sucede con algunos conjuntos monumentales pertenecientes al periodo formativo (2000 a.C.-100 d.C.) como los ubicados en Chiñama (Alva Mariñas 1989), Sangana (Alva Alva 2009: 13) y el caserío de Congona (Watanabe 2008). Estos conjuntos han sido interpretados como centros ceremoniales vinculados al culto de la fertilidad y el agua por encontrarse estratégicamente ubicados en las nacientes de ríos que riegan los valles de ambas vertientes de la cordillera y como hitos en las rutas de paso entre la sierranía y las tierras bajas (Alva Alva 2009: 10; Watanabe 2008; Yamamoto 2008)⁵.

La interdependencia entre los espacios serranos, la costa y las tierras bajas también fue entendida por los incas, quienes se expandieron sobre este territorio hacia 1470 bajo el mando de Topa Inga Yupanqui. Como lo relata Cabello de Valboa en su *Miscelánea Antártica*, Auquiyupangui y Tilcayupangui, quienes tenían a su cargo el avance inca en los valles de Chimu Capac, no se habrían encontrado con mayor resistencia a excepción de la de “unos Yndios bárbaros que vivían á las faldas de la sierra llamados Penachíes” ([1586] 1951: 331), quienes mataron a algunos de los del Cusco. Como resultado, los capitanes incas apresaron al cacique costero de Jayanca y lo llevaron al Cusco por sospechar que había sido este el que había ordenado el ataque (Valboa [1586] 1951: 331), lo que sugiere una dependencia político-militar entre los señores de la costa y la sierra.

Los mitimaes cañari

El dominio inca habría añadido a la complejidad étnica norteña el traslado de poblaciones desde y hacia otros puntos del imperio para consolidar su dominio. En esta

⁵ Hay que resaltar que la sierra de Lambayeque constituye un corredor natural entre estos dos espacios. El conocido paso de Porculla es el punto donde la cordillera andina alcanza su altura más baja en todo el territorio peruano.

práctica de desplazamientos masivos, conocida como mita, podría estar el origen de la actual población del distrito de Cañaris, que se piensa fue trasladada por orden de Topa Inga desde el pueblo de Cañar, en el sur de la actual República del Ecuador (Espinoza 1980: 154). Aunque hasta ahora no se conoce ningún documento que dé cuenta del origen o carácter de este enclave de mitimaes cañari, sí contamos con una noticia en la relación de “tambo del camino real” que hace don Felipe Guamán Poma de Ayala en su Nueva Crónica y Buen Gobierno (1615). Poma de Ayala refiere la existencia de un tambo llamado “Canaria tambo real”, que coincide con el actual territorio de Cañaris al estar ubicado entre el tambo de Santa Ana, adscrito al espacio guayacundo en la serranía piurana, y el de Rocoto, perteneciente al ámbito de los guambos en la actual provincia de Cutervo en Cajamarca (Espinoza 2006: 67). Este tambo es descrito como uno “que no tiene pueblo y que se halla recaudo, pulpiría” (1615: 1094-1096), una estancia con aposentos y corrales para poder alojar al sapaínca pero sin un pueblo en su entorno. Esto sugiere que el enclave de Cañaris habría podido estar adscrito al cuidado de este tambo, como también ocurrió en Cajamarca, donde existieron mitimaes dependientes directamente del Inca ocupados exclusivamente en el servicio de estos espacios, ya que los caminos y hospederías de esta zona no eran muy concurridos y así lo requerían (Espinoza 1986: 351).

Sin embargo, cualquiera que fuese el tipo y clasificación de estos mitimaes, los lazos de adscripción que mantenían con sus curacas y etnias de origen habrían sido rápidamente desdibujados por la imposición de nuevas unidades administrativas dentro del sistema colonial español, que no respetó la lógica indígena de ocupación del territorio, trabajo o adscripción identitaria (Ramírez 2002: 64). En el nuevo escenario impuesto por el régimen colonial, las comunidades de Cañaris y Penachí quedaron dentro de un mismo ámbito administrativo al que posteriormente se añadirá Incahuasi, fundada a mediados del siglo XVIII.

El sistema de haciendas de la Colonia hasta finales del siglo XX

La conquista española de Penachí, al que se adscribe Cañaris por lo menos desde finales del siglo XVI, fue llevada a cabo en el año de 1533 por Alonso de Guerra, a quien en recompensa le fue encomendado este cacicazgo (AGI, Lima 565, L. 2). De este modo, se da inicio a poco más de medio siglo de dominio del régimen de encomiendas en la zona, que concluye cuando Penachí se incorpora a la Corona Real tras la muerte de su último encomendero, don Antonio Vaca de Castro (Cobo [1639] 1882). La incorporación a la Corona del cacicazgo de Penachí se inserta dentro de los esfuerzos de la monarquía hispana por retomar el poder sobre los dominios entonces disputados por los encomenderos. Con esta misma finalidad, fue implementada la política de reducciones, que buscó ‘reducir’ a la población indígena dispersa en núcleos urbanos que permitieran un mejor control sobre la recaudación del tributo y la evangelización. En el Virreinato peruano las reducciones fueron llevadas a cabo por el virrey Francisco de Toledo, bajo cuyo mando don Bernardino de Loayza y el Provisor del Arzobispado de Lima, en la Visita y Reducción de indígenas de Piura, Guayaquil y Puerto Viejo realizada entre 1572 y 1573, fundaron la Reducción de Salas a la que fueron agregadas las parcialidades de Cañaris y Penachí (Huertas 1996: 95).

Frente a la desaparición del sistema de encomiendas surgen las grandes haciendas como una nueva forma de posesión de la tierra y de control sobre la mano de obra indígena. El régimen de haciendas se expandió y consolidó a costa de los territorios de las comunidades indígenas durante los siglos XVII y XVIII, sometiendo a la población que vivía en ellos a la servidumbre o yanaconaje. Esta situación de expansión del sistema de haciendas propició la aparición de múltiples pleitos entre los Comunes de Indios y los hacendados por la posesión de la tierra, sobre todo durante el siglo XVIII, cuando se consolida la apropiación indígena de las herramientas administrativas y legales coloniales. Estos litigios constituyen el grueso de la documentación colonial conocida sobre la actual sierra de Lambayeque y han jugado un papel clave en el



Bajada a la laguna durante la festividad religiosa de San Juan.

proceso de legitimación de su territorio hasta el reconocimiento definitivo de las comunidades campesinas en el siglo XX. Entre estos documentos cabe destacar uno conservado en la Comunidad de San Juan Bautista de Cañarís, copia del expediente que se siguió entre el común de indios del Pueblo de San Juan de Cañarís y Francisco Ydalgo Tinoco, Julián Salazar y otros vecinos del Gobierno y Jurisdicción de la Ciudad de Jaén de Bracamoros por la posesión de las tierras nombradas de Illambe, Guacapampa, Nivinto, Montaña Grande, Tabla Cucho al lindero Mirador, Sapallán, con sus pastos, abrevaderos, aguas y montes que dirigen al sitio Risco (Alva Mariñas 2013)⁶. Es decir, un pleito entre el común de indios de Cañarís y los hacendados de Jaén por la posesión de las tierras del margen del río Huancabamba, colindantes con la jurisdicción administrativa de Jaén de Bracamoros.

Adicionalmente, este documento refleja un importante cambio sucedido en el siglo XVIII, en el que los caciques pierden su poder, despojados por las reformas borbónicas del cobro de tributo, permitiendo la emergencia de los Cabildos Indígenas (O'Phelan 1977). Esto es lo que se desprende de la escritura de compraventa de unos terrenos pertenecientes a doña Juana María Callaipoma, nombrada como cacica principal de los pueblos de Penachí y Cañares, quien a su vez los había heredado de su padre, el también cacique don Sebastián Callaipoma Lorenzo, a favor del Cabildo Justicia y Regimiento del Común de Indios de San Juan Bautista de Cañares, que se presenta en este pleito como parte de las pruebas de posesión de los sitios en litigio. Así, la legitimidad de la posesión de la tierra indígena se desplazó desde los caciques hacia el Común de Indios, quienes pudieron, a través de esta figura, actuar dentro de la legalidad colonial para defender sus territorios.

El dominio de las haciendas y el consecuente conflicto con las comunidades indígenas por la posesión de la tierra y su fuerza de trabajo no se termina con el fin del régimen

⁶ Este traslado se conserva en la actualidad en la Comunidad Campesina San Juan Bautista de Cañarís bajo el rótulo de 'títulos' y ha sido recientemente transcrito y publicado por Pedro Alva Mariñas (2013).

colonial sino que incluso se incrementa con el advenimiento de la República. Los grandes hacendados, todavía recordados por los comuneros de la sierra de Lambayeque, tuvieron un poder casi ilimitado sobre estos territorios y su población bajo un sistema que ha sido descrito como semifeudal (Aldana, et al. 2006: 256). Este panorama de las grandes haciendas y del dominio de los gamonales se modificará con la Reforma Agraria, llevada a cabo durante el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado en el último tercio del siglo XX. A partir de este momento, los territorios que pertenecían a las haciendas, al igual que los de las Comunidades Indígenas, pasaron a constituirse en comunidades campesinas, sistema de posesión comunal de la tierra hasta ahora vigente en los territorios de la sierra. En Cañaris se formaron dos comunidades campesinas: la de San Juan Bautista de Cañaris, a partir del territorio histórico de la comunidad indígena, y la de Tupac Amaru II, que se formó a partir de las haciendas de Chiñama y Santa Lucía.

La Reforma Agraria y el establecimiento de una nueva estructura administrativa que convirtió a Cañaris en distrito a mediados del siglo XX dieron inicio a un proceso de integración del territorio en las dinámicas nacionales. Este proceso se ha venido acelerando desde hace poco más de veinte años con la construcción de nuevas infraestructuras de transporte y comunicaciones, el aumento de la escolarización, la migración de los jóvenes a las ciudades y la llegada de nuevos actores y proyectos del Estado así como de las organizaciones no gubernamentales (ONG), lo que ha permitido el ingreso de nuevos productos, ideas y tecnologías. Esto está generando una serie de transformaciones y retos a los que hasta hoy se enfrentan los pobladores cañarenses en el marco de su paulatina integración a un mundo y economía globales.

BIBLIOGRAFÍA

- AGI, Archivo General de Indias (Lima 565, L. 2).
- Albuja, A. (1998) Doctrinas y Parroquias del Obispado de Quito en la segunda mitad del siglo XVI. Quito, Ediciones Abya-Yala.
- Aldana, S. (2006) Lambayeque y el norte peruano en un contexto «mundializado», *Investigaciones Sociales Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, X (17), 311-34.
- Aldana, S., Taylor, G. y Chaléard, J. (2006) Les bouleversements des hiérarchies territoriales au Pérou, *La mondialisation côté Sud: Acteurs et territoires*, Paris, IRD-Éditions Rue D'Ulm.
- Alva Mariñas, P. (1989) El Sitio Arqueológico de Chiñama. *Alternativa. Revista de análisis del norte*, 111-26.
- (2008) Don Víctor Huamán Reyes: el «cacique moral» de Cañaris, *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 37 (1), 257-70.
- (2009) Pachacamac en la Serranía Lambayecana, *Guía Educativa. Identidad Cultural Lambayecana*, Chiclayo, Dirección Regional de Comercio Exterior y Turismo del Gobierno Regional Lambayeque.
- (2013) Los Cañaris de Lambayeque. Sus títulos coloniales. *Revista Avances. Aportes la investigación regional*. Chiclayo, INDER.
- Alva Alva, W. (2009) Lambayeque Perhispánico, en *Guía Educativa. Identidad Cultural Lambayecana*, Chiclayo, Dircetur. Gobierno Regional de Lambayeque.
- Andrade, L. (2012) El castellano andino norperuano: contacto lingüístico, dialectología e historia. Tesis de doctorado. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Burgos, H. (1995) *Primeras Doctrinas en la Real Audiencia de Quito 1570-1640*, Quito, Ediciones Abya-Yala.
- Cabello de Valboa, M. [1586] (1951) *Miscelánea Antártica*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ediciones del Instituto de Etnología.

- Cobo, B. [1639] (1882) *Historia de la Fundación de Lima*. Colección de Historiadores del Perú. Lima: Imprenta liberal.
- Dillehay, T. y Netherly, P. (1998) *La Frontera del Estado Inca*. Quito, Fundación Alexander von Humbolt-Editorial Abya-Yala
- Escribens, A. (1977) *Fonología del quechua de Ferreñafe*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Espinoza, W. (1986) *El Primer Informe Etnológico sobre Cajamarca: 1540 Historia de Cajamarca* (Vol. II). Lima, Fondo Editorial del Instituto Nacional de Cultura de Cajamarca.
- (2006) *La Etnia Guayacondo en Ayabaca, Huancabamba y Caxa (siglos XV-XVI)*, Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Hocquenghem, A. (1989) *Los guayacondos de Caxas y la Sierra Piurana: siglos XV y XVI*, Lima, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Huamán, J. (2008) *Mitos y Leyendas de Kañaris*. Chiclayo, Ediciones Prometeo Desencadenado.
- Huertas, L. (1996) Patrones de Asentamiento Poblacional en Piura (1532-1850). *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 25(1), 91-124
- Murra, J. (2002) *El mundo andino: población, medio ambiente y economía*, Lima, IEP Ediciones. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- O'Phelan, S. (1977) El norte y los movimientos antifiscales del siglo XVIII. *Histórica*, N° 1, 199-222.
- Poma de Ayala, F. (1615) *El Primer Nueva Corónica i Buen Gobierno Copenague*, Det Kongelige Bibliotek, 2002.
- Ramírez, S. (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.

- Shaver, D. (1992a) El quechua de Lambayeque en relación con las demás variedades quechua, en Stephen Parker (ed.) *Estudios etnolingüísticos II*, Yarinacocha, Perú, ILV.
- Taylor, A. y Descola, P. (1981) *El conjunto jivaro en los comienzos de la conquista española del Alto Amazonas*. Bulletin de l'IFEA, 10 (3-4): 7-54, Lima.
- Taylor, G. (1982a) *Aspectos de la dialectología quechua. Introducción al quechua de Ferreñafe*, Paris, A. E. A. Ass. d'Ethnolinguistique Amérindienne.
- (1982b) Breve presentación de la morfología del quechua de Ferreñafe, *Lexis (Lima)*, 6 (2), 243-70.
- (1996) *El quechua de Ferreñafe: Fonología, morfología, léxico*. Cajamarca, Acku Quinde.
- (1999) *Método del Quechua Ferreñafano para Hispanohablantes*, Lima, Ministerio de Educación.
- (2006) *Diccionario Quechua Chachapoyas Lamas*. Lima, IFEA, IEP, Editorial Comentarios.
- (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, 446-78.
- (1968) Procedencia Geográfica de los Dialectos Quechuas de Ferreñafe y Cajamarca, *Anales Científicos de la Universidad Agraria*, VI (3-4), 291-316.
- (1972) Lingüística e historia de la sociedad andina, en Alberto Escobar (comp.) (ed.), *El reto del multilingüismo en el Perú*, Lima, Intituto de Estudios Peruanos. Reimpreso en Internacional de Americanistas, pp. 51-106.
- Watanabe, S. (2008) Dos monolitos del sitio de Congona, sierra norte del Perú. *Boletín de Arqueología PUCP* 12, 53-67.
- Yamamoto, A. (2008) Inyatambo: un sitio estratégico de contacto interregional en la zona norte del Perú. *Boletín de Arqueología PUCP* 12, 25-51.



Una pareja participa en un concurso organizado por la Municipalidad de Cañaris.



Danza del cascabel durante la festividad de San Juan.

LA MÚSICA, EL *TAKI* Y LA DANZA EN CAÑARIS

Luz Martínez Santamaría*
Víctor Manayay Rinza**



En la sierra de Lambayeque, como sucede en la mayoría de los pueblos andinos, la música y las danzas juegan un papel fundamental en todos los aspectos de la vida de los individuos y de las comunidades que conforman. En Cañar, la música, el canto y el baile son constitutivos de toda la ritualidad del ciclo vital, de las festividades comunales y de las prácticas religiosas y chamánicas. Estas expresiones son, en sí mismas, prácticas sociales altamente ritualizadas y un modo privilegiado de interacción con las fuerzas y entidades que conforman el paisaje animado en el que habitan los cañarenses. En este sentido, esta sección se plantea como un acercamiento a los contextos en que las expresiones musicales y coreográficas tradicionales toman forma y con ello también a la matriz social y cultural que las soporta y dota de significado.

* Investigadora del programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU), del Ministerio de Educación de España. Departamento de Antropología de América, Universidad Complutense de Madrid.

** Docente del programa de Educación Intercultural Bilingüe, Institución Educativa nº 10062 San Juan Bautista de Cañar.

El *taki* en la ritualidad del ciclo vital

Los cañarenses sancionan las grandes transformaciones que suceden durante sus vidas como el nacimiento, el matrimonio o la muerte a través del ritual. Esta ritualidad —y, en cierta medida, también aquella asociada a las festividades comunales— posee unas pautas comunes de desarrollo en donde la música y el baile aparecen como performativizadores de la eficacia ritual, cerrando la acción o las diferentes acciones del rito. La música que aparece en estas celebraciones es conocida como *taki*, que literalmente significa cantar-bailando en ronda (Taylor 1996: 129-130), aunque también admite el significado del baile en parejas y especialmente el sentimiento de alegría, que se expresa mientras se canta y baila. En la actualidad, el *taki* está siendo remplazado por el baile en parejas o por géneros como el huaino panandino y la marinera norteña. Sin embargo, y a pesar de esta transformación, el significado y la función de la música —indisolublemente ligada al baile— no han cambiado.

El primero de los ritos del ciclo vital que se celebra es el *wambra yakun* o agua socorro¹, un bautismo doméstico realizado a los pocos días de haber nacido el niño o niña y en el que los padrinos le dan nombre al recién nacido con agua bendita en el marco de la puerta de la casa. El propósito de este rito es otorgarle al recién nacido una identidad social a través del nombre y de integrarlo en el mundo humano y cristiano, en contraposición con un mundo y una humanidad anteriores que habitan el interior de los cerros². Con el *wambra yakun* también se establece uno de los lazos

1 El agua socorro es un rito católico 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 según la zona y la disponibilidad de realizar el rito católico por la presencia permanente de especialistas.

2 Como sucede en otros puntos de los Andes, en Cañarís existe la distinción entre el mundo y la humanidad presentes, que se asimila a la cristiandad y al mundo solar, y una humanidad anterior que ahora habita el espacio de los cerros. El rito del bautismo doméstico del agua socorro como certificador de este paso ha sido varias veces resaltado (Lestage 1999, Platt 2001).

de parentesco ritual más importantes, el compadrazgo, que unirá al niño con sus padrinos y especialmente a los padres del niño con sus compadres, permitiéndoles consolidar lazos de reciprocidad claves en las comunidades andinas.

Tras la imposición del *wambra yakun* y de una comida ritual para agasajar a los padrinos y acompañantes se canta y baila un *taki* interpretado por un *mistru* —maestro— que toca la charanga³ y un *birsukuy* o *kantiru*, quien improvisa versos para la ocasión. Este último puede ser cualquier persona que está participando en el *taki*, aunque generalmente se privilegia a quienes mejor lo hacen y a los participantes directos en el ritual (padre, madre, padrinos). Frecuentemente, el *taki* toma forma de un diálogo lírico entre el *mistru*, el *birsukuy* y los demás participantes, que pueden intervenir a través del canto o del *qapari*, conjunto de interjecciones emotivas que aparecen entre los versos manteniendo el ritmo del canto. Los versos del *birsukuy* son libres, aunque generalmente estos siguen una secuencia común a todos los *taki*, que consiste en una introducción en la que hace mención al evento, a los participantes y a quien realiza los versos. A esto le sigue un ‘cuerpo’, una sección en la que se hace referencia al acontecimiento central del ritual. En el cuerpo de un *taki* de agua socorro, por ejemplo, se suele destacar la importancia del establecimiento de los lazos de compadrazgo y el hecho mismo de tener un hijo, dos eventos que son fundamentales en la vida de los cañarenses.

El *wambra yakun* es seguido en el calendario ritual por la *lanta*⁴ o *aqcha rutuy*, el primer corte de pelo que se le hace al niño o niña cuando tiene más o menos dos

3 La charanga es un cordófono de cuatro cuerdas que se toca en toda la sierra de Lambayeque. También recibe el nombre de “charango”, pero debe diferenciarse del cordófono de mismo nombre muy extendido en los Andes centro-sur. Una descripción ampliada se realiza en la sección “Los instrumentos tradicionales de Cañaris”.

4 El *lanta* se traduce como “la porción enredada y apretada del pelo” que se forma en los bebés cuando no se les peina (Taylor, 1982: 18). Este mismo término es utilizado también para referirse a la ceremonia del corte de pelo en los departamentos de Cajamarca, en San Martín y Amazonas, y parece provenir de la palabra castellana *lanita* (Taylor 2006: 53).

años de edad. Este rito de origen prehispánico consiste en cortar la *lanta*, simbolizando su entrada en la comunidad y sellando su alejamiento definitivo del espacio del paisaje animado, donde tiene su origen⁵. Para el corte de pelo, los padrinos colocan al niño sobre un *pullu* (manta tradicional) y dividen el cabello en una parte que cortará la madrina y las mujeres asistentes y en otra parte que cortará el padrino y los demás hombres. Cada vez que alguien pasa a cortar, la madrina realiza la *chuya*⁶ o “refresco” para que la persona indicada corte un mechón y deje un poco de dinero en un plato administrado por un *kajiru*. Una vez hecho esto, el que ha cortado debe beber dos copas de *tragu* (aguardiente de caña destilado en trapiche), con lo que se afirma el lazo de compadrazgo entre los que cortan el pelo y los padres del niño. Al finalizar, el *kajiru* cuenta lo reunido por cada uno de los grupos en una especie de competencia festiva entre hombres y mujeres.

Al corte de pelo le sigue un *taki*, para el cual se hace una ronda en cuyo centro se coloca el *mistru*, quien realiza el *achichikuy*⁷. La ronda está conformada por hombres y mujeres intercalados y asidos de las manos que bailan y hacen el *birsukuy* o versos y el *qapari*. En este *taki* la madrina debe bailar con su ahijado cargado en la espalda, mientras el pelo del *lanta* pasa de mano en mano por todos los participantes. En el *birsukuy* del *lanta* se hace referencia a las herramientas que utilizarán en el futuro mujeres y hombres como la rueca o el huso para las primeras y el arado o el hacha para los segundos. Estas herramientas son descritas como si fueran de oro para simbolizar la suerte y la abundancia que se espera tendrá el niño o la niña. Tras una copiosa comida para agasajar a los padrinos e invitados, el *taki* continúa hasta

5 El rito del primer corte de pelo, bastante extendido en los Andes, ha sido frecuentemente interpretado como una separación completa del mundo ‘otro’ (no-socializado) y una entrada a la comunidad (mundo social) (Canessa 1999).

6 La *chuya* se refiere aquí a un preparado ritual de agua y maíz molido para realizar el *qasachiy*, aunque también hace referencia a un lago limpio y al agua o a los líquidos claros en general (Taylor, 2006: 72).

7 El vocablo *achichikuy* implica desarrollar todos los actos del *taki*, excepto el *birsukuy* y el *qapari* (¡Aaaaay!) (comunicación personal con Oscar Bernilla Carlos, agosto 2014).



Velación de San Juan de Agüita.

el amanecer. Al día siguiente se realiza la *lanta ĉuray*, que consiste en llevar el pelo que ha sido cortado hasta una planta llamada *tuyu*⁸ o a la boca de un hormiguero, donde también es depositado para que le dé suerte al niño o niña, siempre al ritmo y al baile del *taki*.

El rito del *lanta* se le realiza también a las viviendas luego de concluir las con el techado o *qatay* de la casa, actividad para la que tradicionalmente se utiliza paja de *uqsha* (*Stipa ichu*). El *lanta* de una casa —una estructura pensada como viva y poseedora de agencia— sigue más o menos las mismas pautas rituales, aunque aquí no existe el don en dinero y el apadrinamiento está a cargo de dos hombres especialistas en la tarea del techado, el *masmiru* y el *madrina* (la palabra “*madrina*” se mantiene, sin cambiar de género). El primero realiza el trabajo del corte, mientras que el segundo recoge la paja sobrante o *lanta* en un *pullu*. La paja cortada se acomoda en cada una de las cuatro esquinas de la casa en remplazo de cuatro botellas de *tragu* previamente colocadas por los *minkas* o convocantes del trabajo. Mientras se realiza el corte, y especialmente al concluirse, los presentes cantan y bailan el *taki* que señala, 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. En la actualidad, muchas de las casas ya no se techan con *uqsha* sino con barro o calamina, con lo que no se puede realizar la *lanta*. A pesar de esto, la ceremonia del techado de las casas continúa celebrándose, ya que sigue existiendo la necesidad ritual del paso de la casa a la esfera socializada como la necesidad de sancionar una actividad que implica un trabajo común y recíproco.

8 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 Amazonía (Taylor 2008).

El siguiente ritual que certifica las transformaciones en el ciclo vital de los cañarenses es el *maskakuy* o matrimonio, que marca el paso entre la *china* y el *cholo* —la muchacha y el muchacho— a la categoría de *warmi* y *runa*, es decir, al de una mujer y un hombre completos, una condición que se consolida con la llegada del primer hijo. El rito del *maskakuy* se inicia con el *pedimiento* o visita del padre del novio a la casa del padre de la novia para pedir su mano. Si el padre de la novia acepta y se consigue un arreglo entre las familias, se procede al *kidamyintu* o ceremonia nupcial en la casa familiar de la novia, lugar al que acude la familia del pretendiente llevando todos los alimentos y el *tragu* necesarios para el convite. Esta familia debe quedarse afuera de la casa, mientras que los padres, los padrinos y novios continúan el rito dentro de ella. El pretendiente debe quedarse la mayor parte de la noche de pie o arrodillado en una esquina, con una vela encendida en las manos y prácticamente inmóvil, en tanto que los padrinos son convidados y conversan con los padres de los novios. Una vez concluido el convite, la madrina llama a la novia y los novios se sientan juntos para recibir el consejo de sus padrinos. Luego de hacerlo, 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 sellen su alianza. Después de esto, tiene lugar un *taki* en el que primero bailan el padrino y la novia y la madrina y el novio y, seguidamente, el nuevo matrimonio. Terminada la ceremonia, la familia del novio sirve la comida y la bebida y luego el baile se retoma hasta el amanecer. A la mañana siguiente, la familia de la mujer se encarga de atender a los invitados y el rito concluye cuando la familia del novio se retira y deja al nuevo cónyuge en su nueva casa. La pareja permanecerá en este lugar por lo menos un año o hasta el arribo del primer hijo.

Relacionado con el *maskakuy* existe otro escenario donde la música y especialmente la lírica tienen gran protagonismo: el cortejo. En el ritual del enamoramiento, el hombre toma el protagonismo interpretando la charanga y cantando versos a la mujer que quiere enamorar. En este marco, un joven puede declararse a un muchacha durante una celebración comunal o un hombre enamorar a una mujer viuda con cancio-

nes como *Llanqisingqa* ("Nariz de llanque") o *Runa silakumayan* ("Hombre celoso"). Significativamente, las canciones de cortejo se refieren al comportamiento de las parejas casadas y, especialmente, al de los hombres celosos. Esto es significativo en el marco de una sociedad donde las conductas referentes a la relación entre hombres y mujeres están altamente reguladas, lo que se refleja tanto en la lírica tradicional sobre el cortejo como en la compleja etiqueta que requiere el baile de parejas, donde, por ejemplo, está mal visto que un esposo y una esposa de compromisos diferentes bailen entre sí por considerarse un acto de celos.

Finalmente, y aunque con un carácter distinto al resto de la ritualidad del ciclo vital, los ritos funerarios cuentan con una forma singular de canto a capela de temática religiosa que es interpretada por grupos de dos o tres hombres conocidos como "rezadores". Los intérpretes de estos cánticos son especialistas rituales que median todas las honras realizadas a las ánimas de los difuntos por medio de la recitación de secuencias específicas de oraciones y de libaciones con agua bendita, *ñukñu yaku* (i.e. guarapo) y *tragu*. Durante los tres días que dura el ritual funerario generalmente se solicita la participación de uno o dos conjuntos de rezadores. Durante la velación, y a petición de los dolientes que van llegando a acompañar, los rezadores rezan y cantan una o dos canciones en honor al difunto a cambio de lo cual reciben un pago en dinero o *tragu*. Las letras de estas canciones religiosas, por regla general en castellano, se encuentran consignadas en libretas o cuadernos que atesoran los rezadores por generaciones y que constituyen un corpus lírico común y conocido por todos los cañarenses. Otra de las ocasiones en que se entonan estos cánticos es el día de Todos los Santos, día en que los cañarenses acuden masivamente al cementerio a velar a sus difuntos hasta bien entrada la noche. Al igual que en los funerales, en el día de los difuntos estos cánticos, junto con oraciones y libaciones, sirven de ofrenda a las ánimas de familiares fallecidos, quienes se piensa siguen viviendo en el cementerio donde se encuentran sus restos.

El *taki* en las festividades comunales

Así como en los rituales del ciclo vital, el *taki* también es esencial para la reproducción y mantenimiento de la comunidad, especialmente en lo que se refiere al trabajo común y recíproco (*minka*), al trabajo de toda la comunidad (*faena*) o a las festividades comunales. Es lo que ocurre, en el primer caso, cuando se concluye una larga jornada de trabajo agrícola como la cosecha o la marcación del ganado o, en el segundo, cuando se hace el mantenimiento o “limpia” de un camino. Una forma de celebración comunal ligada a la fertilidad y a la reproducción es la *unsha* o árbol de carnavales (Taylor 1996: 135), que coincide con la época de lluvias, con la limpia de las acequias y con el inicio del calendario agrícola.

La *unsha* se inicia cuando el mayordomo y sus acompañantes eligen un árbol con el tamaño y el ramaje adecuados para la festividad. Luego de esta elección, la comitiva baila y canta alrededor del árbol en ronda de *taki*, mientras que algunos hombres pasan al centro para iniciar el corte con un hacha. Una vez en el suelo, el árbol es despojado de las ramas sobrantes y trasladado al lugar donde se levantará y será vestido por las mujeres, quienes colocarán frutas en sus ramas. Ya en pie, se le agrega una *rueda* (un aro de cañas con más frutas, panes y *tragu*) y empieza un baile que se prolonga durante toda la noche. Al igual que sucede en el *taki* de lanta, en el de *unsha* se forma una ronda de hombres y mujeres intercalados y asidos de las manos solo con las personas de su mismo sexo. Aquí la ronda también es dirigida por uno o dos *kantiru* o *birsukuy*, quienes marcan el ritmo, versan y hacen *qapari*.

El árbol de la *unsha* permanece levantado hasta el día siguiente, momento en que la persona que ha sido elegida como el mayordomo del próximo año debe bajar la rueda (con el cargo de aumentarla en un 10% o 20%) y luego debe cortar el árbol. Al caer, las frutas que estaban atadas en las ramas son recogidas por los asistentes y,



Las mujeres comparten una mesa después de la caída del árbol de la *unsha*.

al grito de *wija, wija!*⁹ empiezan los juegos de carnavales con las mismas frutas y la *čankura*, una planta que tiñe de color rojo. Paralelamente se inicia también el baile al ritmo del *taki* que se prolongará durante gran parte de la noche. Además del *taki*, en la *unsha* también suelen participar un dulzainero y cajero, quienes al igual que en las celebraciones religiosas de los santos patronos, marcan los desplazamientos de la acción ritual.

Tradicionalmente, la *unsha* era una fiesta familiar, pero ahora se ha trasladado al marco de celebraciones comunales más grandes como los aniversarios del distrito, de los caseríos o incluso el aniversario de las instituciones educativas. A diferencia de lo que sucede en los rituales del ciclo vital y en las *minkas* (donde las expresiones tradiciones están siendo reemplazadas por el baile en parejas de *kashua*¹⁰ y otros géneros como el huaino y la marinera), para estas celebraciones se suele hacer mayor hincapié en las expresiones más tradicionales, e, incluso, se abre el espacio a la participación de la comunidad en concursos sobre estas expresiones¹¹. A pesar de esta tendencia “folclorizadora” de las expresiones tradicionales y de su desplazamiento por nuevos géneros, no se ha eliminado su función ritual donde es fundamental la expresión de la alegría que engloba el término *taki*. Por otro lado, el desplazamiento del *taki* sí está implicando la desaparición de la lírica tradicional y, con ella, su función enunciativa y exhortativa sobre las actitudes sociales sancionadas en los ritos y celebraciones.

9 *Wija* significa “empapar con líquido” (Taylor 1996: 141).

10 La *kashua* tiene un significado casi homónimo al de *taki*, sin embargo, en la actualidad constituye también un género musical que se baila en parejas y que es interpretado por artistas locales pero que han integrado nuevos instrumentos y estéticas propios de otros puntos de los Andes. Aquí nos referimos a *kashua* en este último sentido.

11 Los concursos sobre expresiones tradicionales y, especialmente, las ligadas a la música y las danzas, vienen multiplicándose y reflejan una interesante dinámica sobre la construcción de las identidades en la región.

La danza de cascabel y la música en la ritualidad religiosa

Frente a las expresiones musicales y coreográficas de la ritualidad individual y comunal que bien podrían englobarse en el concepto de *taki*, las celebraciones de las festividades religiosas tienen expresiones específicas (música y danza) cuya función concierne modos de comunicación privilegiados con las deidades del panteón católico insertas en una cosmovisión que toma forma y se expresa en el paisaje. Similarmente, en los rituales chamánicos se utiliza una forma particular de canto que permite al especialista ritual actuar sobre las fuerzas ctónicas de los cerros y así potenciar o revertir su accionar sobre la vida de las personas. Las celebraciones religiosas se concentran en las fiestas de los patrones de las cofradías religiosas o mayordomías¹², herencia de la evangelización que han servido como espacios de reinterpretación de categorías nativas como la dualidad, el ayllu y las interacciones con lo sagrado (Celestino y Meyers 1981; Dean 2003; Platt 1987). En el caso de la sierra de Lambayeque, las mayordomías también se relacionan estrechamente con los conflictos sobre la legitimidad de la tierra y con su propia fertilidad.

Actualmente, en Cañarís se siguen celebrando las festividades de por lo menos diez mayordomías, entre las que destacan la de San Juan Bautista, patrón de la comunidad y el distrito, y la de Semana Santa. En el marco de estas celebraciones, las expresiones musicales y coreográficas tradicionales que encontramos son el dueto de dulzaina y caja y una danza exclusivamente religiosa conocida como “danza del cascabel”. El par dulzaina-caja preside todos los desplazamientos de la imagen y marca los cambios de acción ritual dentro de la celebración. Esta función es clara en el *watakuy*, que es el 'amarre' de flores y comida que las mayordomas realizan sobre

¹² Las mayordomías son organizaciones religiosas que giran en torno a la figura de un santo o virgen para garantizar su culto. Se extendieron de la mano de la evangelización por toda la América indígena y, especialmente, entre los pueblos andinos.



Danza del cascabel realizada por escolares en un concurso municipal.

el anda en la víspera de la celebración frente al pórtico de la iglesia. Ambos instrumentos también se encuentran presentes cuando la imagen es removida de su nicho para limpiarla, cuando se le coloca sobre el anda y, finalmente, en el momento en el que se le conduce al altar. En el día central de la festividad, mientras el santo sale en procesión alrededor de la plaza, el par dulzaina-caja igualmente aparece presidiendo la romería, aunque ahora acompañado de las campanas de la iglesia repicando, de la banda típica y de los danzantes de cascabel que bailan al ritmo de la caja y el *pinkullo*. Esto último también sucede al final de la celebración, cuando el anda se 'desamarra' (*paskakuy*).

La danza religiosa de cascabel, extendida hoy –bajo distintas denominaciones— a lo largo de toda la sierra de Lambayeque (Vreeland 1993; Sevilla Exebio 2005) 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 de madera conocida como *palyu* y un poncho de color rojo. La danza de cascabel se compone de una sola comparsa formada por seis pares de danzantes que asumen distintos 'cargos' que componen una estructura jerárquica. El primer par de danzantes son el *Autor Delante* y su compañero, quienes tienen el mayor rango y se encargan de dirigir el paso que siguen los cuatro pares siguientes conocidos como *vasallos*. El último par de danzantes recibe el nombre de *Tras Autor* y actúa como contrapunto y complemento del *Autor Delante* y su compañero. Los danzantes bailan hasta seis tonadas diferentes (entre las que se encuentran las llamadas "sombrero" y "casaca") y que podrían haber formado comparsas independientes, como sucede en la vecina comunidad de San Pablo de Incahuasi (Vreeland 1993), sugiriendo una estructura más compleja hoy desaparecida. En la danza de Incahuasi aparece también la comparsa del *chimu*, que se bailaba hasta hace poco en Cañaris al son de la charanga. Esta danza representaría a los Chimú, grupo étnico que dominó antes de la conquista Inca toda la costa norte de Perú (Cánepa Koch 1993; Merino de Zela 1977:

74; Roel Pineda 1988: 112; Vreeland 1993), mientras que las tonadas de *sombrero* y *casaca* podrían interpretarse como representaciones de otros grupos étnicos que estuvieron presentes en la historia de los cañarenses y que fueron integrados en las danzas como una forma nativa de historia.

Entre las celebraciones de las mayordomías religiosas en cuyo marco aparecen los danzantes de cascabel se encuentra la fiesta de San Juan, el patrón del pueblo, de la comunidad y del mismo distrito de Cañarís. En ella se celebran de manera simultánea las imágenes de San Juan y la de San Juan de Agüita, cada una a cargo de una mayordomía en un esquema dual que implica la participación de dos *ayllus* o familias extendidas que celebran dos representaciones de un mismo santo. Los rituales son iguales, con la excepción de la bajada de San Juan de Agüita a la *qucha* (i.e. laguna) de San Juan, un pequeño pozo que se llena para la ocasión y en el que el mayordomo debe introducirse con la imagen y dar cinco vueltas por su perímetro. Tras esto, caballos llevados por los asistentes son paseados dentro del pozo para ser bendecidos, en tanto que el agua y los trozos de pasto del lugar (que también se estiman bendecidos) son recogidos por los feligreses para llevarlos a sus chacras y animales. Es necesario resaltar que la relación entre la fertilidad de la tierra, de los animales y la propia salud de las personas está íntimamente relacionada con el culto a las imágenes de las mayordomías. Esto también se expresa a través de la gran cantidad de *prendas* de tierra de las chacras, de pelo de los animales o de frutos que son ofrendadas a las imágenes y veladas por sus dueños con la esperanza de acabar con una plaga o pedir por una buena cosecha.

Otra celebración destacada en el calendario religioso festivo de Cañarís y, sin duda, la que posee la ritualidad más elaborada, es la de la Semana Santa. Esta celebración incluye el nombramiento de cabos, fiscales y laceros (cargos tradicionales que cumplen funciones de organización y policía durante la festividad), la participación de

las imágenes de las otras mayordomías y la intervención del diablo o *shapshiku*¹³. La Semana Santa se inicia con la festividad de Jueves Santo, cuando los mayordomos llevan a su casa la imagen de Cristo para velarla. Mientras tanto, la iglesia permanece abierta durante toda la noche bajo la guarda de los *cabos*. El día siguiente, el Viernes Santo, se inicia una romería, en la que todos los mayordomos van con sus imágenes casa por casa para recolectar la limosna en forma de comida y *tragu*. Durante esta romería, los fieles cantan la canción del *Viernes Santo* hasta las seis de la tarde, hora en que concluye la ceremonia y las imágenes regresan a la iglesia. Ese mismo día, sobre la media noche sale en procesión la imagen de Cristo, una imagen articulada que primero es crucificado, luego se le hace descender de la cruz y finalmente se le acomoda en un ataúd de cristal que representa su muerte (*amitunchik wanusha*). En la procesión sale el Cristo en su ataúd seguido de la imagen de la Virgen vestida de luto.

En la mañana del día siguiente o Sábado Gloria, los cabos negros y blancos —*yana kabu* y *yuraq kabu*— se dirigen a la cárcel, un lugar cercano a la plaza en el que se encuentra la figura de un diablo de madera, el *shapshiku*. Una vez allí, lo sacan, lo visten y empiezan una procesión por varios lugares del pueblo y hasta la iglesia, por donde el diablo va con un cigarrillo encendido en la boca y bailando al ritmo de matracas¹⁴ que llevan los *cabos*. Cuando se aproximan a la iglesia, los *laceros* colocan —no sin esfuerzo— una sogá por encima de la viga del pórtico de la iglesia, y, una vez hecho esto, pasan la sogá por el cuello del diablo, tiran de la sogá tres veces para ahorcarlo y lo dejan caer al suelo. En este preciso momento, el *kuchiru*, el *galliru* y el *uyshiru*¹⁵ hacen gritar a un cerdo, un gallo y una oveja que tienen asidos para ese propósito. Si

13 El *shapshiku*, como se conoce al diablo en varios puntos del norte y la amazonía, está elaborado con el árbol de higuieron, que tiene también connotaciones diabólicas.

14 Las matracas son idiófonos hechos —por lo general— de madera que llevan martilletos móviles que producen sonido al girar una de sus partes sobre la otra.

15 *Kuchiru* proviene de *kuchi*, que es cerdo; *uyshiru*, de oveja; y *galliru*, de gallo.



Viernes Santo. Los feligreses hacen descender al Cristo para luego acomodarlo en el ataúd de cristal.

el diablo cae boca abajo, se interpreta como la victoria de los cristianos, y, por tanto, de un buen año por venir, mientras que si cae boca arriba significa que el diablo ha vencido y habrá un mal año por delante.

La música y el baile también acompañan las comidas rituales que se celebran tras los actos litúrgicos de la Semana Santa y el resto de celebraciones religiosas. En estas comidas en honor al santo patrón se consumen alimentos que han estado amarrados al anda como el quesillo o el huevo y se lleva a cabo la *kustumbri*, que consiste en consumir un número determinado de botellas de *tragu* y malagones¹⁶ de guarapo que se colocan en las esquinas de la mesa y son consumidas por los comensales antes y después de los alimentos. Tras esta comida y de manera similar a otras celebraciones familiares o comunales, se baila con la banda típica, al ritmo de *taki o*, como ocurre ahora, con amplificadores de sonido y música comercial.

Finalmente, es necesario mencionar el importantísimo papel que cumple la música y, especialmente, el canto en las interacciones que los cañarenses establecen con el paisaje animado en el que habitan. En Cañarís, los *sirka* (cerros) determinan la vida de las personas, pues intervienen en la salud o la enfermedad, la prosperidad o la desgracia, la producción de plantas y animales o los fenómenos meteorológicos que posibilitan esta producción. En este escenario, la interacción con las fuerzas y entidades del paisaje se concreta especialmente a través de la práctica del chamanismo, común a toda la costa norte y algunos puntos de la sierra de Piura, Cajamarca y Lambayeque (Chiappe y Seguin 1979; Glass-Coffin 2003, 2010; Joralemon y Sharon 1993; Polia 1996, 2001; Sharon 1980; Skillman 1990, 2006). Durante el ritual se coloca una mesa, se toca la *chunkana* y se consume tabaco y cactus San Pedro (*Trichocereus pachanoi*) como medio para comunicarse y canalizar el poder de los cerros, las lagunas y otros lugares del paisaje. A través de esta práctica se puede curar en-

16 Un *malagun* es una medida que deriva del recipiente donde se vertía y brindaba el guarapo hecho a partir de una variedad de calabazo (Cucurbita).

fermedades, conseguir la prosperidad, enamorar o causar daño a otras personas. El poder de los chamanes radica en su capacidad de actuar en el mundo interior de los sirka, una replica del mundo humano donde hay ciudades enteras con autos, tiendas y luces, así como ganados, chácra y gringos. Cada cerro, además, tiene una sombra específica –que puede ser la de un perro, un gato, un toro o un camión—a través de la que manifiesta el dominio sobre una determinada acción. Así, por ejemplo, el cerro *Qasay Rumi*, (i.e. piedra fría) tiene el control sobre las lluvias; si estas no llegan, a este cerro se le hace un ‘pago’ o *chuya* con maíz blanco y amarillo. Otro ejemplo es el del cerro *Kutilla*, que se manifiesta en forma de toro e incide sobre la producción del ganado que pastorea en las alturas.

La música, el canto, el baile y la danza permean todos los aspectos de la vida de los cañarenses, son inherentes a la ritualidad individual y comunal, así como a la manera específica que tienen de entender y estar en el mundo. De este modo, las expresiones musicales y coreográficas se convierten en medios para poder actuar sobre un mundo de dimensiones míticas y cósmicas, al mismo tiempo que se constituyen en vehículos rituales para la construcción del individuo y de la identidad comunal.

BIBLIOGRAFÍA

- Cánepa, G. (1993) Los ch'nchu y las palla de Cajamarca en el ciclo de la representación de la muerte del inca, en R. Romero (Ed.), *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero.
- Canessa, A. (1999) Making Persons, Making Difference. Procreation Beliefs in Highland Bolivia, *Conceiving Persons. Ethnographies of Procreation, Fertility and Growth*, London, The Athlone Press.
- Celestino, O. y Meyers, A. (1981) *Las cofradías en el Perú: región central*, Frankfurt/Main, K.D. Vervuert.
- Chiappe, M. y Seguin, C. (1979) *Psiquiatría folklórica: shamanes y curanderos*, Lima, Editorial Ermar.
- Dean, C. (1999) *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru, USA*, Duke University Press.
- 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.
- Joralemon, D. y Sharon, D. (1993) *Sorcery and shamanism: curanderos and clients in northern Peru*, Salt Lake City University of Utah Press.
- León, B. et al (2006) El libro rojo de las plantas endémicas del Perú. *Revista peruana de biología de la Facultad de Ciencias Biológicas UNMSM*. Número especial 13(2): 708s - 737s.
- Lestage, F. (1999) *Naissance et petite enfance dans les Andes péruviennes: pratiques, rites, représentations*, Paris, L'Harmattan, D.L.
- Merino de Zela, E. (1977) Folklore Coreográfico e Histórico, *Folklore Americano* (24), 67-94.
- Platt, T. (1987) The Andean Soldiers of Christ. Confraternity organization, the mass of the sun and regenerative organization, the mass of the sun and regenerative warfare in rural

- Potosi (18th-20th centuries). *Journal de la Société des Americanistes LXXXIII*, 1987, pp. 139-192.
- (2001) El feto agresivo. Parto, formación de la persona y mito-historia en los Andes, *Anuario de Estudios Americanos*, 58 (2).
- Polia, M. (1996) “Despierta, remedio, cuenta...”: *adivinos y médicos del Ande*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2001) *La sangre del cóndor, chamanes de los Andes*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Roel, J. (1988) Bailes y Danzas en el Perú. *Perú Indígena*, 12(27), 105-113.
- Sevilla, J. (2005) Fiesta de la Cruz de Penachí y la Danza rojo y blanco *Umbral FACHSE (UNPRIG)* (Año V N° 9 -10), 38-51.
- Sharon, D. (1980) *El chamán de los cuatro vientos*, México, Siglo XXI.
- (2009) 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, 161-74.
- Skillman, D. (1990) *Huachumero*, California, San Diego Museum of man.
- (2006) Curanderismo at la Pescadera -Salas, en Douglas Sharon (ed.), *Mesas & Cosmologies in the Central Andes*, San Diego, California.
- Taylor, G. (1982) *Aspectos de la dialectología quechua. Introducción al quechua de Ferreñafe*, Paris, A. E. A. Ass. d’Ethnolinguistique Amérindienne.
- (1996) El quechua de Ferreñafe: Fonología, morfología, léxico. Cajamarca, Acku Quinde.
- (2006) *Diccionario Quechua Chachapoyas Lamas*. Lima, IFEA, IEP, Editorial Comentarios.
- (2008) L’ogresse dans les Andes et en Amazonie. *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines* 37: 393-328.
- Vreeland, J. (1993) Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque, en R. Romero (ed.), *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.



Un *mistru* afina una charanga.

LOS INSTRUMENTOS TRADICIONALES DE CAÑARIS

Juan Javier Rivera Andía*



El presente trabajo describe las características, los usos específicos y la fabricación de los instrumentos tradicionales de Cañarís. Para este propósito, y con el fin de ofrecer al lector un acercamiento más completo al tema que aquí nos toca, acompañan a este estudio un videodisco, dos discos compactos y la transcripción y traducción de las canciones que se grabaron durante la visita.

La música que estos discos presentan es aquella que suele llamarse “tradicional”. Este concepto es usado, al mismo tiempo y con connotaciones diversas, por cierta literatura antropológica y por algunos de los cañarenses. Se entiende aquí como “música tradicional”, sencillamente, aquella que es tocada por los habitantes de Cañarís por medio de instrumentos musicales fabricados, en su integridad, con materiales y conocimientos locales.

* Investigador de la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Instituto Nacional de Cultura, hoy Ministerio de Cultura (2008-2010).

Ahora bien, rastrear la continuidad en el tiempo de esta música tradicional dependería de los pocos documentos y testimonios arqueológicos existentes hasta el momento. Tal empresa no es la que aquí se realizará. Lo que sí es necesario anotar es que, al menos en el Cañaris de hoy, también existe un fuerte interés por la música venida de fuera, y tal atracción parece haber sido particularmente favorecida por el arribo de la electricidad y de la carretera. Ambos cambios en la infraestructura parecen haber inclinado la balanza en favor de la música venida de la costa y en detrimento de la que aquí se presenta. Es casi como si se estuviera presenciando el ocaso de esta última y el predominio absoluto de la música tocada con instrumentos de difusión masiva y fabricados fuera de la región; y como si el ritual, por ejemplo, no fuera ya sino una suerte de último refugio para una estética y un conocimiento destinados a perecer. Con todo, no se puede afirmar que es correcta, o que se trata de otro eco de ciertas ideologías locales en torno al tiempo en los Andes (Ortiz 1995). Aunque saberlo a ciencia cierta requeriría de un trabajo aparte, está más o menos claro que la idea de “patrimonio” o de “preservación” —como también, y mucho más, el concepto de “museo”— no son del todo traducibles ni aceptables entre pueblos cuyas creaciones artísticas son usualmente concebidas como acciones o productos efímeros (Münzel 2000).

En la última parte de este texto se darán algunos alcances sobre el lugar de la música tradicional en el contexto general de la música en la sierra de Lambayeque, aunque hay un detalle de este panorama que valdría la pena destacar ahora. De un lado, la música urbana que se escucha o se ejecuta con instrumentos vendidos en la costa hoy se difunde por sus propios medios en Cañaris. De otro, la música tradicional está excluida no solo de los circuitos nacionales y regionales de registro y difusión sino incluso de los locales. Mientras que los jóvenes reproducen los discos de música adquiridos en el distrito de Pucará (provincia de Jaén, Cajamarca), sus padres no pueden tocar sus charangas porque ya están muy usadas y hoy ya nadie sabe repararlas ni fabricar nuevas.

Sea esto el producto de dinámicas culturales propias o de un cierto tipo de “imperialismo” musical, lo cierto es que las posibilidades de reproducción y difusión de una y otra música son muy contrastados. Se ponen muchos esfuerzos en adquirir y grabar música hecha con instrumentos electrónicos y casi ninguno en aquella que usa los instrumentos aquí presentados. Así, pues, en este panorama musical encontramos un doble vacío: no solo la etnografía o etnomusicología andinistas sino que tampoco los mismos cañarenses cuentan con medios de reproducción, de difusión o de registro de sus expresiones musicales locales, algunas de las cuales solo ellos conocen. Brindar esos medios es uno de los objetivos generales de este trabajo, razón por la que nos basta con poner a disposición —para quien así lo desee— esta parcela de la creatividad humana: ya sea como la memoria de los propios antepasados, ya sea como el patrimonio de los pueblos amerindios del Perú.

Esta cuestión de fondo concierne, evidentemente, a la selección organológica de los discos aquí incluidos. Aquí no se incluyen grabaciones de la música hecha con instrumentos comprados fuera de la región ni tampoco aquella compuesta fuera de Cañarís tal como lo hacen y sustentan otros trabajos recientes (Turino 2008). ¿Cuáles son las razones para omitir esta música en esta publicación?

Más allá de las razones de orden técnico, una respuesta a esta pregunta difícilmente podría evadir los debates sobre “tradición” y “modernidad” o sobre lo que hoy suele llamarse “purismo” o “esencialismo”. Se puede tener una idea del estado actual de estos debates, por ejemplo, a partir del tono reivindicativo de este reciente libro sobre etnomusicología:

Face aux mutations que connaissent actuellement les sociétés de tradition orale, face à l'émergence des musiques urbaines et aux hybridations dues à ce qu'il est convenu d'appeler « World music », certain pourraient considérer que le propos de notre livre est d'ores et déjà caduque. Nous croyons qu'il n'en est rien. Pour bien des sociétés, les patrimoines musicaux

*requièrent... toute notre attention... et ce d'autant plus qu'un grand nombre d'entre eux est susceptible de disparaître dans un futur proche*¹. (Arom y Alvarez-Péreyre 2007: 128-129)

Es necesario deslindar dos posibles interpretaciones. En primer lugar, esta omisión no significa que se reste valor —sea estético o testimonial— a aquello que no se incluye aquí. Aunque a veces pueda ser inevitable, evidentemente no se trata de realizar juicios de valor estéticos con respecto a la música que se escucha hoy en Cañaris.

En segundo lugar, esta selección tampoco implica que se consideran irrelevantes las innovaciones actuales en el mundo musical de la sierra de Lambayeque. Como es sabido, además, las innovaciones no son tampoco recientes: al menos, así lo muestran las bandas de músicos creadas en todas las regiones andinas bajo la inspiración de la experiencia contemporánea del servicio militar obligatorio. Hoy existe una pequeña pero nada deleznable producción de videoclips y discos compactos con autores y compositores locales deseosos de ingresar al mercado nacional. El internet y todos los soportes digitales de bajo precio en el mercado permiten, además, que la “nueva” música de Cañaris se registre y se difunda. Hoy en día ya no cabe duda de que Internet, las redes sociales y los nuevos métodos de comunicación e interacción son una fuente imprescindible para la etnografía amerindia y no solo en lo que respecta a la llamada “cultura popular” (Díaz 2003). De hecho, Internet, sobre todo en los preparativos para conocer una nueva tradición musical, es una fuente esencial para acceder a cierta producción cultural de esta región semiaislada del norte del Perú.

¹ Frente a los cambios que actualmente afectan a las sociedades de tradición oral, frente al surgimiento de la música urbana y a las hibridaciones producidas por lo que se ha venido a llamar “World music”, algunos podrían considerar que el propósito de nuestro libro es desde ya obsoleto. Nosotros creemos que no es así. Por el bien de las sociedades, los patrimonios musicales requieren (...) toda nuestra atención (...), tanto más dado que una gran cantidad es susceptible de desaparecer en un futuro próximo.

Se reitera, pues, que la cuestión determinante en la selección que se presenta aquí han sido los modos desiguales en que los tipos de música están difundándose y reproduciéndose en Cañaris, ya que si uno se hace conocido por sus propios medios, el otro (considerado como propio) está en peligro de desaparecer. ¿A cuál de las dos manifestaciones —para nada autónomas sino íntimamente relacionadas entre sí— atender primero? Una respuesta tácita puede leerse en estas palabras de una profesora de Cañaris:

De repente los profesores de Incahuasi están un poquito más cerca de la ciudad, se van un poco más a comunicarse con la televisión, fomentan más, se conectan más, se conectan mejor, pero aquí falta eso... Si ustedes han venido, vamos a tratar de apoyarle... Para que se haga el trabajito, pero que no se pierda, pues. Todas las veces hacen eso, viene alguien y dice "yo soy de tal sitio", y desapareció. Y no dejan nada. ¿Y dónde está esa cultura? ¿Dónde está ese folleto? ¿Dónde está ese libro? Aunque sea la copia, yo sé cuánto cuesta eso... Debe de haber un estudio en la biblioteca pero no hay, no hay acá. Por lo menos debería haber un pequeño ambiente donde haya todas las costumbres." (Aurora Santiago. 20 de mayo de 2009).

El siguiente testimonio reafirma lo antes dicho. Sin haber escuchado las palabras anteriores, un profesor repite el mismo anhelo:

Eso es lo que nos preocupa a nosotros. Bastante se han perdido las costumbres aquí en Cañaris. Yo le rogaría, no sé cómo irá su trabajo. Llevar algo de datos, pero nosotros quisiéramos emitir con todo su equipo cuando estemos preparados para que usted diga: "¡Esto es lo que tiene Cañaris!" Queremos demostrar nuestra costumbre, nuestra identidad, a nivel del mundo. Esa es la idea de nosotros: generar turismo en Cañaris. Si ahora nosotros, como dueños de casa, no hacemos eso, nuestra identidad se va a perder en Cañaris. (José Gaspar, 22 de mayo de 2009)

Al problema del sentido de lo que se hace aquí (registrar una música tradicional) le sigue el sentido de lo que se hace en un sentido particular (cuándo y cómo grabar esta música). Así como se hace al tomar una foto de una danza o escribir un mito en un papel, el registro musical de un pueblo implica, claro está, una elección siempre parcial. Y, evidentemente, tal selección no se debe solo a limitaciones técnicas o prácticas. En primer lugar, esta selección es también, y sobre todo, el producto de la relación del equipo de trabajo con los músicos y de la de estos con el contexto específico de la grabación. En efecto, en una comunidad como la de Cañarís, el momento del año e incluso el momento del día en que se graba son relevantes para definir lo que es adecuado (o posible) tocar (Bellenger 2007: 77-85). En este caso, se eligió grabar al final de las lluvias, en tiempo de cosecha, tanto de noche como de día y a unos meses de las elecciones municipales. En segundo lugar, se tuvo que hacer una elección entre dos opciones distintas a la hora de grabar música en el campo. Una propuesta era hacerlo en su contexto original, sea en medio de una procesión o un carnaval. Otra posibilidad era, en cambio, hacer las grabaciones en un estudio montado en una de las casas de la comunidad, donde los músicos pudieran tocar ante equipos colocados en un ambiente que pueda aislar los sonidos exteriores. Esta última fue la opción elegida.

Es cierto que no es sencillo contrarrestar la timidez de los músicos a la hora de tocar. Es posible que esta rigidez se traduzca, finalmente, en una tenue pero recurrente estilización de las melodías, aspecto que es necesario tener en cuenta a la hora de escuchar estos discos. Sin embargo, es importante notar que cada pieza también fue sometida al juicio del mismo intérprete y que solo se daba por concluida la sesión cuando ellos mismos se sentían satisfechos del resultado.

En general, se espera que la opción adoptada haya permitido, en primer lugar, obtener una fidelidad de sonido que bien merecen estas piezas. Y, en segundo lugar, y de mayor importancia, que se haya permitido realizar un registro sin interrupciones del desarrollo integral de secuencias musicales que suelen grabarse entrecortada-



Mistru durante la festividad comunal de la unsha.

mente. De este modo, se ha evitado una fragmentación de secuencias musicales que habría restado valor al tipo de música y de músicos que estamos escuchando. Esto no quiere decir, sin embargo, que la duración de los temas aquí presentados corresponda siempre a lo que se suele ejecutar en la comunidad. Como en todos los Andes, en su contexto ritual usual, estos temas pueden durar tanto como se requiere o se gusta: desde un minuto hasta más de media hora. En el estudio de grabación implementado en Cañarís, la extensión de cada pieza ha dependido casi siempre del gusto del intérprete.

Antes de emprender la descripción de los datos objetivos de esta breve organología, es necesario hacer algunas anotaciones sobre cómo los cañarenses conciben a los músicos y a los instrumentos musicales.

Las concepciones que se han encontrado en Cañarís no son muy distintas de las de otros pueblos amerindios: los instrumentos musicales parecen tener agencia propia y son considerados, en esta medida, como seres vivos, pues tienen ciertas necesidades. Así, cuando una charanga no se puede ejecutar porque le falta alguna de sus piezas se dice que "está muerta". Por la descripción de sus partes, además, se le adjudica un cuerpo antropomorfo, y es así que sus trastes son llamados "cejas" y el clavijero "cabeza". Los instrumentos de viento, por su parte, comparten una necesidad humana: aquellos ejecutados por los hombres necesitan "beber aguardiente", mientras que aquellos que interpretan las mujeres necesitan "beber agua" (en realidad, lo que se hace es humedecer la boquilla para afinarla). En lo que respecta a los membranófonos, finalmente, su música parece concebida como la lucha o competición de dos seres vivos. Así, los parches de un tambor suelen provenir de la piel de animales antagónicos (sea de un perro y de un zorro o de un depredador y su presa).

En cuanto a los intérpretes, ante todo, cabe destacar que tocar un instrumento musical, al menos en la sierra de Lambayeque, no constituye, en sentido estricto, una

especialización en sí². En cierto modo, la categoría de “músico” es ajena a la comunidad, pues tocar música no es una característica privativa. Casi todos los pobladores de una misma generación saben tocar o han aprendido a tocar todos los instrumentos que se pueden oír en estos discos. Sucede, pues, algo similar a lo que ocurre con el curanderismo, ya que toda persona de Lambayeque conoce un poco de esta práctica. Una buena mayoría tiene un conocimiento mínimo sobre cómo usar las plantas del entorno para curar enfermedades, solo que algunos lo hacen mejor o son más reputados en ello. Incluso ciertas artes adivinatorias podrían ser difícilmente consideradas como privativas de determinados especialistas. De igual forma, casi cualquier hombre es capaz, en teoría, de tocar una charanga, solo que algunos no tienen el instrumento o lo tienen en mal estado, mientras que otros lo tocan a menudo y lo conservan en buenas condiciones. Lo mismo sucede con los demás instrumentos.

¿En qué términos se distingue, entonces, entre intérpretes eximios y diletantes? Más que diferenciar entre alguien que es un músico y otro que no, se dice que a tal persona “le nace tocar”: es eso lo que permite que uno toque un instrumento con maestría. En las conversaciones con los músicos, uno de los temas favoritos es la forma en que alguien descubría la manera en que “le nacía” tocar un instrumento. A menudo narran un periplo que comienza cuando de niños sienten muchos deseos de tocar, un interés que suele ilustrarse por medio del enfrentamiento a la oposición de los padres. Aunque este es un relato de un músico de Incahuasi, las palabras de don Víctor Manayay ilustran bien lo que se quiere decir para Cañaris y la sierra de Lambayeque en general:

Yo tenía una chirimita así, chiquita, para aprender, pues. ¡Mis padres no sabían! Una vez, tocándola, mi mamá me apaleó. Me dijo: “¡Vas a tragar, carajo, comidas frías, para eso!” Me apaleó. Con mi chirimía tenía que co-

² Esta tendencia, sin embargo, está cambiando rápidamente, sobre todo en las regiones más cercanas a Lima y otras ciudades importantes del país como el valle del Mantaro (Romero 2005: 68).

rreme, pues, hasta que un día, “ya”, me dije, “otra vez a tocar”... ¡Cómo es cuando tú tienes idea de aprender! Entonces llevaba mi chirimía a mi chacra, yo iba como quien buscando leña y me escondía en un cerquito para tocar. Pero otra vez vino mi viejita, llegó a mi delante, me quitó mi chirimía y en mi delante la quebró. Lloré, oye, lloré por una semana. Después, un día fui con mi viejito a Canchachalá, por Pescadera, y en este pueblo vi a un chiquito que tenía la chirimía. ¡Cómo lastimaba la chirimía! Entonces, yo le dije a mi papá, “Papa, ¿sabes qué? Esa chirimía, cómpralo”. Él la pidió para comprar, pero luego se la regalaron. ¡Asu, madre, cuando lo trajo! ¡Uy! Por este recuerdo que tengo no lo vendo ni regalo. (21 de marzo del 2010).

A continuación se encuentra la información relacionada a los instrumentos musicales de Cañaris. Estos instrumentos pertenecen a tres grupos: los membranófonos (la caja), los aerófonos (el pinkullo y la dulzaina) y los cordófonos (la charanga).

Membranófonos

El único tipo de membranófono que se utiliza en Cañaris recibe el nombre de *caja*³ y se le clasifica en el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (en adelante, MIM) dentro de los “tambores de Marco, sin Mango, de Dos Cueros” (INC 1978: 102). Su ejecución suele estar reservada a los hombres (y, en algunos casos, a los niños), quienes la ejecutan mientras tocan el pinkullo (la caja y el pinkullo se tocan de manera simultánea) o para acompañar a otro músico que se encuentre tocando la dulzaina.

El nombre más utilizado en el Perú para este membranófono de origen amerindio es el de *tinya*⁴, un instrumento que según el MIM se encuentra en todos los departa-

³ Este nombre también se encuentra registrado en el diccionario de la Real Academia Española.

⁴ Otros nombres son: “tinguía”, “tinyacha”, “tintaya”, “wancartinya” y “huancartinya” (INC 1978: 103). El

mentos a excepción de Puno, Madre de Dios y Tumbes (INC 1978: 111, mapa XXV). En el centro y en el sur del Perú suele tocarse solo durante ritos ganaderos, como en la herranza del valle del Chancay. En Cañaris, sin embargo, la herranza no se encuentra acompañada de instrumentos.

Los músicos de la sierra de Lambayeque clasifican la caja según el instrumento de viento o la actividad que acompañan. Así, se habla de “la caja que acompaña el pinkullo” y “la caja que acompaña la dulzaina”, que es como aquí también se distinguen. La morfología de estos dos tipos de caja es casi idéntica, a excepción de su tamaño.

- **La caja que acompaña al pinkullo**

La caja que se toca con el pinkullo es de tamaño pequeño, dimensión que permite al músico sostenerla con un solo dedo de su mano izquierda mientras que el resto de los dedos digitan las notas del otros instrumento. La mano derecha, que queda libre, se encarga de aporrear los parches para emitir el sonido.

El músico que toca la caja y pinkullo recibe el nombre de *mamita* y acompaña los bailes de pareja durante las fiestas patronales. El *mamita* también es el que lidera una comparsa de seis u ocho bailarines en la danza del cascabel, una danza que puede estar conformada por una o más comparsas que, a su vez, están lideradas por otros *mamitas*. La diferencia entre estos músicos consiste en que el músico más experto, llamado *mamita mayor*, debe tener una caja de dimensiones ligeramente mayores a la del *mamita menor*, el menos experto. El tamaño y el buen estado del instrumento se asocian también a la posición que tiene el *mamita* en la jerarquía interna del ritual.

complejo de caja y pinkullo se llama “didín” en Lamas, departamento de San Martín (*ibíd.*). El clásico artículo de Izikowitz (1931) sobre la importancia del antiguo Perú en el desarrollo y distribución del tambor en América sigue siendo de interés.

La distinción entre los intérpretes tiene además un correlato en la forma de tocar la caja. El *mamita mayor* percute solo el parche de la caja sin tocar el aro. En cambio, el *mamita menor* golpea la caja tanto sobre el parche de cuero como sobre el aro, lo que le permite producir sonidos distintos en cada compás.

Morfología

- a) Cuerpo: tiene entre 12 y 15 cm de alto y puede estar hecho de madera de cedro, cabuya, *huairul* o *mamaq*. Hay algunas cajas de tamaño aún más pequeño, como las que se encuentran en el poblado de Penachí (distrito de Salas, provincia de Lambayeque).
- b) Parches: tienen entre 20 y 25 cm de diámetro en cada lado del cuerpo y están hechos de cuero de venado, de zorro o de perro. Se considera que los parches de una caja de buena calidad deben estar hechos de tipos de cuero distintos animales para que, por ejemplo, los cueros del perro y del zorro “peleen entre sí” y así se produzca un mejor sonido⁵. También se han reportado casos en los que se colocan, dentro del instrumento, un ají, un diente de ajo o incluso un pájaro de pico muy agudo llamado *shilishito* (Jiménez 1951). En algunas ocasiones también se utilizan pequeños tambores comprados en las ciudades que están hechos de lata, plástico de cañería llamado *caucho* y otros materiales industriales cuyo casco se encuentra pintado de colores vivos como el amarillo o el azul, similares a los tambores de juguete. Aunque la diferencia entre estos últimos materiales y las cajas hechas con los restos vegetales y animales es notoria, nadie parece considerar esta sustitución porque lo que importa es “que sea bien sonante”.
- c) Tiento o “atadura en M”: es la cuerda que ata los parches a ambos lados de la caja. Tiene 15 cm de largo, un grosor de 4 mm y está hecho de cabuya.

5 Testimonios similares se han recogido en otras regiones del Perú (Jiménez 1951; Villarreal 1959; Quijada 1957 y 1982; García 1989; INC 1978: 104).

- d) Presillas: tienen 3 cm de largo, sirven para sujetar los parches y están hechos de cuero de res. La distancia entre las ataduras de los bordes del casco suele ser de 10 cm, aproximadamente.
- e) Aros: son las estructuras redondas y delgadas que se colocan encima de la circunferencia cubierta por los parches. Pueden estar fabricados de la planta llamada rosario o *yana qero*⁶.
- f) Orificio: es un agujero de forma rectangular de 1 cm de largo y de 1 o 2 cm de ancho que se hace en el casco. Suele encontrarse más o menos a la misma distancia de ambos bordes del casco⁷.
- g) Bordón: es un hilo de cabuya que se sobrepone al diámetro del parche inferior para que vibre con un objeto que se coloca en su centro en el momento en que se bate. Este objeto puede ser el fruto de la planta de trigo, de alverja o de un tipo de paja, o, en otros casos, una esfera de plástico con un agujero. En todos los casos, siempre se busca un objeto que cumpla esta función, pero también puede ser reemplazado por un nudo que se hace en medio del bordón.
- h) Baqueta⁸: es un madero recto que se utiliza para golpear el parche. Tiene aproximadamente 15 cm de largo, 1 cm de diámetro y está hecho de *chilca*, un arbusto de madera frágil. En algunas ocasiones, las baquetas tienen tallados sencillos.

• • La caja que acompaña a la dulzaina

La caja que acompaña la dulzaina es de tamaño mediano y para ejecutarla se necesita de dos baquetas. Quien la toca suele ser un hombre mayor, de edad similar a la del dulzainero, aunque también puede ser un niño. A diferencia de la caja, que se

6 Del quechua, "madero negro".

7 En el valle de Chancay (Rivera 2003), este orificio es usado para introducir humo de tabaco dentro del caso o cuerpo. No hemos observado la misma práctica en la sierra de Lambayeque. Según Jiménez (1951), en Ambor y en Chancay "[al tambor] se le sahúma con humo de cigarro 'para que se caliente', etc."

8 En el departamento de Huánuco, las baquetas reciben el nombre específico *wiruman* (INC 1978: 104).



Casimiro Gaspar Rinza toca el pinkullo y la caja.

toca junto con el pinkullo, este instrumento debe ser interpretado por una persona diferente al dulzainero.

Los niños que acompañan a los dulzaineros con la caja suelen mantener la formalidad apropiada, aunque su actitud jovial les hace sentirse tentados de jugar con su instrumento. Al presentarse, estos niños reciben los mismos honores que el dulzainero, pero con la excepción de que no se les invita aguardiente. En nuestra visita, esta misma excepción se aplicó también a los jóvenes de aproximadamente 14 o 15 años que participaron en la danza del cascabel en los poblados del distrito de Incahuasi y en el poblado de Penachí (distrito de Salas).

Morfología

- a) Casco: tiene alrededor de 23 cm de alto y se fabrica con una madera de cedro que crece en las tierras más bajas (“bajera”). Según Jiménez, la caja que acompañaba la dulzaina en la costa de Lambayeque puede estar hecha de un cedro de tierras calientes, de “bosques al otro lado de las cordilleras” (1951: 48).
- b) Parches: tienen 33 cm de diámetro y están hechos de cuero de cordero y de chivo, pues cada parche es de un cuero distinto. Antiguamente, en la costa de Lambayeque también se hacían los parches de cuero de chivo y no se utilizaban animales para distintos parches (*ibíd.*).
- c) Tiento o “atadura en M”: cuerda de cabuya que sujeta los parches a ambos lados de la caja.
- d) Presillas: sirven para ajustar los parches, están hechas de cuero de res y tienen aproximadamente 4 cm de largo cuando sujetan los tientos.
- e) Aros: están hechos de la madera *yana qero*, previamente curvada.
- f) Orificio: tiene 1 cm en cada lado, se ubica en la caja y a una distancia proporcional entre los dos aros.



Mistru toca el pinkullo y la caja durante la festividad de San Juan.

- g) Bordón: se encuentra en el parche inferior, está hecho de cabuya y tiene una diminuta semilla o esfera de plástico atada al centro que vibra con los golpes que recibe el parche superior.
- h) Baquetas: dos baquetas de 23 cm de largo y 1 cm de diámetro⁹.

Aerófonos

Entre los instrumentos de viento de la sierra de Lambayeque se encuentran el pinkullo y la dulzaina. Los dos están hechos de madera, pero su tamaño y sonido son diferentes.

Existen algunos aerófonos tradicionales de Cañaris que se encuentran en extinción. Este es el caso del *kinran pinkullo*, que se vio tocar a las mujeres de un solo caserío y tiene paralelos amazónicos y prehispánicos. También se tuvo referencias de un tipo de antara que se tocaba en la frontera de Cañaris e Incahuasi y que, como en Taquile, se tocaría acompañada por un tambor (Bellenger 2007: 139).

- **El pinkullo**

El pinkullo es clasificado por el MIM dentro del grupo de las “Flautas, con canal de insuflación, interno, aisladas” o simplemente como “flautas de pico” (1978: 225) y, en específico, al subgrupo de “flautas de Pico, Abiertas, de 3 Orificios, con Orificio Posterior” (1978: 228). También se le conoce como la “Flauta de Una Mano” y es considerado como un instrumento masculino, pues solo los hombres pueden tocarlo.

⁹ En la costa, las baquetas se fabrican con guayabo (*ibid.*).

El pinkullo es uno de los aerófonos más difundidos de la sierra peruana, a excepción del sector criollo. Hay, sin embargo, una frontera geográfica que llama la atención:

Desde Huánuco al norte, la Flauta de Una Mano es de uso muy intenso y tiene pocas variantes morfológicas, en tanto que de Huánuco al sur, el instrumento se emplea con menor intensidad, existiendo una gran variedad de tamaños en las flautas; además, su uso es frecuentemente aislado (INC 1978: 225-226)

Este lindero en torno a Huánuco es importante si se considera que es allí donde se ubica la frontera mítica que marca el límite septentrional de la creencia en la *Pachamama* y el límite meridional del mito de la *açakay*, la ogresa devoradora de niños y origen de las alimañas (Howard-Malverde 1986).

El pinkullo se toca para acompañar el baile de tres de las comparsas que integran la danza del cascabel, razón por la que también recibe el nombre de “pinkullo de danza”. Se le utiliza tanto en Cañaris como en Incahuasi y gran parte de la población masculina lo ha tocado alguna vez, lo que reduce la posibilidad de su desaparición. Una costumbre muy arraigada entre los músicos es la de verter aguardiente en su interior para humedecer la embocadura.

Morfología

a) Cuerpo:

- Largo: tiene una longitud que va de los 20 a los 36.7 cm, lo que lo convierte en el más pequeño de todos los aerófonos de la zona. Sus medidas oscilan entre los tamaños de las dos flautas de pico más pequeñas como el *pinkillu ajora* de Taquile, de 37 cm, y el *pinkillu chible*, de 18 cm (Bellenger 2007: 128).

- Diámetro: no es mayor de 1 cm y es menor al de los otros instrumentos de viento.
 - Material: se fabrica de un carrizo llamado *tungula* o de otra planta llamada *mamaq amarillo*, especie de bambú grueso¹⁰. El espesor de las paredes del cilindro, de un tono entre amarillo y marrón, no suele pasar de los 5 mm¹¹.
- b) Embocadura: llamada “lengüita” en el ámbito local, tiene entre 0.8 y 2.2 cm de largo y es fabricada con madera de aliso o de *andanga*, un árbol cuya corteza y frutos son muy utilizados para teñir ponchos. Para colocar la embocadura es necesario tallar o amoldar el extremo del cilindro.
- c) Bisel: tiene 1 cm de largo, 0.5 cm de ancho y está ubicado a aproximadamente 2 cm de la embocadura.
- d) Orificios anteriores: son siempre dos y cada uno de ellos tiene un diámetro que oscila entre 0.4 y 0.5 cm. Uno se encuentra a una distancia que va de 2 a 2.5 cm del extremo abierto del cilindro y el otro a una distancia que va de 3.2 a 4 cm.
- e) Orificio posterior o “portavoz”: se encuentra a una distancia que va de 7.7 a 10 cm del extremo abierto del cilindro.

El pinkullo es un instrumento que se toca al mismo tiempo que se toca la caja. Para interpretarlo, el músico aproxima su boca a la lengüeta para introducir el aire al cilindro y sostiene el otro extremo con los dedos de la mano izquierda. Los dedos de esta mano tienen una posición y una función determinada: el pulgar cubre el portavoz u orificio posterior y sostiene una cuerda de donde cuelga la caja, mientras que el dedo índice (que se encuentra hacia el lado de la lengüeta) y el dedo medio (que

10 La importancia local, al menos simbólica, de ambas plantas —*tungula* y *mamac*— puede notarse por la existencia de caseríos en la zona llamados precisamente Tungula y Mamacpampa.

11 El diccionario del quechua “Cajamarca-Cañaris” de Quesada menciona un “árbol silvestre de tallo ahuecado” que se llama “pinkullo” y que es usado “en la confección de flautas”.

está hacia el otro extremo) cubren los orificios anteriores según las evoluciones de las canciones. Una vez colocada la mano en esta posición, el dedo mayor se mueve solo y el pulgar y el índice se mueven simultáneamente, aunque a veces el índice libera el orificio que le corresponde mientras el pulgar se mantiene en su sitio. Finalmente, el dedo anular hace presión sobre el orificio distal y a veces llega a cubrirlo por completo. Aunque esta flauta de pico es abierta, la forma en que a veces se coloca el dedo sobre el orificio distal podría hacer que se le considere, cuando se le toca, como un aerófono de “medio tapadillo” (INC 1978: 227). La lengua también puede cubrir la embocadura en ciertos momentos de la canción, lo que permite, según los músicos, “dar vuelta” a los tonos.

Como ya se mencionó al hablar de los membranófonos, el intérprete a cargo del pinkullo y la caja que toca en una fiesta patronal por sí solo es llamado *mamita*, mientras que el que lidera o acompaña la comparsa de la danza de cascabel recibe el nombre de *mamita mayor* o *mamita menor*, respectivamente. Si hay varias comparsas tocando al mismo tiempo —sea en el altar de una iglesia o delante de una imagen en procesión—, los mamitas siempre tocarán en la misma posición. Con todo, los danzantes solo siguen al pinkullo del *mamita* que corresponde a su comparsa, pues la identifican por su sonido y por la manera de tocar la caja. Y si en la comparsa hay un *mamita mayor* y un *mamita menor*, los danzantes igual saben identificarlo, pues el primero solo golpea el parche de la caja y el segundo golpea el parche y el aro.

Esta distinción entre el *mamita mayor* y el *mamita menor* también se vislumbra en el número de temas musicales (llamados “tonos”) que toca cada uno de los músicos. Así, y en contraste con lo que se pensaría en un primer momento, el *mamita mayor* toca muchos menos tonos que el *mamita menor*. A pesar de ser de jerarquía inferior, el *mamita menor* no solo debe aporrear de dos maneras su caja sino tocar el pinkullo de una forma más compleja, lo que nos lleva a pensar que subsiste un principio tácito en el que la simplicidad se asocia a una mayor jerarquía.



Mistru toca el pinkullo y la caja

• • La dulzaina

La dulzaina corresponde al instrumento que en el MIM aparece con el nombre de “chirimía”¹², término que se asigna para el instrumento descrito como un “Oboe, Aislado, de Tubo cónico, con Agujeros” (INC 1978: 253) y que se toca en el departamento de Piura y Lambayeque. Sobre el uso del nombre “dulzaina” existen referencias sobre su uso en la costa lambayecana —al menos entre Ferreñafe y Lambayeque, como sostiene Jiménez (1951: 46-48)— y también en la sierra, como en Cañaris, Incahuasi y Penachí (Sevilla 2005: 42). Otros nombres que recibe este aerófono son el de “chirisuya” o “chirimoya”, como sucede en otras regiones del Perú y del mundo hispanoamericano (INC 1978: 253).

La existencia de la dulzaina se registra en el Perú con la llegada de los españoles en el siglo XVI. El 15 de junio de 1556 se recibió a un Virrey con dulzainas (Jiménez 1951: 46), pues se tocaba durante la “elección de alcaldes, autos de fe, paseo de estudiantes, paseo del pendón real, etc.”. Otro documento de 1575, también citado por Jiménez, menciona explícitamente que los “indios” tocaban “trompetas y chirimías”.

Morfología

a) Cuerpo:

- Largo: tiene una longitud que oscila entre los 10 a los 28 cm. En el departamento de Lambayeque, el MIM registra una chirimía de 30 cm y otra de 32 cm (INC 1978: 254-255).
- Diámetro: el extremo distal o *campana*, la parte más ancha, tiene entre 5 y 6 cm, y el extremo proximal, la parte más angosta, entre 1 y 1.5 cm.

12 Este nombre también se utiliza en Centroamérica (McNett 1960) y en España. En este país, sin embargo, los nombres varían según las regiones (en Cataluña se le llama *grai* o *grall*; Violant y Simorra 1953 y 1954). En el pasado, la difusión de este instrumento abarcaba buena parte de la Europa medieval y también de Asia.

- Material: su fabricación puede realizarse con plantas como la *pauca*, el *huairul*, el *mamaq* y el *macmac*. En la costa de Lambayeque se usan *chachacoma* o *limoncillo* (Jiménez 1951: 47).
- Refuerzos: a veces se rodea el cilindro con anillos de metal, de plástico o de cuerda para reforzar su estructura y evitar que se quiebre longitudinalmente.
- Decoración: algunas dulzainas se encuentran decoradas en torno al extremo distal con líneas, equis u otros motivos abstractos que casi siempre se pintan con color blanco.

b) Orificios:

- Orificios anteriores: hay ejemplares de tres orificios y otros de hasta seis, aunque el MIM registra ejemplares de hasta ocho (INC 1978: 255). Los orificios se hacen con un fierro caliente llamado *huiroshucsho*, tienen forma circular y un diámetro de 1 cm.
- Orificio posterior: se encuentra a la altura del tercer orificio anterior si se cuenta a partir del extremo distal.
- Orificio adicional: algunas dulzainas tienen un orificio ubicado en el costado derecho (desde la perspectiva del intérprete). Este agujero se encuentra a una distancia de 1.5 cm del orificio anterior más cercano, suele tener una forma rectangular, y, aparentemente, sirve para que la saliva que ingrese por la embocadura pueda salir al exterior. Jiménez registra una chirisuya de los Andes (Laraos, provincia de Yauyos, departamento de Lima) centrales con dos agujeros “ubicados en las caras laterales inmediatas al último agujero de la cara anterior” (1951: 48). Esta característica se encuentra también en la variante de este instrumento en Cataluña, donde se le llama *grai de pastor* (Violant y Simorra 1954: 361).

c) Lengüeta: en el ámbito local de Cañaris es conocida como *pajuelo* y suele medir unos 6 cm. Jiménez describe la lengüeta de la costa de Lambayeque hecha de “una caña especial llamada ‘succha’ que se raspa con mucho esmero hasta convertirla en una lámina muy fina” (1951: 47), mientras que el MIM refiere que en



Músico que toca una dulzaina

Huánuco se hace con plumas de cóndor (INC 1978: 255). La lengüeta cañareña está compuesta de los siguientes elementos:

- Cilindro: la parte interior de la lengüeta está compuesta por un cilindro de lata de 2 cm de largo y 1 cm de diámetro.
- Pieza de plástico: el cilindro se engarza a una pieza de plástico de forma circular que se toma de las pajillas de hilo industrial que venden en las tiendas.
- *Tuyu*: es la pieza más delicada de la lengüeta y está hecha de la hoja seca de *tuyu*¹³, una bromelia que abunda en las tierras húmedas de donde recibe su nombre¹⁴. En Cañaris solo se le encuentra en Huamana, un precipicio con una enorme roca en cuyos resquicios puede encontrarse el *tuyu* adecuado. La parte de la planta que se utiliza proviene de las hojas exteriores que ya han sido resecadas por el sol. Además, la hoja tiene que ser de coloración roja para que proporcione un sonido adecuado.
- Hilo: fabricado de algodón, sirve para atar el *tuyu* al cilindro y a la pieza de plástico.

Como se hace con los pinkullos, la dulzaina se “afina” con un poco de aguardiente de caña de azúcar que se hace pasar por su interior. Al humedecerlo, se dice, el sonido es tan potente que puede ser escuchado desde muy lejos. Otra particularidad se encuentra en que no se usa un tapón ni cubierta especial para proteger la delicada lengüeta. Lo que suelen hacer los músicos durante los viajes es insertarla en la campana, de modo que quede protegida por sus bordes.

13 En su diccionario, Quesada (1976) registra el término como “Planta silvestre algo semejante a la penca que crece en los cerros”. En Lambayeque existe una tesis realizada por Ayasta (2003) en la Facultad de Biología de la Universidad Pedro Ruiz Gallo dedicada a las bromelias.

14 El *tuyu* puede acumular en sus hojas el agua de la lluvia, aspecto que permite a las aves y a los caminantes beber el líquido cuando les apremia la sed. Este factor se encuentra reflejado también en la mitología de la zona, donde el *tuyu* es un ayudante de los niños que huyen de la *ačakay* que los intenta devorar. Para unos análisis y recopilaciones de las variantes de este mito en otras regiones andinas, véase, entre otros, los trabajos de Souffez (1992), Benavides (¿1980?), Howard-Malverde (1986), Taylor (2008), Ortiz (1973) y Villar (1933).

Cordófonos

Más allá de los instrumentos de cuerda fabricados fuera de la región, que se suelen tocar en muchos lugares, el único cordófono que podría considerarse propio de la sierra de Lambayeque es la charanga, un instrumento que por sus características morfológicas y sonoras constituye un caso único en el Perú. Así como con los membranófonos y los aerófonos ya descritos, este es un instrumento que se utiliza más como un agente acompañante que como un instrumento independiente.

- **La charanga**

El disco *Música tradicional del Perú 4: Lambayeque* (Romero y Cánepa 1996) del Instituto de Etnomusicología de la PUCP —que es parte de una serie que se edita en función de cada departamento del país— contiene dos breves fragmentos de canciones tocadas con la charanga, pero no incluye descripciones de su morfología ni tampoco una imagen¹⁵. Por su parte, el MIM menciona que en el departamento de Lambayeque y en una pequeña área en el centro del departamento de Cajamarca existe un instrumento llamado *tiple*, que es descrito como una guitarra “de Caja, de 4 cuerdas” (INC 1978: 141), con lo que se podría estar aludiendo a este instrumento o a su variante costeña. No obstante, en el recorrido realizado no se encontró ninguna mención a este nombre, como tampoco se encontró que se tocara con plectro (o uña), como también se afirma (INC 1978: 142).

Aunque se trata de un territorio relativamente pequeño, los nombres que recibe la charanga en los pueblos de Cañaris, Incahuasi y Penachí pueden ser muchos, al punto que los mismos músicos pueden utilizar dos o hasta tres.

15 Fragmentos de 1:39 y 4:17 minutos de este disco.

Los nombres que se han recogido son los siguientes:

- Charanga o charanguilla: este nombre finaliza en “a” y le da al instrumento un carácter femenino, sobre todo si se le compara con la palabra “charango”, que es más utilizada y conocida en el Perú. El escritor Ricardo Palma ya se refiere a este último término en una entrada de sus *Papeletas lexicográficas* (1961: 1390), en las que se recogen los peruanismos del siglo XIX. No obstante, hace alusión a la existencia de la variante femenina en España, que encuentra extraña y trata de explicar:

La Real Academia Española trae charanga, como voz de uso reciente, aplicándola a militares de escaso instrumental. El charango de nuestros indios es una especie de bandurria, de cinco cuerdas, que produce sonidos muy agudos. Probablemente la voz pasó de América a España, y en la travesía cambio la letra final. (Ibid.)¹⁶

- Guitarra: se utiliza como la denominación del instrumento en la lengua castellana.
- Vihuela: se utiliza como la denominación del instrumento en la lengua quechua.
- China: nombre que se relaciona con la palabra que se utiliza para designar a las mujeres jóvenes y casaderas y de quienes se dice que se sienten atraídas por la música del instrumento.
- Cañareja: término que se utiliza fuera de la población de Cañarís. Los músicos de Incahuasi explican que este nombre empezó a ser utilizado porque el instrumento provenía de Cañarís.

16 Nuestro agradecimiento a Chalena Vásquez por señalar este punto. En la última edición del diccionario de la Real Academia Española aparece la palabra *charanga*, definida como una “Banda de música jocosa con instrumentos de viento y percusión”.

La distribución geográfica de este instrumento abarca las partes altas de los distritos de Cañarís e Incahuasi, pero también incluye algunos caseríos que no pertenecen a la provincia de Ferreñafe. En el distrito de Salas, provincia y departamento de Lambayeque, se encuentra en los poblados de La Ramada, Querguer, Penachí, Marco, Lanchaco alto y Lanchaco bajo. En Cajamarca, en el límite mismo con Lambayeque, se encuentra en los poblados de Sangana (distrito de Miracosta, provincia de Chota) y Pauca (distrito de Pucará, provincia de Jaén).

La fabricación de la charanga se reserva a los hombres, pues son ellos quienes la tocan para las mujeres. También se dice que durante el tiempo de fabricación el carpintero debe mantenerse en abstinencia sexual y tampoco debe comer productos que estallen en el momento de su preparación como el maíz tostado.

Los propietarios e intérpretes de la charanga sostienen que en el pasado había tres tamaños distintos de charanga: una pequeña (que fácilmente podía esconderse bajo el poncho), una mediana y otra grande. Durante la visita, sin embargo, solo se observaron ejemplares que entraban en la categoría de mediana y solo en el caserío de Suichico se observó una que entraba en la categoría de pequeña.

Morfología

a) Caja (o "cuerpo"¹⁷):

- Caja de resonancia: tiene entre 48 y 50 cm de longitud. La tapa superior (cubierta) y la tapa trasera (fondo) son simétricas y se caracterizan por tener las siguientes medidas:
- Parte baja: entre 25 y 29 cm.
- Cintura: entre 10 y 15 cm.

17 Metáforas "cuerpo" o "boca", utilizadas aquí para las diferentes partes de la charanga, también son comunes para instrumentos como la guitarra en muchas otras regiones.



La charanga

- Parte alta: entre 14 y 20.5 cm.
- Aro o costado: tiene entre 3 y 7 cm de alto. Las medidas de la parte baja, la cintura y la parte alta son aproximadamente 1 cm menores a las tapas. De este modo, el aro queda escondido dentro de los bordes de las tapas.
- Agujero armónico (o “boca”): tiene entre 4 y 5 cm de diámetro y carece de roseta, ornamentación que recorre gran parte del diámetro de la boca.
- Puente: tiene de 14 a 16 cm de largo, entre 2 y 3 cm de ancho y entre 1 y 2 cm de alto.

b) Mástil (o “pescuezo”):

- Diapasón: tiene entre 27 y 37 cm de largo, entre 4 y 5 cm de ancho y aproximadamente 3 cm de alto.
- Clavijero (o paleta, también llamado “cabeza”): tiene entre 8.5 a 12 cm de largo, entre 7 a 8 cm de ancho y 1 cm de alto.
- Clavijas: son siempre 4 y tienen entre 6 y 9.5 cm de alto.
- Trastes: también llamados “cejas”, son siempre 13 y el espacio entre ellos puede variar. Los más cercanos a la caja, de 1.5 cm, suelen ser los más angostos, y los más alejados, de 3 cm, los más anchos. A menudo estos espacios están pintados de blanco, verde o rosado para recordar al intérprete el traste en el que deben colocarse los dedos.
- Taco: tiene aproximadamente 4 cm de ancho, 4.5 cm de largo y 7 cm de alto.
- Cuerdas:
 - Número: todos los ejemplares registrados tienen cuatro cuerdas.
 - Tipo: las cuerdas son de metal y se distribuyen en dos cuerdas de primera o mi y dos cuerdas más agudas de segunda o si. A veces se han encontrado solo cuerdas de primera.

- Distribución: Aunque los pobladores suelen afirmar que la distribución de las cuerdas depende de cada músico, se han encontrado tres formas de ordenar las cuerdas (de abajo hacia arriba):
 - ▶ Segunda, primera, segunda, primera.
 - ▶ Primera, segunda, segunda, primera.
 - ▶ Primera, primera, primera, primera.
- c) Materiales: las charangas son fabricadas con maderas de aliso, cedro y *chumbirapra*; para el aro se utiliza el *aya-aliso* y el *motoi*, un árbol de flores amarillas; y para los clavos que fijan las tapas de la caja de resonancia al aro —se evita el uso de clavos de metal— una gramínea llamada *sigues*¹⁸. Tal como ocurre con los parches de la caja, los pobladores consideran necesario que las maderas para la cubierta y para el fondo provengan de árboles que crecen en pisos ecológicos distintos —aliso y cedro, respectivamente—, aunque no se ha encontrado una justificación explícita para esta diferencia. También existen charangas de madera procesada (triplay) que luego son pintadas.

Los músicos que tocan la charanga —la mayoría personas mayores— relatan que con este instrumento se interpretaba el *taki*, composición musical que servía para cortejar muchachas, costumbre que también se ha encontrado en el departamento del Cusco con otro instrumento de cuerdas (Turino 1983). Aunque con letras diversas, esta canción suele contar el cortejo de un hombre a una mujer —por ejemplo, la historia sobre cómo un joven foráneo arriba a un pueblo y se pone a tocar una charanga cerca de la casa donde vive (o en las tierras donde trabaja) la muchacha que le interesa—.

18 Planta muy común en la zona y cuyo nombre se encuentra no solo en la toponimia de la zona (un caserío tiene su nombre) sino también en la artesanía textil ya que su tela sirve para hacer ciertas partes del telar de cintura. En la mitología se dice que con ella se fabrica el arma para aniquilar a las almas en pena).

En la población cañarense no hay una conciencia local muy marcada sobre la particularidad de este instrumento en la región. Tampoco parece haber mucho interés ni una idea muy precisa sobre si se toca más allá de la sierra de Lambayeque o en otros lugares del país. Si se pregunta por carpinteros que pueden fabricarlas, se suele decir que ya no se encuentran o que es en otros pueblos donde se les puede hallar, razón por la cual cualquier pérdida o daño del instrumento se hace irre recuperable. Esta realidad se refleja también en el hecho de que ninguna charanga tenga el nombre del fabricante o marca al interior sino solo el nombre del dueño escrito en la cubierta o tapa armónica, casi siempre en torno a las cuerdas. Muchos músicos —como lo dijera Don Víctor Huamán Santiago— afirman que ya no tocan porque sus instrumentos ya no se encuentran en buenas condiciones.

El *sonido*: instrumentos y tendencias musicales actuales

Es difícil saber a ciencia cierta si la idea de que los instrumentos tradicionales se encuentren en proceso de desaparición o si se trata más bien de un espejismo. ¿Esta música está en proceso de extinción o tal apreciación es solo un eco de una ideología local sobre el trascurso del tiempo? Una de las dificultades más importantes para decidir entre ambas opciones es que prácticamente no hay registros etnográficos previos sobre Cañaris en general y sobre su música en particular. Sin embargo, parece ser un hecho que el arribo de la electricidad y la carretera a Cañaris (en la primera mitad de la década de los noventa) ha marcado los gustos musicales de los cañarenses, al menos otorgándoles posibilidades técnicas y acceso a medios de difusión hasta entonces inaccesibles.

La carretera que ahora los comunica con las tierras bajas y sus ciudades en los desiertos occidentales y las selvas orientales ha permitido un consumo mayor de los discos compactos de música y de video que se pueden adquirir a bajo costo en las calles de las ciudades más cercanas gracias a la desobediencia de la ley de derechos

de autor. En ellas, los habitantes (sobre todo los jóvenes) compran decenas de discos compactos de música así como de miniserries, telenovelas y películas. Basta una mirada rápida en cualquier puesto de venta ambulante para encontrar una sorprendente variedad de ritmos: la “tecnocumbia”, la salsa, el ballenato, el huayno, el tecno, el “reggaetón” o el pop, entre otros géneros pertenecientes a grupos peruanos o extranjeros que desde hace ya hace mucho tiempo han traspasado las fronteras nacionales —cantantes folclóricos de Áncash y Junín, por ejemplo, se encuentran ahora tan disponibles como los grupos de pop latino de Panamá—. Las otras formas en que se difunde esta música en el Cañaris de hoy son las memorias USB, las radios, los equipos de música, los concursos de música folclórica, las radioemisoras, los conciertos y por medio de los cantantes locales y sus “marcos musicales”.

La utilización asidua de la radio (casi siempre de marca Sony y modelo ICF-F10 o similares) es uno de los primeros hechos que llaman la atención cuando se recorren los campos del norte del Perú, aún más cuando se alcanza la sierra de Lambayeque. En Cañaris casi no hay persona —y nótese que no decimos familia— que no tenga su propia radio personal, pues todo hombre o mujer, adulto o adolescente, la lleva siempre consigo cuando cuida su parcela, cuando come, cuando visita a algún pariente o cuando viaja. Sea que se encuentre a pie, en bicicleta, a caballo o en camión, o incluso cuando se encuentran en una misa, en un ritual u observando un espectáculo, más de uno llevará una radio encendida para oír las emisoras locales, regionales o las de alcance nacional.¹⁹ Pero más que noticias o comentarios, lo que se escucha es un heterogéneo repertorio de canciones populares actuales o de los años sesenta —en gran parte, en idioma español— que se repite incesantemente y solo se interrumpe para dar espacio a las dedicatorias y saludos personales que los adolescentes se envían entre sí.

19 Las radios de audiencia nacional que se captan en Cañaris e Incahuasi son Radio Programas del Perú, Radio Nacional, Radio La Inolvidable y Radio Nueva Q.

Actualmente, Cañaris e Incahuasi tienen cada uno dos radioemisoras propias, con locutores y algunos programas en quechua y en castellano, tanto en AM como en FM. La primera radio de Cañaris —llamada Inka Jaifer— fue creada en setiembre del año 2009 por los hermanos Jaime y Felipe Reyes, provenientes del alejado caserío de Quirichima, y en Incahuasi se encuentran las radios Estéreo Incahuasi e Inca Rey. Tal coincidencia no deja de llamar la atención. No solo en la capital de distrito sino incluso en los caseríos más alejados se piensa ahora en fundar radioemisoras y en difundir una programación musical moderna²⁰. Como si esto no fuera suficiente, cada pensión, por humilde que sean sus instalaciones, posee ahora un televisor y un reproductor de DVD en los que se ven y se escuchan los videos musicales de los últimos cantantes y conjuntos de moda.

La música moderna se escucha hoy en muchos de los rincones de la sierra de Lambayeque, pues lugares a los que ahora es posible transportar el “sonido”. Este es el término con el que los hablantes de quechua y de castellano en Cañaris llaman así al conjunto conformado por el reproductor de cintas magnetofónicas, los discos compactos o archivos MP3, los altavoces de gran potencia (muchas veces hechos artesanalmente), los cables y el generador eléctrico que se pone en marcha con gasolina. Este conjunto de “sonido” se alquila en toda la comarca por pequeñas empresas familiares (una de ellas es la empresa Atisé) y su volumen es tan poderoso que los ecos de una fiesta se pueden escuchar desde el otro lado de la montaña, aunque es posible que esta intensidad también sirva para cubrir el rugido de los generadores eléctricos que siempre se encuentran a pocos metros de distancia.

No todo es, sin embargo, música estrictamente foránea. Desde hace algunos años han aparecido en la sierra de Lambayeque cantantes folclóricos locales que estilizan

20 En Incahuasi, sin embargo, existió un programa radial dedicado a la “costumbre” en el que se discutía, en quechua, temas relacionados a la música y a las fiestas tradicionales. El programa, lamentablemente, desapareció al poco tiempo de haberse iniciado este trabajo.

una parte de la música de este departamento y que la mezclan y la adaptan a los gustos que predominan en los medios populares nacionales. Aunque hasta ahora estos cantautores provienen sobre todo de Incahuasi, son escuchados con igual entusiasmo en toda la sierra de Lambayeque, incluyendo Cañaris. Estos artistas reciben casi siempre el apoyo de las municipalidades, que los seleccionan mediante concursos el discurso de la salvaguardia de las tradiciones locales y luego los ayudan a difundir su música por toda la sierra o incluso a grabar sus canciones en estudios ciudadanos.

Así como se habla de cantantes folklóricos, tampoco deben ignorarse los “marcos musicales”, que les son indisolubles en los conciertos o presentaciones organizadas en Cañaris. Un marco musical suele estar liderado por un hombre y una mujer que cantan en coro las canciones de moda y animan a los presentes con palabras y arengas, mientras que los músicos que los preceden tocan instrumentos como el bajo electrónico, el requinto, el órgano electrónico, el arpa, la batería eléctrica, el timbal y el *huiri*. El entusiasmo y la inversión de dinero y energía que demandan estos marcos musicales son notables. Según las encuestas realizadas, la inversión en instrumentos y equipo para uno de estos equipos puede ascender a casi los S/. 5,000.00 nuevos soles (aproximadamente, unos \$ 1,700.00 dólares americanos o € 1,300 euros), lo que constituye sin duda un esfuerzo económico que no muchos pueden hacer en Cañaris. Se trata, muy probablemente, de la expresión del poder de una nueva élite económica del lugar.

La diferencia entre el cantante folclórico y el marco musical estriba en que el primero (así se trate de un infante) siempre será destacado sobre los demás músicos que lo acompañan en el escenario. En este sentido, el término de “marco” alude, evidentemente, a que los músicos solo están allí para acompañar la voz. Además, tanto en los carteles como en las portadas de los discos compactos, los cantantes suelen tener un seudónimo o epíteto que aparece junto a su nombre con letras más grandes que el del marco musical. Así, por ejemplo, Angélica Santiago Carlos, conocida como “La risueña del amor”, canta con el marco musical “Los valores del escenario”. En



Mujeres atienden un concurso de música organizado por la Municipalidad.

la mayoría de los casos, pues, se encuentran cantantes folclóricos que tienen ya un cierto éxito comercial —que han obtenido a través de sus DVD o de sus conciertos en vivo— y son mucho más conocidos que su propio marco musical. Cuando estos últimos no tienen aún un cantante folclórico de renombre y no han realizado aún sus propias grabaciones, suelen participar asiduamente en los concursos municipales y presentar temas propios.

Este ambiente musical, lleno de innovaciones y exploraciones, no constituye un espacio aislado del resto del escenario musical en Cañarís, menos aún de lo que hemos llamado “música tradicional” aquí. Tal como sucede en otras regiones andinas (Romero 1989 y 2007; Ferrier 2010), las expresiones musicales son un espacio más para ese misterioso encuentro entre lo novedoso y lo de antaño. De hecho, los ritmos e instrumentos ejecutados en este departamento —vengan del Caribe o del caserío a una hora de camino— se están entrelazando tanto en la vida cotidiana como en los momentos más excepcionales. Así, durante las fiestas más importantes se observa una curiosa imbricación de rituales y espectáculos teñida de una fingida indiferencia mutua entre dos bandos. Por un lado, frente y dentro de la iglesia, están los devotos de San Juan, quienes depositan su fe en los poderes sanadores de la imagen, la danza del cascabel y el mamita que toca su pinkullo de danza y su caja. Por el otro, y en el lado opuesto de la plaza, se encuentra el concurso municipal junto con el jurado, los cantantes, el público y los marcos musicales con sus altavoces. No obstante, es importante resaltar que aun así existe una filiación directa —y sin conflictos— entre los intérpretes de los instrumentos que aquí describimos y los integrantes de los marcos musicales. En efecto, muchos de los hijos o nietos de los charangueros, dulzaineros y mamitas que aparecen aquí tocan ahora bajos u órganos electrónicos. Los nietos de Teófilo Huamán, la voz más ronca de los charangeros de Cañarís, han formado un marco musical con los instrumentos más caros que se conocen en el pueblo, mientras que las nietas de don Casimiro Gaspar cantan y bailan en un marco musical que se presenta en los concursos municipales.

La diferencia entre las preferencias musicales de don Teófilo y de don Casimiro y sus descendientes no es extraña en el escenario musical de la sierra de Lambayeque. Sin embargo, hay músicos que se han dedicado a tocar algunos de los instrumentos tradicionales. Un gran número de ellos se ciñe a las melodías que se tocan en los rituales y ceremonias, pero hay otros, como el señor César Augusto Lucero Huamán, que más que tocar a la manera en que lo hacen los mayores prefiere componer sus propias canciones en quechua en una forma distinta y con una letra que también difiere de las de ellos. Otras ideologías se insinúan en los versos que compone: “ Yo soy de la sierra / donde corre el aire puro / y hay mujeres bellas”.

Lo que se constató en esta investigación fue la distribución etaria de cada una de las expresiones musicales actuales y su correlación con otras características como la valoración, la ubicación temporal, el contexto, la situación actual, la difusión y la visibilidad. Tal como se observa en el Cuadro 1, es posible detectar tres tipos de instrumentos en el panorama general de la música en Cañaris:

1. Tipo 1: Son los instrumentos musicales que tienen un contexto de interpretación sobre todo ritual, solo poseen una difusión local y parecen encontrarse en decadencia (algo que los convierte en desconocidos o en proceso de exotización). Este es el caso de las charangas, los pinkullos, las dulzainas y las cajas que suelen ser ejecutados por adultos y ancianos y son considerados tanto propios como antiguos para la población.
2. Tipo 2. Son los instrumentos que tienen un contexto de interpretación tanto ritual como no ritual (espectáculos), se encuentran en desuso (aunque todavía no en decadencia) y poseen una difusión provincial. Aunque no son originarios del departamento, son ejecutados desde hace mucho tiempo tanto por los adultos como por los jóvenes en los conjuntos musicales llamados “banda típica” o “banda de músicos”.

3. Tipo 3. Son los instrumentos que tienen un contexto de interpretación no ritual y son difundidos tanto por las emisoras de radio y los conciertos²¹. Son instrumentos de adquisición reciente, son considerados foráneos y muy populares entre los jóvenes, quienes los ejecutan en los conciertos.

Por otro lado, también es posible graficar las relaciones de estos tres conjuntos de instrumentos. El Cuadro 2 ubica, por un lado, un eje de grupos de edad y, por el otro, un eje que concierne al contexto de interpretación. Sin intenciones de reflexionar ahora sobre el porvenir de la música en Cañaris, se puede decir que las nuevas tendencias —aquellas adoptadas, en su mayoría, por los jóvenes— privilegian los espectáculos sobre los ritos, los conciertos de entretenimiento sobre las fiestas religiosas, los ritmos y materiales foráneos o globales sobre los propios o locales.

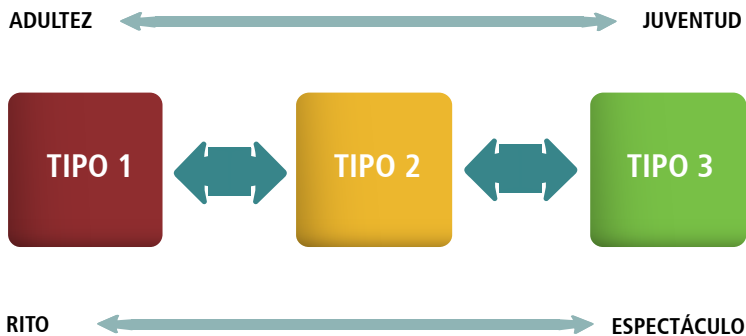
Los instrumentos y los sonidos que finalmente han sido seleccionados para este trabajo constituyen, a nuestro parecer, un universo exquisito que necesita ser escuchado como tal, pues concentra siglos de conocimientos y emociones para dominar su fabricación, su interpretación y sus posibilidades sonoras.

21 Las monjas de la “Congregación del verbo divino” fundaron hace algunos años (antes del 2009) un taller para impartir clases de “música Latinoamericana”. Ellas adquirieron instrumentos musicales de fabricación estándar como zampoñas, charangos, guitarras y quenas y se han presentado en los concursos auspiciados por la municipalidad y, en ocasiones, en las radioemisoras de Chiclayo. No obstante, ni los profesores a cargo ni las hermanas han mostrado interés por la música e instrumentos tradicionales de Cañaris.

CUADRO 1. DISTRIBUCION ETÁREA Y OTRAS CARACTERÍSTICAS DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE CAÑARIS

Expresiones musicales	Grupo etario	Valoración	Ubicación temporal	Contexto	Situación actual	Difusión	Visibilidad exterior
Mamita (pinkullu, caja y maraca)	+ 50	Neto	Antiguo	Ritual	Decadencia	Local	Exotismo
Dulzainero y cajero	+ 50	Neto	Antiguo	Ritual	Decadencia	Local	Desconocido
Charanguero	+ 50	Neto	Antiguo	Ritual	Decadencia	Local	Exotismo
Banda típica	30-60	Foráneo	Antiguo	Espectáculo	Desuso	Provincial	Invisible
Banda de músicos	30-60	Foráneo	Reciente	Espectáculo	Desuso	Provincial	Invisible
Marco musical y cantante folklórico	-40	Foráneo	Reciente	Espectáculo	De moda	Local	Popular
Grupo de "música latinoamericana"	-30	Foráneo	Reciente	Espectáculo	Innovación	Escuela de música	Semi-popular

CUADRO 2. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES SEGÚN GRUPOS DE EDAD Y CONTEXTOS DE INTERPRETACION



Bibliografía

- Arom, S. y Alvarez-Péreyre, F. (2007) *Précis d'ethnomusicologie*. Paris, CNRS.
- Ayasta, J. (2003) *Bromeliaceae del departamento de Lambayeque y zonas adyacentes*. Tesis de Licenciatura. Facultad de Ciencias Biológicas Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo. Lambayeque.
- Bellenger, X. (2007) *El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca*, Lima, IFEA, CBC, PUCP, IRD.
- Benavides, J. (¿1980?) *La comunidad campesina de Huascoy, estructura económico-social y realidad educativa*, Lima, Editorial Universo.
- Díaz, L. (2003) La aldea fantasma: problemas en el estudio del folklore y la cultura popular contemporáneos, en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. 58, cuaderno I.
- Ferrier, C. (2010) *El huayno con arpa*, Lima, PUCP.
- Howard-Malverde, R. (1986) The Achkay, the Cacique and the neighbours: oral tradition and talk in San Pedro de Pariarca, en *Bulletin de l'Institut Français d'études Andines*, tome XV, nº 3-4, pp. 1-34.
- Instituto Nacional de Cultura. (1978) *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú: clasificación y ubicación geográfica (MIM)* Salazar, A., Roel, J., Bolaños, C., García, F., Lima, Oficina de Música y Danza, Instituto Nacional de Cultura.
- Izikowitz, K. (1931) Le tambour à membrane au Pérou, en *Journal de la Société des Américanistes*. Tomo 23-1, pp. 163-175.
- Jiménez, A. (1951) *Instrumentos Musicales del Perú. Colección Arturo Jiménez Borja*, Lima, Museo de la Cultura.
- McNett, C. (1960) The Chirimía: A Latin American Shawm, en *The Galpin Society Journal*, Vol. 13, pp. 44-51.
- Münzel, M. (2000) Lo efímero en las artes de los indígenas sudamericanos, en *Bulletin - Société suisse des américanistes*. No 64-65, pp. 157-160.

- Ortiz, A. (1973) *De Adaneva a Inkarrí (una visión indígena del Perú)*, Lima, Retablo de papel.
- (1995) Unas imágenes del tiempo, en *Anthropologica* N° 13, Lima, PUCP.
- Palma, R. (1961) *Tradiciones peruanas completas*. Madrid, Aguilar.
- Quesada, F. (1976) *Diccionario quechua: Cajamarca-Cañaris*, Lima, Ministerio de Educación e IEP.
- Quijada, S. (1957) *Doscientas canciones del ganado*, Lima, Villanueva.
- (1982) [1944] *Estampas huancavelicanas*. 2da. ed., Lima, Dugrafis.
- Rivera, J. (2003) *La fiesta del ganado en el valle de Chancay (1962-2002): ritual, religión y ganadería en los Andes*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rivera, J. y Dávila, A. (2005) *Músicos en los Andes: testimonios y textos escritos de dos músicos del valle de Chancay (sierra de Lima)*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Romero, R. (1989) *Música urbana en un contexto campesino: tradición y modernidad en Pachcha (Junín)*, en *Anthropologica*. N° 7, pp. 119-133.
- (2005) *¿Cultura y desarrollo? ¿Desarrollo y cultura? Propuestas para un debate abierto*, Lima, Programa de la Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).
- (2007) *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*, Lima, PUCP.
- Romero, R. y Cánepa, K. (1996) *Música tradicional de Lambayeque 4. Archivos de música tradicional andina del Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú*. Introducción de Leónidas Casas Roque. Washington D.C., Smithsonian Folkways.
- Sevilla, J. (2005) La fiesta de la Cruz de Penachí y la Danza rojo y blanco, en *Umbral. Revista de Educación, cultura y sociedad*. N° 5, pp. 38-51. FACHSE (UNPRG).
- Souffez, M. (1992) La Aracrayca o Racraika, en *Anthropologica 10, Lima*, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 249-273.
- Taylor, G. (2008) L'ogresse dans les Andes et en Amazonie, en *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, N° 37 (2): 293-328

- Turino, T. (1983) The Charango and the "Sirena": Music, Magic, and the Power of Love, en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 4, N° 1, pp. 81-119. University of Texas Press.
- (2008) *Music in the Andes: experiencing music, expressing culture*. New York, Oxford University Press.
- Villar, P. (1933) Folk-lore de la Provincia de Canta (en el departamento de Lima): el mito "Wa-Kon" y los Wilka" referente al culto indígena de la cordillera de "La Viuda", en *Revista del Museo Nacional*. Tomo 2, N° 2, pp. 161-179.
- Villarreal, F. (1959) *El carnaval y la marcación de ganado en Jesús*, en *Folklore Americano*. N° 6-7, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, pp. 84-128.
- Violant y Simorra, R. (1953) Instrumentos musicales de construcción infantil y pastoril en Cataluña, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Madrid), Cuaderno 3, pp. 331-399.
- (1954) Instrumentos musicales de construcción infantil y pastoril en Cataluña (continuación), en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid, Cuaderno 4, pp. 549-590.

Bibliografía Complementaria

- Alva, P. (1995) Pachacamac en la serranía de Lambayeque, en *Utopía Norteña* N° 2. Lambayeque, FACHSE. Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.
- (2008) Don Víctor Huamán Reyes: el cacique moral de Cañaris, en *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 37(1), pp. 257-270.
- Arroyo, S. (2004) *Dioses y oratorios andinos de Huancabamba: cosmología y curanderismo en la sierra de Piura*, Lima, UNMSM.
- Banco Central de Reserva del Perú (BCR) (2008) *Informe Económico y Social Región Lambayeque*, Lima, BCR. Consultado en línea en <http://www.scribd.com/doc/13744443/COMPLETO-Informe-Economico-y-Social-Lambayeque>
- Baumann, M. (1996) Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology, en M. P. Baumann (ed.), *Cosmología y Música en los Andes*. Frankfurt, Vervuert Verlag (Bibliotheca-Ibero-Americana 55), pp. 15-66.
- Bibliotecarios Rurales de Cajamarca (1989) *Música maestro: instrumentos musicales en la tradición cajamarquina*, Cajamarca, Proyecto Enciclopedia Campesina.
- (2009) *La pena del cura y otros cuentos*. Prólogo de V. Becerra, Cajamarca, Proyecto Enciclopedia Campesina.
- 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.
- Fabre, A. (2005) *Diccionario etnolingüístico y guía bibliográfica de los pueblos indígenas sudamericanos*. Consultado en línea en <http://butler.cc.tut.fi/~fabre/BookInternetVersio/Dic=Quechua.pdf>
- Fernández, J. (2009a) La etnia de los Cañaris en la región de Lambayeque en el norte del Perú, en Olivera Núñez, Q. (Dir.): *Antiguas civilizaciones en la frontera de Ecuador y Perú. Una propuesta binacional para la integración andina*. Asociación Amigos del Museo de Sipán, pp. 43-47.

- (2009b) La etnia Cañaris en la región Lambayeque, en *Suplemento Dominical del diario La Industria*, Chiclayo, 6 de diciembre del 2009, pp. 8-9.
 - (2010) Cañaris: cultura que vive, cultura que siente, en *Suplemento Dominical del diario La Industria*, Chiclayo, 27 de junio de 2010, pp. 6-7.
 - (2010) Identidad cultural. Un sentimiento de pertenencia en Lambayeque (1ª parte), en *Suplemento Dominical del diario La Industria*, Chiclayo, 21 de febrero de 2010, pp. 8-9.
 - (2010) Identidad cultural. Un sentimiento de pertenencia en Lambayeque (2ª parte), en *Suplemento Dominical del diario La Industria*, Chiclayo, 14 de marzo de 2010, pp. 8-9.
- García, J. (1989) Los carnavales: ritual y relaciones de intercambio, en *Anthropologica*. Año 7, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 55-69.
- Hocquenghem, A., Lanning, Z. y Gondard, P. (1999) *Contribución al conocimiento de una zona de encuentro entre los Andes ecuatorianos y peruanos*, Lima, IFEA.
- Huamán, J. (1996) Las voces de Cañaris, en *Suplemento de La Industria*, Chiclayo, 18 de febrero, pp. 10.
- (1999) *Rimashum Kañaripe. Revista de arte, cultura y sociedad*, Chiclayo, Año 1, N° 1. Ediciones Aravicus.
 - (2002) *Rimashum Kañaripe. Revista de arte, cultura y sociedad* Chiclayo, Año 8, N° 4. Ediciones Aravicus.
 - (2003) *Una comunidad con historia. San Juan de Cañaris*, en *Expresión*. Semanario Regional, Chiclayo, semana del 11 al 18 de Agosto, pp. 46-47.
 - (2005) *Rimashum Kañaripe. Revista de arte, cultura y sociedad* Chiclayo, Año 10, N° 5. Ediciones Aravicus.
 - (2008) *Mitos y leyendas de Cañaris*, Chiclayo, Ediciones Prometeo Desencadenado.
- Huertas, L. (1996) Patrones de asentamiento poblacional en Piura (1532-1850), en *Bulletin de l'Institut français d'études andines*. N° 25(1), pp. 91-124.
- Instituto Nacional de Estadística de Informática del Perú (INEI) (2008) *Departamento de Lambayeque*, Censos Nacionales 2007, XI de población y VI de vivienda, Lima, INEI, Tomo I.

- López-Mesones, M. (2007) Biogeografía de Lambayeque, en *II Encuentro Científico Tecnológico Regional 2007*. Revista *Umbral*. FACHSE, UNPRG. Número 13-14. Consultado en línea en http://www.ciplambayeque.com/ectr2007/area_ingenieria.php
- (2010) Deflexión de Huancabamba y paisajes adyacentes de Lambayeque, en *Suplemento Dominical del diario La Industria*, Chiclayo, 11 de abril de 2010, pp. 6-7.
- Meoño, H. et. al. (1994) *La fiesta de San Juan Bautista de Cañaris. Algunos elementos culturales*. Universidad Nacional de Cajamarca. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Sociología. Tesis de Bachillerato escrita bajo la asesoría de Pedro Alva Mariñas y Luis Becerra Muñoz.
- Olivera, Q. (Dir.) (2009) *Antiguas civilizaciones en la frontera de Ecuador y Perú. Una propuesta binacional para la integración andina*, Asociación Amigos del Museo de Sipán, pp. 43-47.
- Otter, E. (1985) *Music and dance of indians and mestizos in an Andean Valley of Peru*, Delft, Eburon.
- Polia, M. (1996) *Despierta, remedio, cuenta...: adivinos y médicos del ande*, Lima, PUCP, 2 vols.
- Robles, R. (2000) *La banda de músicos: las bellas artes musicales en el sur de Áncash*, Lima, UNMSM.
- Shaver, D. (1992) El quechua de Lambayeque en relación con las demás variedades quechua, en Stephen Parker (ed.) *Estudios etnolingüísticos II*. Yarinacocha, ILV, pp. 215-223.
- (2000) Nexos: elemento cohesivo del texto. Una técnica de enlace en el discurso del quechua Inkawasi-Kañaris, en Luis Miranda (ed.), *Actas I Congreso de lenguas indígenas de Sudamérica, II: 91-107*, Lima, Universidad Ricardo Palma.
- Shaver, G. y Dwight, S. (1992) Diferencias lingüísticas entre el quechua de Lambayeque y el de Cajamarca, en Stephen Parker (ed.), *Estudios etnolingüísticos II*. Yarinacocha, ILV, pp. 195-214.
- Skillman, D. (1990) *Huachumero: Peruvian Curandero Jorge Merino Bravo*, R., San Diego, Museum of Man.
- Taylor, G. (1982a) Aspectos de la dialectología quechua I: introducción al quechua de Ferreñafe, en *Chantiers Amerindia*. Suplemento 7/1.

- (1982b) Breve presentación de la morfología del quechua de Ferreñafe, en *Lexis*. No. 6/2, pp. 243-270.
- (1987) Le morphème de respect -pa dans les parles quechuas de la sierra de Ferreñafe, en *Amerindia* (suplemento 1 del núm. 7).
- (1994) *Estudios de dialectología quechua (Chachapoyas, Ferreñafe, Yauyos)*, Lima, U.N.E. La Cantuta.
- (1996) *El quechua de Ferreñafe. Fonología, morfología, léxico*, Cajamarca, Acku Quinde.
- (1999) *Método del quechua ferreñafano para hispanohablantes*, Lima, Ministerio de Educación.
- (2005) Innovaciones morfológicas en un dialecto quechua aislado: el caso de Ferreñafe, en Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz (ed.): *Contribuciones a las lenguas y culturas de los Andes*. BAS, 42. Aachen, Shaker Verlag.
- Torero, A. (1968) Procedencia Geográfica de los Dialectos Quechuas de Ferreñafe y Cajamarca, en *Anales Científicos de la Universidad Agraria*. T. VI, pp. 291-316.
- Torre, G. (ed.) (2009) *Nuevo enfoque para el desarrollo de las comunidades campesinas de Kañaris, Chiclayo*, Centro de Estudios Sociales "Solidaridad", Manos Unidas.
- Vreeland, J. (1987) La tonada del chimu en la fiesta andina de Incahuasi, en *Suplemento Dominical de La Industria*, Chiclayo, 18 de octubre, p. 6.
- (1993) Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque, en Romero, R. (ed.), *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 179-217.
- Yauri, M. (1990) *Leyendas ancashinas: plantas alimenticias y literatura oral andina*, Lima, CONCYTEC.



Procesión de San Juan de Cañaris.

NOTA ACERCA DE LA ESCRITURA QUECHUA

Óscar Bernilla Carlos¹

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*).

¹ Director del equipo de materiales de Educación Intercultural Bilingüe, UGEL Ferreñafe (Lambayeque).

CONSONANTES						
	labial	alveolar	palatal	retrofleja	velar	uvular
Oclusivas sordas	p	t	ch	ê	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.





Canciones

CD 1

1. AGWA SUKUR

Bwinus diyas, bwinas nuchis taytituykuna, mamitaykuna, yo soy Agustina Mendoza Tantarico. Nuqa kani 36 años de edad. Nuqami kay kansyunsituta kantaq shamusha kani, mamitaykuna, taytituykuna. Kayman shamusha kani kantasituy "Agwa sukurruta", wamrituy yakituta iĉachishayta. Padrinun Damián Tantarico, chay madrina Alejandra, chay ĉamushana kantasituy kansyunta wamrituy yaku iĉashayta. Wamrituy yaku iĉashayta padrinitukuna, taytituy, tantala kayman shamusha agwa sukurruta itachikusitunapaq, kanan diya kumplisha chayta.

Chaynulamiqa shamushaniqa,
kananqa aligriqa kashunqari,
agwa sukurrunchikta,
chaynulami kashunqa,
manamiqa tyimpu kashanchikta qunqashunchu,
chaynulami sigishunqa,
chaynulami sigishunqa tantalamiqa
tantalami sigishunqa
tudituqa tunun waqan,
tyimpu kashanchiktaqari,
manami qunqashunchuqa,
wamraykunami tantala kaypi.

Kanan tudu kumpari kidashanchikllapa. Padrinuy, kanan kumparina kanchik taytitituy wamrituyta waknu miraq katiy shamushaykillapa trankilu, chay shamushanchikman kananqa kaypi, agwa sukurruta itashanchikta tantala shamushaykillapa.

Chaynulami kantashunllapa,
ya kustumrikunchikna, kan.

Nanapaq imataq nisisanqa aligranapaq kan. Primru kustumrita rurashunllapa, tumashunllapa chaymanta kustumrinchikta nashunllapa, baylikushunllapa taytituykuna, tantala baylisitushunllapa. Kananqa agwa sukurruta wamritunchikta iĉachishaykillapana,

1. AGUA SOCORRO

Buenos días, buenas noches, señores y señoras, yo soy Agustina Mendoza Tantarico. Yo tengo 36 de edad. Yo he venido a cantar esta cancioncíta, señoras y señores. Aquí he venido a cantar "Agua socorro", a derramar agüita sobre mi hijito. Su padrino Damián Tantarico y su madrina Alejandra han venido también a cantar la canción, a derramar agua sobre mi hijo. A derramar agua sobre mi hijo los padrinos juntitos han llegado, a echar el agua socorro, por eso han cumplido hoy con esto.

Así nomás he venido,
ahora hay que estar alegre,
agua de socorro,
así nomás seremos,
no hay que olvidarnos del tiempo que hemos sido,
así nomás hay que seguir,
así nomás seguiremos juntos,
sigamos juntos
todos los tonos suenan
del tiempo que hemos sido,
no nos olvidemos,
mis hijos están juntos aquí.

Hoy todos hemos quedado compadres. Padrino, ahora ya somos compadres porque he sabido tener mi hijo, han venido tranquilos, es por eso que han venido como sea y estamos aquí para echar agua socorro juntitos han venido.

Así nomás cantaremos,
ya hicimos nuestra costumbre.

Para hacer, ¿qué se necesita para estar alegres? Primero haremos la costumbre, tomaremos, después haremos nuestra costumbre, bailaremos señores, juntitos bailaremos. Ahora ya hemos derramado el agua socorro a nuestro hijito, así es. Pasemos esto, señores, ahora

imanashunllapana chaytami pasashunllapa, taytituykuna, kananqa grasyas, ashwan tantalana trankilu pasakutinchikna. Nuqa miraq katiy, taytituy, baylikushunna kanan chay kustumrita, Chaymanta qashan qarakushunllapa nasituta kustumri, syimpri kustumri nuqanchikpaqa kan.

Chaynulami karanqaqa, baylikusitushun kustumrita
agwa sukurruta iĉachikushanchiktaqa ba,
ayri, ri, ri...

kananqami tantalaqa, pasakusitushana
purfin aligrachiyta kustumrinchiktaqa,
ayri, ri, ri...

chaynulamiqari ri, ri.

Nuqamiqa kani Lutupampamantaqa, nuqamiqa ayri, ri, ri,
Lutunpampamanta kani, chaynulami kankakushun,
ayri, ri, ri, ri,

agwa sukurruta iĉachikushanchikta,
chaynulamiqari, ayri, ri, ri...

chaynulami kani nuqa, tantalamiqari ri
awilituykunamiqa, taytitunkunamiqa
tantalami awilitunkunaqami shamushaqari, ri, ri, ri,
kay wamrituyta nuqa miraq katiyqari shamusha,
ayri, ri, ri...

tantalamiqami trankilumi pasakushanchikqa
trankilumi pasakushunchikqa
kananqami agwa sukurruta tirminanchikna,
por fin, ari, ri, ri, ri,
ari, ri, ri ...

INTÉRPRETE

Voz: Agustina Mendoza Tantarico

gracias, más bien juntitos tranquilos ya pasamos porque he sabido tener hijos, señores, ahora bailemos esa costumbre, después de nuevo daremos de comer la costumbre, siempre hay nuestra costumbre.

Así nomás era, bailemos la costumbre
de lo que hemos derramado el agua socorro,
ayri, ri, ri...¹
ahora juntos hemos pasado,
Por fin de alegrar la costumbre,
ayri, ri, ri...
así es ri, ri.
Yo soy de Lutopampa, si yo, ayri, ri, ri,
soy de Lutopamapa, así voy a cantar,
ayri, ri, ri, ri
por haber derramado el agua de socorro,
así nomás hemos sido, ayri, ri, ri...
así nomás soy yo, están juntos,
sus abuelitos, sus padres
sus abuelitos juntos han venido, si, si, si,
por tener a este mi hijito han venido,
ayri, ri, ri...
juntos, tranquilo hemos pasado,
tranquilo hemos pasado,
ahora si ya terminamos el agua de socorro
por fin, ari, ri, ri,
ari, ri, ri ...

¹ *ri ri*: interjección (llamada *qapari*) que aparece entre los versos para mantener el ritmo del canto.

2. RUNAPA LANTAN

Abir, nuqa kay Kañaripi abir, nuqa kani Victor Huamán Santiago, abir kustumri Kañarista, abir tukashaq una lantatana.

Ay lantitay lanta
abir kumyinsashunna
tudu kalabusninmanta lanta
achitanmanta lanta
machiti sinturamanta lanta
tudu arawninmanta lanta
yugitunmanta lanta
barnisyuninmanta lanta
tudu irramyientanmanta lanta
barritanmanta lanta
pikunmanta lanta
achitanmanta lanta.

INTÉRPRETE

Voz: Victor Huamán Santiago

2. LANTA DE HOMBRE

A ver, soy de aquí de Cañaris. A ver, soy Víctor Huamán Santiago. A ver, una costumbre de Cañaris, a ver tocaré ahora una lanta.

Ay lantita lanta
a ver empecemos ya
de todo su calabozo¹ lanta
lanta de su hachita
lanta de su machete que lleva en la cintura
lanta de todo su arado²
lanta de su yuguito
lanta de su barnisyun
lanta de todas sus herramientas
lanta de su barreta
lanta de su pico
lanta de su hachita.

¹ *calabozo*: instrumento de hoja acerada, ancha y fuerte, para podar y rozar árboles y matas (Diccionario de la lengua española (24.ª edición), Real Academia Española, 2014).

² *barnisyun*: sogá que sujeta el arado con el yugo.

3. WARMIPA LANTAPA

Abir kanan shutiqa qashan kustumri de mujersita, warmi wamrapaq lantata qallarishaq. Abir, kay charankaywanqa Víctor Huamán Santiago, Kañaris.

Ay, lantitay, lanta,
ay, lantitay,
mujersitapami
tudu qallitanmanta, lanta,
shukshitunmanta, lanta,
tudu putikninmanta, lanta,
qallitanmanta, lanta.
Takarpunmanta, lanta
awananmanta, lanta.
Mantitanmanta, lanta.

INTÉRPRETE

Voz: Víctor Huamán Santiago

3. LANTA DE MUJER

A ver, hora se llama otra vez costumbre de mujercita, voy a empezar la lanta para una niña mujercita. A ver, con mi charanga, Víctor Huamán Santiago de Cañaris.

Ay, mi lantita, lanta,
ay, mi lantita,
de la mujercita
todo de su rueca, lanta,
de su huso, lanta,
Todo de su *putik*¹, lanta,
de su rueca, lanta.
De su estaca², lanta,
De su telar, lanta.
De su manta, lanta.

¹ *putik*: varilla de madera hueca que hace parte del telar de cintura.

² *estaca*: se refiere a las estacas de madera que se clavan en el suelo para formar la urdimbre.

4. LANTA 1

Nuqaqami kay Kañarimanta kani, shutini Gerónima Lucero Reyes, nuqapa idarniy kan 49 añuna. Nuqapa una kansyun que shutin taki, chayta birsukushaq.

Taytituykunaqa manami kubardanchu,
imalataqamiri birsukuqnuqami kashun,
chay puntulami kashun,
may tyimpupismiri
lantachu kanqamapis
lantatapismi rutukurqamiriju,
kay takiwankaqamichay puntulami kashun,
taytituykunaqari, mamay miraqkunaqa
aligritami rurayanqa,
uk ratutlaqamiri
wasinpipismiqari, manami kada ratuchu
kashunqamiriju kay lantakunataqa rutukurmapis.
Taytay padrinitukunamiqa
aligrimi kashun,
sharimukushunnaqa, taytituy,
ijawniykitaqamiriju aprikurmi birsukushun
uk ratullamataqamiri aligri kashunqaqa, taytituy,
mana kubardashunchu.
Mamitaykunaqami kay puntulami kasha,
manami kubardashachu,
taytitunchikkunamapis chay puntumi kashaqa lantakunata rurarmapis.
Chay puntulaqami kasha

4. LANTA 1

Yo soy de acá de Cañaris, me llamo Gerónima Lucero Reyes y ya tengo 49 años. Hay una canción que se llama taki y eso voy a versar.

Mis señores no se acobardan,
aunque sea poquito, hay que estar diciendo versos,
sigamos en este ritmo¹,
todo el tiempo
con ocasión de lanta
si cortamos la lanta, con este taki,
sigamos a ese ritmo,
mis señores, las señoras que han sabido ser madres
estarán haciendo la alegría,
aunque sea un ratito
en su casa, no ese a cada rato,
esto es lo que hacemos, estas lantas cortamos.
Con los padrinos
hay que estar alegres
levantémonos ya, señores,
hay que cantar versos cargando a su ahijado,
un rato siquiera hay que estar alegres, señor,
no hay que acobardarse.
Mis señoras, a este ritmo ha estado,
no hay que acobardarse,
en este ritmo estemos señores, cuando cortemos las lantas.
Estemos en este ritmo

¹ *ritmo*: esta es la palabra por la que se traduce *puntula*, de *punto*, que es el término más utilizado en Cañaris para hacer referencia a la palabra por la que aquí se ha optado.

manami kubardashunchuqa lantata rutukurmapis,
dansakunapaq kashanchik,
nuqanchikkunaqa mana qunqashunchuqa chay tunadantaqari.
Manami maychinkapis kubardashunchu
kumaritay, kumarikunapis,
kumpari Justinuwanpis pullanami kashunqaqariayqami upallala takuyan,
ijawninta qichqakurqa kumariy Lucilami birsukuyanqaqari,
paypiqaririju ijawnintaqamiriju, maychinkaqpismi, manami kubardanchu,
kumariy Teresawan ishkantiynumi purinillapa maychaykaqkunatapis.

INTÉRPRETE

Voz: Gerónima Lucero Reyes

no hay que acobardarse cuando cortamos la lanta
ha sido para que dancemos.
Nosotros no olvidemos esa tonada
nunca nos acobardemos,
comadritas, compadritos,
también estemos juntos con mi compadre Justino, él está sentado y calladito,
con su ahijado al lado mi comadre Lucila está versando,
con ella está su ahijado, por siempre por esos lugares, no se acobarde,
con mi comadre Teresa andamos por esos lugares, caminamos juntas.

5. LANTA 2

Kaypi nuqa kani, señor Alcalde Antonio Ventura Lizana, kaypi nuqanchik kanchik kanan rigunyunpi, kay lantita ijadayki Elisa Noelia rutukayanki, qamwan tumashun, kumpariy, kanan nuqanchik. Nuqami byijana kani, kanan qampis kumpariy ya muchu tyimputana riqsinakunchik, kumpari kanchik, kumpari kanan kay ijawiynikita rutukutikqa asta la mwirti kanchik kumpari. Nuqapis byija kani, kananqa añuymapis 49 añuna kani kumpari, tumashun kumpariy qamwan. Kay kustumrichik nuqanchik kanan kaymantaqa ijaw ninchik rutukushanchikta alsanapaq, dansanapaq, kay kansyunninchiktaqa nuqanchikpaqqa taki shutin. Abir, kumpari Antonio, sharimuy takishun kumpari. Kumpari Justino, qampis gitarranchikta shumaqta waqachinki, nuqanchik kay lantakunanchik, kay kustumrinchikta, kay Kañaripi wamranchikpa aqchanta rutukunchik chayta.

Chay puntulami kashun, taytituykunaqami,
manami kubardashunchu,
taytay padrinituqa ichuq allitami chapakunqa,
kumpañiyankunamakish ritinmakish amiqari.
Tuyituman ñurakunakaman wamranchikpa aqchitanwanqamiriju
tutakamanqami, dansakuyarmi nuqanchikkunaqa yurqakushunqaqami,
allaqmanta achkiyatin ñurakunapaq wamranchikpa aqchantaqa.
Nuqanchikqami, kumpari, kumpari Antoñito
qampismiqami shimiykitaqa rapyachimuyqari aligri kanapaqqa.
Imanutaqqari taytanchik padrinituqa ijawninta
aqchitanta rutukushantaqa ni aligri kashunqaa.
Kumpari Justinitu, gitarraykitaqami waqachikunkiqari,
kumpari Justinitu, ama fayarchuqa gitarrataqamiri.
Warmi wamritupaqa shukshunkuna kallwitankunata rimakachimun
kallwitanmantaqami lantita

5. LANTA 2

Aquí estoy, señor Alcalde Antonio Ventura Lizana, estamos aquí en una reunión para cortar el pelo de su ahijadita Elisa Noelia, con usted tomemos compadre, ahora nosotros nomás. Yo ya estoy mayor y ahora usted, mi compadre, ya me conoce por mucho tiempo, somos compadres, ahora que corte el pelo de su ahijada seremos compadres hasta la muerte. Ahora ya estoy mayor, tengo 49 años, con usted salud, compadre, esta costumbre ahora nosotros después de cortar la lanta a su ahijada es para alzarla y bailar, esta es la canción que para nosotros se llama taki. A ver, compadre Antonio, levántese, hay que bailar, compadre. Compadre Justino, usted toque bonito nuestra guitarra, nuestra música del lanta, esta nuestra costumbre que es el corte de pelo de nuestra hija en Cañaris.

En ese ritmo estaremos, señores,
no se acobarde,
mi señor padrino estará mirando a la izquierda y derecha,
no vayan a irse los acompañantes.
Hasta que vayamos al tuyito¹, a guardar el pelito de nuestra hija
dancemos hasta la noche, amanezcamos bailando,
para cuando claree mañana estemos guardando su pelito de nuestra hija.
Nosotros, compadre, compadre Antonio,
Usted mueva su boca para estar alegres,
Hay que estar alegres porque el padrino ha cortado el pelo de su ahijada.
Compadre Justinito, haga sonar la guitarra,
compadre Justinito, no vaya a fallar con la guitarra.
De los husos de la muchachita, de las ruelas, hazla hablar
de su ruela, lanta

¹ *Tuyito*: el *tuyo* es una especie de la familia de las Bromilaceae (*Puya*), muy frecuente en los bosques de la serranía lambayecana. León, B. *et al* (2006), 'El libro rojo de las plantas endémicas del Perú'. *Revista peruana de biología de la Facultad de Ciencias Biológicas* UNMSM. Número especial 13(2): 708s - 737s.

shukshitunmanta lantita
kallwankunamanta lanta
putkisitumanta lanta.
Lanta, lanta, lanta...
lantamirakuq kashunqari,
lantamirakuqmi kanki.
Kumari Lucerita, tumakushun qamwanqaqa
kay ijawniykitaqa rutukushaykitaqami,
kantakamuy qampis, kumari Teresitaypiss, amami kubardanqaqachuri,
chaykaqmi kaq chaykaqmapis, chay puntula kashunqa,
asi, si, si, asi, si, si...
Chay puntitulami kashunqa, taytituykunaqami,
tayta kumpaņiyaykikuna sharikamuyna qampisqaqa,
kay ijawninchikta rutukushanchikta,
aligri kashunqaqariju uk ratulataqami,
manami kada ratuchu tayanchik nuqanchikkunaqa,
alus tyimpus, alus tyimpusmi rutukuyanchik,
wamranchikmatapis manami qunqashunchuqa
yarpur, yarpurqa birsukushun, wamranchikpaq
kay kustumrintaqa manami qunqashunchuqa,
tayta padrinituqa, chay puntulami kanqa.

Tumashun, kumpariy Antonio, tumashun tukuylla kay rigunyunpi kanchikllapa chayta, kay wamranchikpa aqchanta rutukushanchikta. Aligri kashun, tumaqnu kashun, grasyakuqnu kashun, kumpariykuna, ama kubardashunchu, jway!

Chay puntitu kaņariju, Kaņarimantaqariju
manami kubardashunchuqari.

de su huso, lantita
de las ruecas, lanta
de su *putik*², lanta.
Lanta, lanta, lanta
seamos la madre de las lantas
eres la madre de la lanta.
Comadre Lucerita, salud, con usted,
por haber cortado el pelo a su ahijado
cante usted, comadre Teresita, no se vaya a acobardar,
ahí, aquí, ahí, en ese ritmo sigamos,
así, sí, sí, así, sí, sí...
En ese ritmo estemos, señores,
los señores acompañantes también Ustedes levántense,
porque a este ahijado hemos cortado
hay que estar alegre un rato,
no es a cada rato que estamos
a los tiempos, a los tiempos cortamos,
no nos olvidemos de nuestra hija,
versemos pensando, pensando, en ella
no olvidemos esta costumbre,
señor padrino, que siga en ese ritmo.

*Tomemos mi compadre Antonio, tomemos todos los que estamos en esta reunión, por haber cortado el pelo a nuestro hijo. Hay que estar alegre, hay que estar tomando, haciendo chistes, mis compadres, no se acobarden, ¡way!*³

En ese ritmo cañarejito de Cañaris
no nos acobardemos,

² Ver: nota 1, p. 105.

³ *¡way!*: forma de *qapari* o interjección. Ver: nota 1, p. 101.

Tayta mistritupismi, ichuq allitami chapakunqa,
paypismis kumpañiyawanqa,
manami kada ratuchu kayanchikqamiriju,
chay puntunalami kashun
manami kubardanqachu, manami taytituykuna
mamitaykunapismiri aligrimi kashunqaqa
chay tunadapiqami,
asi, si, si, si, si, si,
Grasyas.

INTÉRPRETE

Voz: Gerónima Lucero Reyes

Señor mistru⁴, hacia la izquierda a la derecha mire,
también él con sus acompañantes
no estamos a cada rato,
en ese ritmo sigamos,
que no se acobarden, no señores,
tampoco las señoras, estemos alegres
en esa tonadita
así, sí, sí, sí, sí, sí,
Gracias.

⁴ *mistru*: charanguero.

6. LANTA 3

Bwinas tardis kumparituy, kumaritay, kanan diya kaypi tantakamunapaq kashanchikllapa kay wamritunchikta rutukunapaq. Kanan diya dijuru rusakushun kumariy, kumpariy. Dijur, nuqanchikqa sikyira un ratituta tikrakanapaq kay wasinchikpi pusadanchikpiqa, chaynu nuqanchikpaqa kustumrinchik tradicionalninchik, nuqanchik syimpri, nuqanchik kaypi kumariy sikyira wamrituninchikta rutukur kumpariy rispitanakur kawsanchik. Ya, kumariy, kumpariy akabanchikllapana kananqa una aligriya, tikrakashunllapa wasinchikpi una wiltitata.

Lantala lanta lanta
shimiy shimiyla lanta
lanta mirakuq lanta
lanta kuçituy lanta
lantala lanta lanta
uru qallayki lanta
uru shukshuyki lanta
uru awanayki lanta
lanta la lanta lanta
lantala lanta lanta
lanta kuçituy lanta
uru shukshuyki lanta
uru qallayki lanta
lanta kuçituy lanta.

Salud, kumparituy, kustumrinchiktaqa basyamuy una kupitata, untata nuqanchik kaypiqa tumanchik, sikyira baluranapaq ijawitunchikkunata, ijawitunchikkunawan baylinapaq kumparinichikkunawan. Kumaritay, qampis kupitata tumashun, abir qam qallariy nuqa qallaripayq, syimpri qamkuna miraq katik nuqakuna kaypi kanillapa. Qam qallaritik mishkita tumashaqlapa manaqa mana.

6. LANTA 3

Buenas tardes compadrito, comadrita, hoy día ha sido para reunirnos acá para cortar el pelo de nuestros hijos. Hoy día vamos a hacer el rozo¹ pues comadre, compadre. Bien, nosotros siquiera un ratito daremos vueltas aquí en nuestra casa; en nuestra posada esa que dice nuestra costumbre tradicional, nosotros siempre, nosotros acá, comadre. Cuando cortamos el pelo a nuestro hijo vivimos respetándonos, compadre. Comadre, compadre ya acabamos, ahora es una alegría, hay que dar unas vueltitas en nuestra casa.

Lantala lanta lanta,
boca, boquita, lanta,
eres la madre lanta
lanta kuçituy² lanta
lantala lanta lanta.
Tu rueca es de oro, lanta
tu huso es de oro, lanta
tu tejido es de oro, lanta
lantala lanta lanta
lantala lanta, lanta,
lanta kuçituy lanta
tu huso es de oro, lanta
tu rueca es de oro, lanta
lanta kuçituy lanta.

Salud, compadrito, llena la costumbre, una copita, tomamos lleno nosotros para valorar a nuestro ahijado, para bailar con nuestro ahijado y con nuestros compadres. Comadre, tú también, tomemos una copita. A ver, tú comienza para empezar yo porque nosotros estamos aquí, porque ustedes han sabido tener hijos. Si tú empiezas, tomaremos rico, de lo contrario no.

¹ rozo: del verbo *rozar*, acción de limpiar un terreno de cultivo quemando o cortando la maleza.

² *kuçituy*: palabra que proviene del término *kuçu* y sirve para referirse a dos cosas que están pegadas, especialmente en los tubérculos (papas, ocas, ollucos). Para las lantanas son las 'rastas' del pelo del niño que se forman como dos motas pegadas

Lantala lanta lanta
lanta kuçitu lanta
lanta mirakuq lanta,
uru qallayki lanta
uru shukshuyki lanta
uru awanayki lanta
lanta kuçituy lanta
lanta mirakuq lanta
lantala lanta lanta.

Abir, kumparituy, kupitayta sikyera makyamay nuqapis yakituta upyarma dijir sharikushaq takiyashaq tikrakayashaq imayashaqmapis. Miradurkuna, abir, salud, taytituy, qamkuna miraq katik, qamkuna, inbitamatikllapa kay wasipi nuqa kayani imanianimapis. Abir, salud, qamkunapis tumayllapa kupitaykita, bwina kupata aypachiyllapa wak miraqkunata, nuqakunapis pay tumatin tumashaqllapa, ya salud kumparituy, salud kumaritay.

Lanta kuçitu lanta
lantala lanta lanta
lanta mirakuq lanta
lanta kuçitu lanta
uru qallayki lanta
uru shukshuyki lanta
lanta kuçituy lanta
lantala lanta lanta.

Abir, bamullapana lantitanchikta kananqa kustumrinchikta apar çurashunllapa sikyera tuyunchikman çurar nuqanchikqa trankilu kashun, takikur wamranchikta apikur wamranchikta aysakurmapis shamushun ijaditunchiktaqa. Mamitay, kumpariy chaynumi kay kustumrinchikqa, nuqanchikpa kustumri syimpri antis, nuqanchik syimpri kustumrinchik, chaytami nuqanchik parlar syimpri dijanakushun kupitanchikta, tumar malagunninchikta, tumar chichanchikta putunchik tumarna dijanakushun, gracyas.

INTÉRPRETE

Voz: Teodora Rinza

Lantala lanta lanta
Lanta kuçituy, lanta
eres la madre, lanta
tu rueca es de oro, lanta
tu huso es de oro, lanta
tu tejido es de oro, lanta
lanta kuçituy, lanta,
eres la madre, lanta
lantala lanta lanta.

A ver, compadre, alcánceme una copa llena, seguro que al tomar la agüita voy a levantarme, voy a bailar, voy a dar vueltas y hacer cosas. A ver, salud con quienes han sabido tener hijos, señores porque ustedes han sabido tener hijos y porque me han invitado estoy en esta casa, y estoy tomándome la palabra. A ver, salud a ustedes también tomen su copita, alcancen una buena copa a quienes han sabido tener hijos, yo tomaré si ellos toman, ya, salud compadre, salud comadre.

Lanta kuçituy lanta,
Lantala lanta lanta,
eres la madre, lanta
lanta kuçituy, lanta
tu rueca es de oro, lanta
tu huso es de oro, lanta
lanta kuçituy, lanta
lantala lanta lanta.

A ver, vamos ahora, según la costumbre, a poner la lanta en el tuyo³. Nosotros estamos tranquilos cuando lo colocamos en el tuyo, Después de ponerla, nosotros debemos venimos bien bailando, cargando a nuestro hijo, o trayéndolo de la mano. Mi señora, compadrito, así es la costumbre, nuestra costumbre siempre es de antes, de nosotros es siempre la costumbre, nos despedimos conversando sobre eso, tomando nuestra copa, nuestro malagun⁴, nuestro poto⁵, nuestra chicha, grasyas.

3 Ver: nota 1, p. 111.

4 *malagun*: recipiente hecho a partir de una variedad de calabazo (*Cucurbita*) donde se vierte y brinda el guarapo en las celebraciones.

5 *poto* (en quechua, *putu*): Vasija pequeña para líquidos.

7. LANTA 4

Bwinas tardis, kumaritay, bwinas tardis kumparituy, kanan kay diyapaq kaypi tarinakunapaq karanchikllapa, ya kaypina kanchikllapa. Qallarishunllapana rutukuq rusitunchiktaqa kay wamritunchiktaqa, qallarishunllapana. Abir, siñur padrinu, qimikamuy rusitunchikwan aypakushun, ya, tudu... Kupitaykita alsar tumakuyllapa, madrinatapis tumachiyllapa miraqtapis tumachiyllapa, tudus tumayllapa kupitata, tudu igwal kay rusunchikwan ayanakunallapapaq. Ya tumakunkillapanachu, purki nuqakunaqa qamkuna miraq katik kaypiqa kanillapa, nuqakunaqa alabis inbitadu kaypi kanillapa. Kumaritay, mamitay tumayllapa. Tudu chayqa akabakanna, chayqa aligrashunllapana, tikrakashunllapana.

Lantala lanta lanta,
lanta kuçituy lanta
lanta mirakuq, lanta
lanta kuçituy lanta
uru achayki, lanta
uru kalabusuyki, lanta
uru machitiyki, lanta
uru kalabusuyki, lanta
ijaditu lantita.

Lantala lanta lanta
uru achayki, lanta
uru kalabusuyki lanta
uru machitiyki lanta
ijaditus lanta.

Lanta kuçituy, lanta
lanta mirakuq, lanta

7. LANTA 4

Buenas tardes, comadrita, buenas tardes, mi compadrito, este día ha sido para encontrarnos aquí, ya estamos aquí, empecemos a cortar nuestro rocito¹, a este, nuestro hijito, hay que empezar ya. A ver, señor padrino, acérquese, recojamos nuestro rocito, ya todo... Alcen su copita y tomen, hagan que beba también la madrina, también a la que ha sabido tener hijos, todos tomen la copita, todos por igual para que recojamos nuestro rozo. ¿Ya bebieron? Porque nosotros estamos aquí porque ustedes han sabido tener hijos, nosotros, a la vez, estamos aquí como invitados. Comadrita, mi, madre, señora, tomen. Todo eso ya se está acabó, entonces alegrémonos ya, demos vueltas ya.

Lantala lanta lanta,
lanta kuçituy lanta
lanta que has sabido ser madre, lanta
lanta kuçituy lanta
tu hacha es de oro, lanta
tu calabozo es de oro, lanta
tu machete es de oro, lanta
tu calabozo es de oro, lanta
ahijadito, lantita.

Lantala lanta lanta
tu hacha es de oro, lanta
tu calabozo es de oro, lanta
tu machete es de oro, lanta
ahijadito, lanta.

Lanta kuçituy, lanta
lanta que has sabido ser madre, lanta

¹ *rocito*: de rozo, leña menuda que se hace en la roza.

lantala lanta lanta
lanta kuçitu, lanta
lanta mirakuq, lanta
lanta kuçitu, lanta
lantala lanta, lanta
lanta mirakuq, lanta.

Kay ijaditunchiktaqami, bwinu. Ya kupitaykita makyamayllapa nuqa tumashaq kumpariywan, qam tumay kumariywan, intri miraq tumakushunllapa, ya kupitanchikta, bwina kupita, ya lantitanchiktaqa nuqanchik wamritunchiktaqa rutunchikllapana kustumritaqa rugamatikllapaqa kumplinillapana, intunsis awrita rishunllapa tuyituman çurashun kay wamranchikpaq lantitantaqa, çurara nuqanchik aligri ya tikrakamushun lantala lanta lanta.

Lanta, kuçitu, lanta
lanta, mirakuq, lanta
lantala, lanta, lanta
lanta, kuçitu, lanta
uru kalabusuyki, lanta
uru achitayki, lanta
uru machitiyki, lanta
lantala, lanta, lanta.

Kay ijaditunchikta tikrakachishun aligrashun, marqakur tikrakayllapa, kumparituy, ijaditunchiktaqa tikrashun, payqami ullqitumi payqami kwandu nuqanchik tamañu qarqami igwalitu paypis trabajananpaq. kay nuqanchikyupay tumakunanpaq, wamritunchiktaqa. Nuqanchikqa kay kustumrinchiktaqa sikyira balurashunllapachu kay wamritunchiktaqa ijadunchiktaqa.

Lantala lanta lanta
lanta kuçitu, lanta
lanta mirakuq, lanta
lanta kuçitu, lanta

lantala lanta lanta
lanta kuçituy, lanta
lanta que has sabido ser madre, lanta
lanta kuçituy, lanta
lantala lanta, lanta
lanta que has sabido ser madre, lanta

A este nuestro ahijadito, bueno. Ya, alcánceme su copita para tomar con mi compadre, tú tomas con mi comadre, bebamos entre quienes hemos sabido tener hijos, ya, nuestra copita, bebamos una buena copita nosotros ya cortamos nuestra lanta, a nuestro hijo, ya cumplimos con la costumbre, tal como me rogaron, entonces ahora hay que irnos a la tuyo para poner la lanta de nuestro hijo, al colocarlo volveremos alegres lantala lanta lanta.

Lanta kuçituy, lanta
Lanta que has sabido ser madre, lanta
lantala lanta lanta
lanta kuçituy, lanta
tu calabozo es de oro, lanta
tu hacha es de oro, lanta
tu machete es de oro, lanta
lantala lanta lanta.

A nuestro ahijado hay que darle vueltas, hay que alegrarlo, dense vueltas cogiéndolo entre sus brazos, compadrito, a nuestro ahijadito dele vueltas, él es varón, así para que trabaje y al igual que nosotros beba cuando sea del tamaño de nosotros. Nosotros valoremos esta nuestra costumbre, a nuestro hijito, a nuestro ahijado.

Lanta la lanta, lanta
Lanta kuçituy, lanta
lanta que has sabido ser madre, lanta
lanta kuçituy, lanta

uru achayki, lanta
uru kalabusuyki, lanta
uru machitiyki, lanta
lantala lanta lanta.

Grasyas, kumparituy kumpaňanakunchik uk ratuta, kaypi kanchikllapa ya, sikyira kumpaňanakunchikllapa, ya kananqa nuqanchikkunaqa dijanakushunllapana, kada unu wasisitunchikman rishunllapa. Rurinta anantamapis kumplishunillapa rugamashaykillapataqa. Grasyas.

INTÉRPRETE

Voz: Teodora Rinza

*tu hacha es de oro, lanta
tu calabozo es de oro, lanta
tu machete es de oro, lanta
lantala lanta, lanta.*

Gracias, compadrito, nos hemos acompañado aunque sea un rato, ahora ya nos despediremos, cada uno nos iremos a nuestras casitas. De alguna manera, ya les cumplí lo que me rogaron que hiciera. Gracias.

8. ISHKAY NANNIY KAN

Bwinu, shutiyqa César Augusto Lucero Huamán, nuqa tani kay Kañarispí, distrituy pertenecen Ferreñafeman, departamentonqa Lambayeque. Nuqa kay kasyunta prisintayani wakin ayllukunapaq kustaman syirraman uyakunapaq, kay kansyunniyqa shutin ishkay nanniy kan, kastillanupíqa, “Tengo dos caminos”, y intunsis nuqa kayta kantani, tukuy ayllu kichwa rimaqkunapaq kastillanu rimaqkunapaq. Yusul payji.

Wak chimpata, kay chimpata
wak chimpata, kay chimpata
nansituymi kakunqa
nansituymi kakunqa. (*iskay kuti*)

Chayllatana apanaypaq
chayllatana apanaypaq
shipashitata rubakur
shipashitata rubakur. (*iskay kuti*)

Kimsa diyamantashuypiqa
kimsa diyamantashuypiqa
padrinuta rugakur
nuqa rishaq wasinman,
padrinuta rugakur
nuqa rishaq wasinman.

Chaypi nuqa parlakushaq
chaypi nuqa parlakushaq
taytitunwan mamitanwan
taytitunwan mamitanwan. (*iskay kuti*)

INTÉRPRETE

Voz: César Augusto Lucero Huamán

8. MIS DOS CAMINOS

Bueno, mi nombre es César Augusto Lucero Huamán y yo vivo aquí en Cañaris, mi distrito pertenece a Ferreñafe, su departamento es Lambayeque. Voy a presentar esta canción para que otras familias de la costa y la sierra escuchen, esta mi canción se llama “Ishkay nanniy kan”, en castellano “Tengo dos caminos”, y entonces voy a cantarla para todos los que hablan quechua y los que hablan castellano. Que Dios se lo pague.

Por aquella banda, por esta banda
por aquella banda, por esta banda
tengo mi caminito,
tengo mi caminito. *(bis)*

Por ahí será que me la llevaré
por ahí será que me la llevaré
robando a una señorita
robando a una señorita. *(bis)*

Y, transcurrido tres días,
y, transcurrido tres días
rogando a un padrino,
iré hacia su casa,
rogando un padrino,
iré hacia su casa.

Allí yo conversaré,
allí yo conversaré,
con su padre y su madre,
con su padre y su madre. *(bis)*

9. KIDAMYINTU 1

Nuqaqami kasiriyu Muññumanta kani, nuqaqa shutini Gerónima Lucero Reyes, añuyypis kan 49 añuna kani. Kanan diyata nuqa wamrayta rigalakuyani, padrinunpis profesor Antonio Ventura Lizana, alcalde, y padrinukunapis paykuna. Tiyunkuna, tiyunkuna, tiyankuna nuqa pulla karna rigalakuyani wamrayta. Kananqa tratukuyanna wamrayqa. Amado shutin runanpis. Sharishunllapa tukuyllana wamranchikta rigalakushanchikta ratullataqa takinapaq imanapaq, aligri rigalakunapaq. Birsukushunllapa chay puntula kanapaq tukuy tuta astaki shaykunakaman birsukushunllapa. Kumpariykuna kumariykuna, tukuylla kay kumpañakuqkuna kashunllapa aligri.

Chaynutaqamiriju
kananqamiririju wamraytaqami rigalakuni,
manami sulanachu
sula katin riqchaqtami uyapaqmipis kani.

Kananqamiri wamraytaqa rigalakuninami,
runa makinpaqnami kidanqaqa dijuri,
mananami sulanachu,
uklayla wamraytapis
rigalakurqamiriju yaçashaqnami nuqaqa,
manami achkachu karan, uksitulami karan
amkuna kumpariykuna, kumariykuna rigalakuyani, tantalamirijuri.
Kumpari Antonio Venturami padrinunpis sharan
chayrayjunmi nuqaqari rigalakuni wamraytaqa
manaqa mana rigalakunaytachuqariju
runa mayur kaq katinmi nuqaqa atindir rigalakuni wamraytaqamiriju.
Allaqlla manami kutichikumanqachu wamraytaqami, kumpariy.
Nuqanchikqamiriju aligri kashun [...] tantala kashanchikpi wamranchikta rigalakurqari,
manamiqa llakishunchuqa
aligrimi kashun, taytituykuna,

9. MATRIMONIO I

Yo soy del caserío de Moñuño, me llamo Gerónima Lucero Reyes y tengo 49 años. Hoy día voy a entregar a mi hija, también su padrino es el profesor Antonio Ventura Lizana, el alcalde, ellos son los padrinos, y estando también junto con sus tíos y tías entregaré a mi hija. Hoy ya tiene un trato mi hija, también su marido se llama Amado. Levantémonos todos para hacer el taki, aunque sea un rato, porque hemos entregado a nuestra hija, para que la entreguemos contentos. Hay que decir versos para estar en el mismo ritmo, toda la noche hay que decir versos hasta cansarnos. Mis compadres, mis comadres, todos los que nos acompañan, hay que estar alegres.

De esa manera
hoy entrego a mi hija,
ya no está sola,
cuando ella estaba sola oía malos comentarios.

Hoy acabo de entregar a mi hija,
hoy queda en manos de un hombre
ya no está sola,
aunque ella era la única,
entregándola yo he de saber
no eran muchas, solamente era unita.
Ustedes, mis compadres, mis comadres, estoy entregando, en eso estamos juntos.
El compadre Antonio Ventura se presentó como su padrino,
Por eso yo entrego a mi hija,
de lo contrario no hubiera aceptado entregarla, pues.
Tal vez porque se trata de un hombre mayor [el padrino], yo la entrego a mi hija.
Compadre, en el futuro mi hija no me será devuelta.
Nosotros estemos alegres [...] donde estamos reunidos, en ocasión de entregar a nuestra hija,
no estemos tristes,
estemos alegres, señores,

tantala tukuylami kanchikqami rijuri,
asi, si, si...

May chay kalamapisi chay tunada, chay tunada,
wak iskina kay iskina chay puntitumi kashunqari,
asi, si, si...

Imananqanash, taytituykuna, imananqanash, mamitaykuna
chay puntula kashunqa,
asi, si, si...

Chaymantaqamiriju manana imapis kanqanachuqariju
kay wamranchikta rigalakushanchikta
tumaqnu upyaqnu rigalakusha wamranchiktaqariju,
Así, así, tayta alcalde,
imanakunanqashi taytituykuna.

Pay kaypi kiridu,
kada iskinapimiri tikrakakamunkiriju,
ichuqta allita kunkitapanchikwanqa.

Asi, si, si...
chay puntulami kashun taytituykuna
manami kubardankichuqari
asi, si, si...

Chaykaqlanami kanqa, taytituy, tayta padrinukuna, mamay, kumpaņiyakuna, chaykaqlatana, samachikushun kananqa kaçita rikachikusitunapaq imanapaq. Grasyasna, kumpariykuna, kaypi chinitay çuqayan chaypis ultimo chinitay, Elix Diarixa Rinza Lucero, el ultimu wamrituy.

INTÉRPRETE

Voz: *Gerónima Lucero Reyes*

todos estamos juntos,
así, sí, sí...
Aunque sea esa tonada, esa tonada,
de aquella esquina a esta esquina, hay que estar en ese ritmo,
así, sí, sí...

Qué le va a pasar, señores, qué va le a pasar, señoras
hay que seguir en ese ritmo,
así, sí, sí...
Después no habrá nada, nada
de lo que hemos entregado a esta nuestra hija,
tomando y bebiendo hemos entregado a nuestra hija,
así, así, señor alcalde,
no le va a pasar nada, señores,
él aquí es querido,
da la vuelta de cada esquina
hacia la izquierda y a la derecha con el cuellito.

Así, sí, sí...
sigamos en ese ritmo, señores,
no hay que acobardarse,
así, sí, sí...

Hasta allí nomás fue, señores, señores padrinos, señoras, acompañantes, hasta allí fue, ahora hay que hacerlos descansar a todos para brindarles con cariños sal¹ y otras cosas. Muchas gracias ya, compadres, aquí está mi hija, la que está tosiendo, es mi última hijita, Elixá Diarixa Rinza Lucero, la última hijita.

¹ *sal*: Se menciona la *sal* como un don por la importancia ritual de este producto en Cañaris. Aquí representa a la comida ritual donde será consumida.

10. KIDAMYINTU 2

Nuqami kasiriyu Mitubambamanta shamusha kani, nuqa Santos Carrillo Reyes kani.

Nuqaqami shamusha kani kaymanari
rugamatikari ah,
nuqaqami shamusha kani
kaynu rugamatikllapa,
shamusha kani dija, dija,
dija, di birwinsa,
ankisiya muchachallamapis shamusha kani nuqaqari.

Waknu rugamatikllapa nuqaqari shamusha kani
ijawituy, ijaditayta kidachiqqa shamusha kani.
Nuqamiri padrinituy, madrinitay dijamaran,
iwalitu nuqapisari sigiyani,
nuqatapis trankilu purikutiyçiri, trankilu pasakutiyçiri nuqatapis
rugamatinllapa purini.
Nuqapismi purikunina, nuqapismi pasakunina chayçiqari
runaqa rikar trankilu puriniri rugaman.

Wakmanlamapis kidachininari, ijawituy, ijaditaytaqa
unus kwantas palabrata willanina paytapis,
nuqa purishay, nuqa pasashayta.
Unay kustumrinchiktaqa mananamiri qunqashunchu
charankitanchikwan kidachikunchik
kay matrimunyutaqa.

Nuqapisari purikunina, nuqapisari pasakuninami kay uk masaywanqa,
iwalitu ijadaypis, ijawiypis iwalitu purikuman.

10. MATRIMONIO 2

Yo he venido del caserío de Mitobamba y soy Santos Carrillo Reyes.

Yo he venido hacia acá
porque me han rogado, ah,
yo he venido
así porque ustedes me han rogado,
he venido dejada [desarreglada], dejada,
dejada, avergonzada,
aunque sea aún muchacha, yo he venido.

Porque ustedes me han rogado, yo he venido
al kidamyintu de mi ahijadito y ahijadita.
A mí también mis padrinos me dejaron con sus consejos,
yo sigo igual, conforme a sus consejos,
será porque yo ando tranquila y paso mi vida tranquila, me ruegan y por eso ando en
estos compromisos como madrina.
Yo ando tranquila, yo ya la paso bien, como debe ser,
seguro que al ver eso me ruegan para ser madrina.

Siendo así ya les comprometí a mi ahijadito y a mi ahijadita,
también a él (o ella) ya les he dicho unas cuantas palabras,
lo que he andado y he pasado.
No hay que olvidarnos de nuestras costumbres antiguas;
el matrimonio es con la charanguita,
este matrimonio.

Yo también ya ando y ya la paso bien con mi pareja,
quisiera que igualito vivan mi ahijadita y mi ahijadito.

Nuqapisari purikutinga pasakutinga nuqapis
trankiluna purikuyman,
nuqapisari nuqayupay ijawiypis ijadaypis puritinga.
Nuqapis aligri kayman, “nuqayupay purinkiri, nuqayupay pasankir”,
niymanma ijadaytapis.

Wamritun rikaritinmapis
agwa sukurrunmapisari gustu aligri nuqapis
aylluykuna mamitaykunamatapis
kumpaÑakur riyman-ari.
Qamkunapis waknu
trankiluna purikunkillapa, pasakunkillapa,
nuqapismi waknu rugamatikllapa kidachishuray,
kananqami wamritupis rikarinna
ya kananqa wamritunchiktapisari yakuchishunna, aligriyarna ayllunchikkunawan
tantanakur.

INTÉRPRETE

Voz: Santos Carrillo Reyes

Si ellos la pasan bien, camina bien por la vida
yo también andaré tranquila,
si como yo andan mi ahijado y mi ahijada.
Yo estaré alegre y a la vez, “anda en la vida como yo, la pasas como yo”,
le diría también a mi ahijada.

Y cuando nazca su hijito,
a su agua de socorro, con gusto y alegría,
acompañada con mis familias y mis madres
iré a participar en él.
También ustedes así
anden en la vida tranquilos y pásenla tranquilos,
por mi parte, por lo que me rogaron, les comprometí
a partir de hoy ya nacerán los hijos,
entonces le echaremos su agüita alegrándonos y juntándonos con nuestras
familias.

II. KIDAMYINTU 3

Nuqami purisha kani padrunumi, madrinami
purisha kani nuqaqari.
Nuqatapis iwalitu padrinuyqa madrinayqa
kidachimaran, ukta ishkayta kunsijamaran
nuqapis iwalitu, padrinuy madrinay kidachimashantaqari
ijawiytaqa kunsijani.

Unas kwantas palabrataqari
nuqapis iwalitu padrinuy willamashantaqari,
nuqapis iwalitu purini,
purinina, pasanina padrinuy upayari
[...] nuqatapis rugamatinllapaqari kumplistunina yanqa rurinta anantaqa.

Nuqapisari ijawiytaqari
madrinitay, padrinituy willamashantaqariju
nuqapisari kumplinina
unus kwantusllataqariju
rurinta anantamapis willanina.

Padrinuytaqarijuri [...] nuqaqami mananami
chaykunapi riqchaqari
sunsunumi nakurchu
trankilumi bibinina
padrinuy madrinay willamashantaqa nuqapis
tal kunfurmi nuqaqari,
nuqapis purikuni, nuqapis ari willanina
ijadaytaqa, ijawituytaqa,
paypismiriju nuqayupay purikunanpaq pasakunanpaq nuqapis kunfurmi
parijanwanqa dijayani.

INTÉRPRETE

Voz: Santos Carrillo Reyes

11. MATRIMONIO 3

Yo he andado cumpliendo de padrino y madrina,
yo he andado
de la misma manera, mi padrino y mi madrina
me comprometieron, dándome uno, dos consejos,
yo igual, así como me comprometieron mi padrino y madrina
aconsejo a mi ahijado.

Le digo unas cuantas palabras
yo, igual como me aconsejaron mis padrinos aconsejo,
yo paso la vida igual
ando y vivo la vida, igual a como la anda y vive mi padrino
[...] también yo, conforme a lo pedido, ya cumplí aunque, tal vez, no sea de acuerdo
a la costumbre.

Yo también a mi ahijadito,
lo que me dijeron mi madrinita y mi padrinito
yo también cumplí
con unos cuantos consejos
aunque tal vez no sea conforme a la costumbre ya se los dije.

A mi padrino [...]
yo no me implico
en circunstancias de por ahí
o haciendo cosas tontas
yo vivo tranquila
obedeciendo lo que me dijeron también a mí mi padrino y madrina
conforme [a esos consejos] vivo yo
también ando así, igual yo ya se los dije
a mi ahijada y a mi ahijadito
para que también él ande y viva la vida igual que yo, conforme a la costumbre
lo estoy dejando con su pareja.

12. LLANQISINQA

Bwinas tardis, kayman nuqaqa prisintakamushani kantirakunaypaq, taytuyumi nuqata yaçachimasha wak gitarranta waqachikur kantiru "Llanqisinqata", chaytami kanan kantirukuyman nini. Taytuyqami die antiwu, Casimiro Gaspar Rinza, kanankaman tukanmi charankanta byenta. Kantirukusituq shamushani, kantirukushaq yanqa, yaçananllapapaq.

Llanqisinqaga primituywanqa
silamayanqa Llanqisinqaga
primituywanqa silamayanqa
dublakaniyta alsakaniyta silamayanqa.

Krudu kalsunqa, rimindaw kalsunqa
krudu kalsunqa, rimidaw kalsunqa
silamayanqa yanqami silamayanqa,
llanqisinqaga, krudu kalsunqa silamayanqa.

Llanqisinqaga primituywanqa
dublakaniyta alsakaniyta
silamayanqa Llanqisinqaga
silamayanqa primituywanqa
dublakaniyta alsakaniyta, kumpariykuna.

Una ratitu asintashun,
nuqami kantirukuni Llanqisinqata,
kananqami tyemputaqami
mana nimi qunqaynichuqaniri,

12. NARIZ DE LLANQUE¹

Buenas tardes, yo me he presentado aquí a cantar los versos de la kantira² del taki; mi padre, tocando su guitarra, me ha enseñado los versos del kantiru llamado "Nariz de Llanque", y eso o voy a cantar ahora. Mi papá es de los antiguos, Casimiro Gaspar Rinza, hasta ahora toca bien la charanga. He venido a cantar los versos de la cantera, entonces los cantaré como si lo fuera.

El nariz de llanque con mi primito
me está celando el nariz de llanque cómo es posible,
con mi primito me está celando,
me está celando por que me doblo y me yergo bailando el taki.

El del calzoncillo de krudu³, el del calzoncillo remendado,
el del calzoncillo de krudu, el del calzoncillo remendado
me está celando cómo es posible, en vano lo está haciendo,
el nariz de llanque, el del calzoncillo de krudu me está celando.

El nariz de llanque con mi primito
por que me doblo y me yergo bailando el taki
me está celando el nariz de llanque
me está celando con mi primito,
por los movimientos que realizo (agacharse y luego erguirse), compadres.

Un ratito hay que alcanzar el ritmo ideal,
yo estoy cantando los versos de la kantira, el nariz de llanque,
en la actualidad, los tiempos pasados
ni lo estoy olvidando,

¹ *llanque*: alpargata.

² *kantiru(a)*: persona que dirige la ronda del *taki* y canta los versos de la canción.

³ *krudu*: saco de yute.

asintashun chay tunaditataqa
una ratitu asintashun tunaditay.

Llanqisininqaga primituywanqa,
silamayanqa krudu kalsunqa,
tarija kalsunqa silamayanqa
llanqisininqaga primituywanqa silamayanqa
krudu kalsunqa silamayanqa,
un ratitu, asintayni
nuqaqa manami kriyinchu.

Llanqisininqaga primituywanqa
silamayanqa dublakaniyna
alsakaniyna silamayanqami
qampis, kumparituypissiri,
mana nimi kriyianqachupis,
yanqatami silamayanqa
paynami amaynintami gastayanqa,
asi, si, asi, si...
aligitami rurayanchikqami,
takikunchikmiqa kay fyestanchikpiqa, ¡ay!

INTÉRPRETE

Voz: Encarnación Huamán

Charanga: Casimiro Gaspar

logremos el ritmo ideal de esa tonadita,
un ratito hay que lograr el ritmo ideal de esa mi tonadita.

El nariz de llanque con mi primito,
me está celando, el del calzoncillo de krudu,
el del calzoncillo tarija me está celando, cómo es posible,
el nariz de llanque con mi primito me está celando,
el del calzoncillo de krudu me está celando,
un ratito voy a alcanzar el ritmo ideal
yo no le creo al celoso.

El nariz de llanque con mi primito
me está celando, también por la manera cómo me agacho
tambien cuando me yergo bailando el taki me está celando,
también tú, mis compadritos
ni estarán creyendo lo que digo,
en vano me está celando,
inútilmente está gastando su aliento,
así, sí, así, sí...
estamos haciendo la alegría,
estamos haciendo el taki en esta, nuestra fiesta, ¡ay!

13. RUNA SILAKUMAYAN

*Nuqa kay Kañarimanta kani, nuqa shutini Gerónima Lucero Reyes, añuyypis nuqa 49 año kani.
Nuqa birsukuyni runa silusuta.*

Runapismiçari silusuchuchimaçi,
ayllituywanmi silakumanmi nuçata,
manakish nuçamiri runataça kaynu nishachu kaniçari
ayllituykunawan silakumananpaçça.

Krudu kalsunlla runachu imapaç a nuçataça silakumayançari,
llanqisingalla runachu nuçataçami silakumayan,
manakish nuçaçari wak runakunataçami
riqsinimapischuri, yançalami silakumayan,
runapis imatataç yarpançariju
manamiça nuçaçari çaykunapipis runawan purirçu byijayasha kani,
yançalami silakumayan,
kay uk ayllituywançamiri
nuçaçami, dansakuyashaçari ishpaçitamiriju
tikrakakuyaçari,
wak iskina kay iskina çaynulami kashaç,
asi si, si, si...
asi, si, si, si...
asi, si, si, si...

Manami kubardashunchu, asilatana kantiritu,
taytay mistrituçamiri ichuç allitamiriju tikrakakunçaçari
manami kubardançachuri, maykachaykaçpismiriju
çay puntulami kashun.
Asi si, si, si...

INTÉRPRETE

Voz: Gerónima Lucero Reyes

13. EL HOMBRE CELOSO

Yo soy de acá de Cañaris y me llamo Gerónima Lucero Reyes. Tengo 49 años y voy a cantar versos sobre el hombre celoso.

Este hombre parece ser celoso
me está celando con mi familiarcito
yo no le he dado motivos al hombre
para que me cele con mi familiarcito.

Por qué el del calzoncillo de krudu me está celando, qué se ha creído,
el de la nariz de llanque me está celando, cómo es posible,
yo ni siquiera a esos hombres
los conozco, en vano me está celando,
qué intenciones tiene conmigo el hombre,
yo me he envejecido sin andar en aventuras con varones
por lo que, sin razón me está celando,
con este mi familiarcito,
yo seguiré con mis vergüenzas
seguiré dando vueltas,
por aquella esquina, por esta esquina, así seguiré
así sí, sí, sí...
así sí, sí, sí...
así sí, sí, sí...

No hay que acobardarnos, sigamos en ese ritmo kantiritu
que el señor mistru dé vueltas por la izquierda y por la derecha
que no se acobarde, en cualquier lugar será igual,
sigamos en ese ritmo.
Así sí, sí, sí...

14. EL HOMBRE QUE SE FUE A TRABAJAR

Bwinus diyas, taytityukuna, kayman nuqa kantaq shamushani Agustina Mendoza Tantarico, shamushani kantaq kansyunta. Nuqami 36 años kani, nuqami kansyunsituta kayta kantaq shamushani.

Nuqamiqa, nuqamiqa, wasiypimi kidashani
runaymiqa pubri katiy riranmiqa kaçin,
kaçin kirsinan apakamuq
risha Pukaratamiqa trabajaqri ri, ri,
nuqami kidashani.

Chaynuqami wamraymiqa tantalami rishaniqa trabajuyta rurakuq a
wamraywanmi wasiypi kidarqa
nuqamiqa rishaniqa çakraymanqa trabajuytaqa rurakuqmiqa
wamraywanmi tantala animalsituykunaman risha kani.

Runaymiqa pubri kar manamiqa runapaqqa kusankunata aypakuq rishachuqari,
kirusinan kaçiy faltatin risha Pukarata trabajaq,
ari, ri, ri...
ri, ri, ri...
chaynumiqa rishaqa Pukaratamiqa trabajaq,
chaynumiqa rishaqari, chaynumiqa rishagari,
chaynumiqa rishaqari, ri, ri...
la, la, la...

INTÉRPRETE:

Voz: Agustina Mendoza Tantarico

14. EL HOMBRE QUE SE FUE A TRABAJAR

Buenos días, señores, yo he venido acá a cantar, soy Agustina Mendoza Tantarico y he venido a cantar una canción. Tengo 36 años y he venido por acá a cantar la cancioncita.

Yo, yo me he quedado en mi casa,
porque soy pobre, mi marido ha ido a conseguir sal,
a conseguir y traer sal y kerosene
por eso se ha ido a trabajar a Pucará, ri, ri
y yo me he quedado [sola].

Por eso junto con mis hijos hemos ido a hacer las labores
al quedarme con mis hijos en casa, yo me he ido
a mi chacra a hacer los quehaceres que hay en ella,
también he ido, junto con mis hijos, a mis animales.

Mi marido, por ser pobre, ha ido a trabajar y no a robar,
porque nos falta kerosene y nuestra sal ha viajado a trabajar a Pucará,
ari, ri, ri...
ri, ri, ri...
así es, ha viajado a Pucará a trabajar
por eso ha viajado, por eso ha viajado,
por eso ha viajado, ri, ri...
la, la, la...

15. DIOS TE SALVE

Nuqa kay kansyun de kustumri kan kañarispıqa parbulıtu, wanusha chaypaq kantayani "Dyustısalbıta". Nuqaqa kay Kañarımanta kani, Gerardo Barrios Reyes shutini, kañaripi kustumrita kay kansyunta kantanchi parbulıtu, intunsis intunashaq kansyuntaqa.

Yo cantaré una canción de la costumbre cañareña parvulito, un canto que se dedica a la persona que se ha muerto y se llama "Dios te salve". Yo soy de aquí de Cañaris y me llamo Gerardo Barrios Reyes, en Cañaris como costumbre cantamos esta canción en el parvulito, entonces entonaré la canción.

Dios te salve, reina y madre, madre de misericordia,
al pie de la cruz constante, afligida y dolorosa.
Vida y dulzura esperanza, salve, Dios, tu hermosura,
que aunque estés tribulada nos falta que nos conozca.

En el precioso destierro y a voz, llamado, solloza,
los hijos de aquella madre y justamente curiosa.
Amo, reina de hermosura, suspira gime y llora,
en aquellos tristes valles de lágrimas y congojas.

En esta miseria vida, siempre pesares sobran,
vivir sin ellos fácil una voz nos perdonan.
Publique el corazón, que a través de él informa,
con siete fuertes cuchillos que a lágrimas nos provocan.

Ya pues, señora mía, abogada nuestra toda,
vuelve esos tus ojos, tus ojos mansa paloma.

Y después de este destierro, en la tierra venturosa,
a Jesús, nuestro fruto, de tu vientre gran señora.

¡Oh, clemente de clemente, oh de lazo piadosa,
oh, cómo reconocemos siempre la misericordia!
¡Oh, dulce Virgen María, de presente hermosura
para que seamos digno a la promesa dichosa!

Así, madre, le esperamos y le pedimos, señora,
Estos, tus ingratos hijos, causa de tantas congojas.
Amén, Jesús con que reina, coronada de victoria,
ruega por los pecadores, por dolores señora, amén.

María, madre de gracia, madre de misericordia,
en la vida y en la muerte, ampárame, gran señora.
María, madre de gracia, madre de misericordia,
en la vida y en la muerte, ampárame, gran señora,
María, José, Amén.

INTÉRPRETE

Voz: Gerardo Barrios Reyes

16. EN EL NOMBRE DE DIOS COMIENZO

Nuqa kay kansyunta kantashayni Kañaritaqa, kay kustumrita syimpri kantanllapa wanutinllapa kay wanuyta kantanllapa. Nuqami shutini Gerardo Barrios Reyes, Kañarimanta kani, kay distritumanta kani, distritu Kañarís. Kay kansyunta. A vir kantashaq “En el nombre de dios comienzo”.

Yo voy a cantar esta canción a Cañarís, esta costumbre siempre cantan a los que mueren. Yo me llamo Gerardo Barrios Reyes y soy de Cañarís, de aquí del distrito de Cañarís. A ver, esta canción que voy a cantar es “En nombre de Dios comienzo”.

En nombre de Dios comienzo y de la virgen María,
todos los santos le ayuden en su amable compañía,
todos los santos le ayuden en su amable compañía.

Con su amable compañía de este divino señor,
en este cuerpo tendido, recemos en esta oración,
en este cuerpo tendido, recemos en esta oración,

Altísimo sacramento de la gloria dulce prenda,
tu nombre sea alabado en los cielos y en la tierra,
tu nombre sea alabado en los cielos y en la tierra.

En la tierra sea bendito y del cielo alabado.
el cuerpo, sangre de Cristo, sin pecado original,
el cuerpo, sangre de Cristo, sin pecado original.

Recuerda almas que no duerman, almas con tanto pecado,
que gustosamente no duerman, teniendo a Dios enojado,
que gustosamente no duerman, teniendo a Dios enojado.

El señor está enojado por tus culpas, eh, pecador,
¿Cómo te perdonará, si estás metido en pecado?
¿Cómo te perdonará, si estás metido en pecado?

Adiós mundo engañoso, ¡Ay, engañado he vivido!
Pues despido todo que mi cuerpo siente malo,
Pues despido todo que mi cuerpo siente malo.

Ya mi cuerpo se siente malo, mi cuerpo sentido,
Y ausentado de este mundo, adiós, pues, amigos míos,
y ausentado de este mundo, adiós, pues, amigos míos.

Adiós, pues, amigos míos, a todos el perdón,
somos perdonados en la presencia de Dios,
somos perdonados en la presencia de Dios.

Recuerda, almas que no duermen, recemos en esta oración,
aquí se ausenta de aquí la maldita tentación,
aquí se ausenta de aquí la maldita tentación.

Dice el ángel de mi Guarda con mucho sentidor,
Recuerda, almas que no duermen, que ya es tiempo de llorar,
Que recuerda, almas que no duermen, que ya es tiempo de llorar.

Ya es tiempo de llorar, que descompasión,
en este cuerpo tendido recemos en esta oración,
en este cuerpo tendido recemos en esta oración.

Llorarán, almas, vuestras culpas, a los pies Jesús tendido,
allí serán perdonados, llorarán muy arrepentidos,
allí serán perdonados, llorarán muy arrepentidos.

Me partiré humillado a los pies Jesús tendido
por ser ángel de mi guarda, me libre de peligro,
por ser ángel de mi guarda, me libre de peligro.

Ya es tiempo de llorar, de ver en compasión,
en este cuerpo tendido recuerdan con oración,
Llorarán, almas, vuestras culpas, llorarán muy arrepentidos,
allí serán perdonados, llorarán muy arrepentidos.

Ruega a la Virgen María de la limpia compasión,
Al causar de vuestros hijos para que sea perdón
Al causar de vuestros hijos para que sea perdón, Amén.

INTÉRPRETE

Voz: Gerardo Barrios Reyes

17. ADIÓS, PUES, MUNDO

Adios, pues, mundo, ya me despido,
adiós la patria donde he vivido,
adiós la patria donde he vivido.

Adiós la casa donde he nacido,
solo con Dios y Dios conmigo,
solo con Dios y Dios conmigo.

Adiós mi padre que me engendró,
ya me perdí, ya se acabó,
ya me perdí, ya se acabó.

Adiós mi madre que me crió,
como María que a Dios parió,
como María que a Dios parió.

Adiós mis hermanos, hermanos míos,
adiós amigos, adiós familia,
adiós amigos, adiós familia.

Adiós compadres, compadres míos,
nos hallaremos en la eterna vida,
nos hallaremos en la vida eterna.

Con los compadres menos hablemos,
pero tres veces buenas nos damos,
pero tres veces buenas nos damos.

Qué dicha grande es de compadres
que nos guiamos en este valle,
que nos guiamos en este valle.

Adiós ahijados que me han salvado
de las cavernas de aquel pecado,
de las cavernas de aquel pecado.

Adiós los hijos del padre Adán,
nos hallaremos en el Jordán,
nos hallaremos en el Jordán.

Adiós parientes, parientes míos,
que me voy para dar cuenta,
que me voy para dar cuenta.

Vecinos míos, les ruego mucho,
que me consuelen a mis familias,
que me consuelen a mis familias.

Yo ya me voy, ya no volveré,
pero del cielo les puedo ver,
pero del cielo les puedo ver.

Adiós mis caminos donde he andado,
lugares que me han criado,
lugares que me han criado.

A Dios le pido merced por justo
mi alma se salve mi cuerpo mudo,
mi alma se salve mi cuerpo mudo.

Adiós, adiós, adiós mayores,
que cuando gobernemos a Dios la gloria,
que cuando gocemos a Dios la gloria.

Nuestros pecados se hallarán juntos,
condenación de los difuntos,
condenación de los difuntos.

Ahora me pesa de haber pecado,
contra mi Dios en cuerpo ingrato,
contra mi Dios en cuerpo ingrato.

Malaya el mundo engañoso,
qué cuenta triste daré al Señor,
qué cuenta triste daré al Señor.

Ciego he vivido en mi libertad
sin tener las penas de aquel tribunal,
sin tener las penas de aquel tribunal.

Ya me voy preso a su clemencia,
ya Dios me lleva para dar cuenta,
ya Dios me lleva para dar cuenta.

Nuestro Señor dará licencia
que nos veamos en su presencia,
que nos veamos en su presencia.

Ya yo me voy al tribunal
de Jesucristo a Josefá,
de Jesucristo a Josefá.

Que Dios ha sido sacro alimento,
amén, amén, despedimento,
amén, amén, despedimento.
Amén.

INTÉRPRETE

Voz: Gerardo Barrios Reyes

18. QASAY RUMI

Nuqa kani kay Kañarimanta, nuqa sulitumi anaq Qasayrumikunata purirpis kantar purini, Qasayrumikunapi muntaña rurikunapi, unaq Kutillakunamanta. Nuqaqami shutini Gerónimo Lucero Reyes y nuqapa idarniyipisimi kani 49 añuna.

Taytituykunaqami manami kubardanqachu,
maychinkapismiriju chay puntulami kantarikunqaqari
kay nuqanchikpaqqa kay Kañaripiqqa chay
chay tunadatami yaçakunapaq kashanchik.

Unay mayurninchikkunaqami chaynu kashami
birsukurmi paykunaqa
animalninpaq ikinpimapis purikuq kashaqamirijuri.
Nuqapismi chaynuta purikuniqamiri anaq Qasayrumikunamanta
bakaypaq ikinpiqa purirqamirijuri birsukurmi puriniqa,
manami qunqashunchuqari
unay kansyunninchikkunataqa birsukurmi purishunqaqari,
asi, si, si...

Chay puntulami kashun, taytituykuna,
chay tunadataqami waqachitikqamiri manami kubardanshunchu,
nuqanchikkunaqami aligrimi purishun,
manami pyinsashunchuqa riqchaqkunamataqari,
manami ni imapis kanqachu,
byijaqami chaykunata kantar purirmapis
manami shaykunchikpischuri,
asi, si, si...

18. QASAY RUMI¹

Yo soy de aquí, de Cañarís, y cuando camino en las alturas de Qasayrumi ando cantando, por Qasayrumi, dentro del bosque, también en las alturas de Kutilla². Yo me llamo Gerónima Lucero Reyes y mi edad es 49 años.

Que no se acobarden mis señores
en cualquier lugar y tiempo en ese ritmo hagan el kantiru,
De nosotros, aquí en Cañarís es ésa
esa tonada es la que nos correspondió aprender

Nuestros antepasados también vivieron alegres y cantando versos así
cantando versos
seguían a sus animales.

Yo también ando así en las alturas de Qasayrumi.
Cuando sigo a mis ganados voy cantando versos, no hay que
olvidar la costumbre,
andemos versando nuestras antiguas cancioncitas
así, sí, sí...

Sigamos en ese ritmo, señores,
si tocas esa tonada no nos acobardaremos,
más bien andaremos alegres,
no hay que pensar en cosas sin importancia
que no haya nada de eso
las mujeres mayores, aun cantando esos versos no nos agotamos.
así, sí, sí...

¹ *Qasay Rumi*: nombre de un cerro cerca a Cañarís cuyo significado es literalmente "Piedras frías".

² *Kutilla*: cerro de la zona de Cañarís.

Chay puntula kashun, kumpari Justinu,
amami kubardanqachu kumariy Teresakunama,
kumariy Luciyamapis, imanashunnashi.
Kumparituykunaqa, asi asilatana kashun
taytituykunaqami chay puntulami kashun,
chay tunadakunata manami qunqashunchuqa,
kustumrinchikkunataqa, unay mayurninchikkunaqa
chay puntumi kaq kasha
nuqanchikpismiriju mayurkunapaqta kansyunnintaqa
manami qunqashunchu,
asi, si, si...

INTÉRPRETE

Voz: Gerónima Lucero Reyes.

En ese ritmo sigamos, compadre Justino,
que no se acobarde mi comadre Teresa,
tampoco mi comadre Lucía, no hay opción solo entrar al ritmo.
Compadritos, estemos sonrientes, sonrientes,
mis señores, hay que seguir en ese ritmo
no hay que olvidar esas tonadas,
nuestras costumbres, nuestros mayores
haciendo este ritmo han existido,
no hay que olvidar las canciones de nuestros mayores,
no hay que olvidar,
así, sí, sí...

19. MARAYPAMPA QUNKUTILLA

Anaq Kutillamantami nuqaqa shukakuni,
mana Kutiyamanta, turu bayu shananmanta.
Nuqaqami Kutiyamanta qayakutiyqamiri
baka Frijulayqa turu bayu shananmanta qayaçakamuranqa
nuqa qayakutiyqa bakayqa kay ura
Maraypampaman ishkimuran muralla muralla.

Nuqaqa michiduraqamiri qapari
shukakur shamurayqa bakayta tarirqari.
Anaq rurimantaqami bakayqa qayçakur shamutinqa rastrunllawan ishkimuray nuqaqari,
chaymantaqamiriju bakayqa kay ura pampapina kasha karanqa turu bayupaç ikinpi.
Turu bayuqa bakaytaqami turukuchiranqari,
bakaypa wawitunpis kusa frijul
muritutaqami rikariranqa, chayqami kanaanqaqami bakaypa
maypipissi shutillami shanqa, waklaw
Kutillalumakunata iqamunqamapis, bakaytaqa riqsiyani maykunapipisiri,
unaq fila Kutillakunata iqanqamapis nuqaqa riqsiniri
bakaypaqa kulurninpis yana mura katin nuqaqami “bakay kanqa” niniqa,
kay urapi Maraytullmaq pampakunapipis bakaytaqa riqsini,
irmanaykunapismi das riqsirqami qayamanqariju
“bakayki, kaypi purin” [nir].

Nuqa amun aligrita purini birsukur
chayçimaçi bakaypis, kaçikunatami qunapaqmapis kwandu mutkimarninchikqa
dasitu tarimançhik maykunamantapisari,
manami nuqaqari manchakunimachuri.
Nuqa sulitumapisa, imakunamapis manchitiywan nuqaqa pititiy,
mana imapis manchachimanchu,
jway!

INTÉRPRETE

Voz: Gerónima Lucero Reyes

19. MARAYPAMPA QUNKUTILLA

Yo silbo desde la cima de Kutilla,
de Kutilla no, sino del lugar donde paca el toro bayo.
Cuando yo la llamé desde Kutilla
mi vaca Frijol, desde donde paca el toro bayo, mugió fuertemente,
cuando yo la llamé, mi vaca descendió hacia esta zona baja
de Maraypampa luciendo permanentemente su bello color *mura*¹.

Yo, pastora, haciendo el *qapari*²
y silbando vine al hallar a mi vaca.
Cuando mi vaca bajó emergiendo desde las profundidades de las alturas, yo la seguí guiándome con sus rastros,
luego cuando la alcancé, estaba en la llanura de acá abajo, detrás del toro bayo.
Entonces, el toro bayo cubrió a mi vaca,
así nació su cría
colorida como el frijol, por eso hasta ahora
en cualquier lugar que pase se nota su presencia, aunque por aquel lado
de Kutillakaloma se aparezca, yo la reconozco, en cualquier lugar que se halle la reconocería,
aunque suba a la cima de Kutilla yo aún desde lejos yo la reconozco,
porque el color de mi vaca es negra *murú*, yo digo, “esa debe ser mi vaca”,
aún, acá abajo, por las llanuras de Maraytullmaq reconozco a mi vaca,
también mis hermanas, al reconocerla sin dificultad, me llaman
diciéndome “tu, vaca, anda por acá”.

Yo, la dueña, ando alegre y cantando versos,
por eso parece que mi vaca también anda contenta
y para que le demos sal, apenas siente nuestro olor, rapidito nos da el encuentro,
en cualquier lugar que estemos.
Yo no tengo miedo aunque ande solita, porque llevo conmigo mi machete
nada me asusta.
¡way!

¹ *mura* (o *murú*): palabra utilizada para describir a las vacas cuando tienen los colores blanco y negro.

² *qapari*: interjección o expresión de júbilo.





Canciones CD 2

1. UNSHA 1

Abir, kanaanqa qallarishaq este kustumri Kañarista unshatana, Víctor Huamán Santiago.

Ay, yunshita, yunshi, bamus aligriyar,
unshanchikta aligrachishun,
tukuy kumpaṇiya kaypiqa,
yurqakushunllapa unshanchikpi.

Nuqanchikunaqa kay Kañarinchikpiqa,
kustumrinchik kay takiwan,
unshanchikpiqa yurqanchik
tuda la nuchi, tudus kumpaniyas.
Unshitanchikpiqa kumpaṇayar yurqanchik
kay Kañaripiqa, chaynuna kustumrinchikqa kasha,
disdi tyimpu mayordomokuna kustumrin kasha.

INTÉRPRETE

Voz: Víctor Huamán Santiago

1. UNSHA 1

A ver, ahora voy a comenzar con la unsha, una costumbre de Cañaris. Víctor Huamán Santiago.

Ay, yunshita, yunsha¹, vamos a alegrar,
nuestra unsha hay que alegrar,
todos los acompañantes están aquí,
amaneceremos con nuestra yunsa.

Nosotros acá en nuestro Cañaris,
hacemos nuestra costumbre con taki
amanecemos con nuestra unsha
toda la noche, todos en compañía.
Amaneceremos acompañando a nuestra unsha acá en Cañaris,
así ha sido nuestra costumbre,
desde tiempo ha sido así la costumbre de los mayordomos.

¹ *yunsha*: los términos *yunsha* y *unsha* se utilizan indistintamente para denominar al árbol de carnavales. Este árbol, que generalmente es adornado con dones, aparece en las festividades relacionadas al carnaval en diversas comunidades del Perú y recibe el nombre de yunsa o cortamontes.

2. UNSHA 2

Nuqaqa siympri 29 de Juniopiqami unshanchikmapis kaq unshanchikunata nuqanchik vistir, unshanchikunata vistir siympri ruedanchikunata çurar ruedanchikunata watakur kana kaq chay nuqanchikqa kananqa fiestanchikpi yupay.

Ay, yunshita, yunsha,
ay, yunshita, yunsha,
¿Quién te tumbará?
Ay, yunshita, yunsha,
¿quién será tu dueño?
Ay, palito y palo.

Ay, yunshita, yunsha,
ay, palito y palo,
¿Quién será tu dueño?
¿Quién será tu dueño?
¿Quién te tumbará, yunsha?
Yunshita, yunsha.

Wakin kuaru pañu, wakin kuaru cañita, wakin kuaru purushkituwanmi, nuqanchik pubre kar, yunshitanchikta ruranchik, chaynu tikrakayashun yunshitanchikwan. Una vez al año nuqanchik kaypi kayanchik mana kada diyachu. Señorakuna, kumariykuna sirkakamuyllapa kaypi tikrakama nuqanchikqa, pueblunchikmantaqa, kasiriyunchikmantaqa tikrakashunllapa, ya kanan tardiqami rishunllapana, wasinchik, wasinchikpi kashunllapa, wasiyjunmi kanchik nuqanchikpis, nuqanchik kumariykuna, kumpariykuna tikrakayllapa yunshitanchiktaqa. Abir, machitiykita aypar hachaykita aypar nayllapa nuqakunaqa golpe tikrakashaqlapa, dansashaqlapa.

2. UNSHA 2

Yo siempre el 29 de junio hemos hecho nuestra unsha. Nosotros vestimos nuestra unsha, siempre vestimos nuestra unsha, poniendo nuestra rueda, amarrando nuestra rueda, por eso ahora nosotros estamos como en nuestra fiesta.

Ay, yunshita, yunsha,
ay, yunshita, yunsha,
¿Quién te tumbará?
Ay, yunshita, yunsha,
¿Quién será tu dueño?
Ay, palito y palo.

Ay, yunshita, yunsha,
ay, palito y palo,
¿Quién será tu dueño?
¿Quién será tu dueño?
¿Quién te tumbará, yunsha?
Yunshita, yunsha.

Algunos con cuatro pañuelos, con cuatro cañitas, con cuatro purushkito¹, nosotros, por ser pobres, hacemos nuestra yunshita así, daremos vueltas en nuestra yunsha. Una vez al año nosotros estamos aquí, no es todos los días. Señoras y mis comadres, acérquense aquí para nosotros dar vueltas, nosotros de nuestro pueblo y de nuestro caserío ya regresamos, ahora en la tarde nos iremos a nuestra casa, en nuestra casa estaremos, nosotros también tenemos nuestra casa, nosotros, comadres y compadres, hay que dar vuelta en nuestra yunsha. A ver, agarren su machete y su hacha mientras seguimos dando vueltas y danzamos.

¹ *purushkito*: de *purushku* fruto (*Passiflora L.*), también conocido como *taxo*, *tumbo* o *parcha*.

Ay, yunshita, yunsha,
ay, yunshita, yunsha,
¿Quién te tumbará, unsha?
¿Quién te tumbará, unsha?
Ay, palituy palo, ¿quién será tu dueño?
¿Quién te tumbará, yunshita?
Ay, yunshita, yunsha.

INTÉRPRETE

Voz: Teodora Rinza

Ay, yunshita, yunsha,
ay, yunshita, yunsha,
¿Quién te tumbará, unsha?
¿Quién te tumbará, unsha?
Ay, palituy palo, ¿quién será tu dueño?
¿Quién te tumbará, yunshita?
Ay, yunshita, yunsha.

3. TAKI I

Bueno, señores, por favor, ahorita vamos a tocar una charanguilla, guitarra de Cañaris. Teófilo Huamán Gaspar, voy a comenzar, de edad de 70 años, vamos a cantar, vamos a dejar un recuerdo.

Si, mamitaykuna, dansashun,
si, mamitay, dansashun,
esta ruedata tikrakamuy,
esta ruedata tikrakamuy.

Si tu nada, señora,
si tu nada, señora,
a ladu dancita,
este taki, mamitay,
y esta alegríayan.

Asi tu nada, señora,
asi toda, señora,
vamos dalo, vueltitita,
vamos dalo una vuelta.

Asi hermana, bailashun,
asi hermano, takishun,
sí tu no, así, sí,
sí tu no, así, sí,

Asi, sí, sí, sí madrecita,
así, sí, sí, sí hermanita,
sí tu no, sí, sí, sí,
sí tu no, sí, sí, sí,
está dando ruedita.

Grasyas, señores.

INTÉRPRETE

Voz: Teófilo Huamán Gaspar

3. TAKI 1

Bueno, señores, por favor, ahorita vamos a tocar una charanguilla, guitarra de Cañaris. Teófilo Huamán Gaspar, voy a comenzar, de edad de 70 años, vamos a cantar, vamos a dejar un recuerdo.

Sí, señoras, hay que danzar,
sí, señora, hay que danzar,
da vuelta a esta rueda,
da vuelta a esta rueda.

Si tu nada, señora
Si tu nada, señora
A lado la danza
Este taki, señora
Está haciendo alegría.

Así tu nada, señora
así es toda, señora
vamos dale una vueltitita
vamos dale una vuelta.

Así bailamos hermana
así hermano, danzamos
si tú no, así, sí
si tú no, así, sí.

Así, sí, sí, sí, madrecita
así, sí, sí, sí, hermanita
si, tú no sí, sí, sí
sí, tú no sí, sí, sí
está dando ruedita.

Gracias, señores.

4. TAKI 2

A ver, bueno, señores, buenas noches, yo vengo a cantar. Teófilo Huamán Gaspar de Cañaris, una charanguilla. Delante de los señores voy a cantar un cancioncito con la charanguillo, este zona de Cañaris. Señor, muy amable, voy a comenzar.

Si tu nada, hermanita,
si tu nada, hermanita,
kantiru, shan mamita, señora,
asi tu, takita bailashun mamitay,
asi tu, mi hermanita,
asi tu, hermanito.

Los demás kunpañiya,
los demás kunpañiya,
tikrakashun tunadita,
mamitay, señora,
kantandu kantirukuqnulla,
tikrakashun, mamitay.

Si tu nada, mamitay,
si tu nada, mamitay,
kay ruedata tikrakashun,
ichuqta allitari.

Chay puntula kada iskina,
chay puntula kada iskina,
dando vuelta, todos vamos,
cada vuelta, vamos, dalo.

4. TAKI 2

A ver, bueno, señores, buenas noches, yo vengo a cantar. Teófilo Huamán Gaspar de Cañaris, una charanguilla. Delante de los señores voy a cantar un cancioncito con el charanguillo, en esta zona de Cañaris. Señor, muy amable, voy a comenzar.

Sí tu nada, hermanita,
sí tu nada, hermanita,
kantiru, señora levántese para cantar, señora
así tú, señora, bailamos el *taki*
así tú, mi hermanita,
así tú, hermanito.

Los demás acompañantes,
los demás acompañantes,
damos vuelta con la tonadita,
mamita, señora.
Adelante cantando,
hay que dar vuelta, señora.

Sí tu nada, señora,
sí tu nada, señora,
damos vuelta en esta rueda,
por izquierda y por derecha.

Cada esquina con ese ritmo,
cada esquina con ese ritmo,
dando vuelta, todos vamos
a cada vuelta, vamos, ¡dale!

Asi, si, si, señores,
bailaremos takisitu, aligriar
asi, si, si,
dale, taki, al Señor.

Ya, muchas gracias, señores.

INTÉRPRETE

Voz: Teófilo Huamán Gaspar

5. TAKI 3

Abir abir, ri, ri, ri, una bis,
tukashun charanganchikta siñurkuna largumanta çamusha.

¿Gustakuyan? ¡Bienlata!
Kustumri de kañarinchikpaqa
kaynumi tukashun, ¡ariqu!

INTÉRPRETE

Voz y charanga: Víctor Huamán Santiago

Así, sí, sí, señores,
bailaremos este *taki* para alegrar,
así, sí, sí,
dale con este *taki* al Señor.

Ya, muchas gracias, señores.

5. TAKI 3

A ver a ver, si, si, si, una vez más,
tocamos la charanga porque han llegado de lejos los señores.

¿Le está gustando? ¡Muy bien!
La costumbre de nuestro Cañaris
así hay que tocar, ¡sí!

6. TAKI 4

Chiynulami, tayta mistritu,
chiynulami, tayta mistritu,
waqachimuy guitarranchik,
waqachiyimi guitarranchikta,
amanari samarchumiri.

Waki Limamanta shamusha
chaykunami gustakunllapa,
kusatari disdi Limaman shamushallapa
kay kustumrinchiktari apaq ari gustakunllapa niyanmi
paykunapis parlamayanchikllapaqari
kay nuqanchik parlamayanchikllapaqari
gustakunyanllapa gringukuna niyanqamiri.

*Eso, tayta mistru, ¡arriba, San Juancito!
¡Vamos, Kañaris!*

Disdi Limamantari shamushallapaqari
kay Kañarimanqari kustumrinchikta apaq
kustumrinchikta gustakunllapa.

Chay puntula, tayta mistru,
chay puntula, tayta mistru,
waqachimuy guitarranchikta,
amanari kubardashunllapachu
masiadu kubardi, nimanchikllapa gintikunapisiqari.
Kay Kañaripimiqa kustunbrinchikta manami qunqashunchu.
Kaytamiri unay mayurninchikunapis yañaqqaqsha niyan
chaytanari nuqanchik urqunchik
nuqanchikiri, mana bientata, urquyashunnachu wamraqa.

6. TAKI 4

Así nomás, señor *mistru*,
así nomás, señor *mistru*,
hazlo sonar nuestra guitarra,
haz sonar nuestra guitarra,
no lo hagas descansar.

Han venido de allá de Lima
así siempre les gusta,
han venido demasiado desde Lima
a llevar nuestra costumbre, dicen que le gusta
ellos también nos están conversando
aquí nosotros también estamos conversando
están diciendo que le gusta a los gringos.

*Eso, señor maestro, ¡arriba, San Juancito!
¡Vamos, Cañaris!*

Desde Lima han venido
acá a Cañaris a llevar nuestra costumbre
le gusta nuestra costumbre.

En ese ritmo, señor *mistru*,
en ese ritmo, señor *mistru*,
hazlo sonar nuestra guitarra,
no, nos acobardemos
la gente nos dicen que somos cobardes.
Acá en Cañaris no hay que olvidarnos de nuestra costumbre.
Dicen estos han sabido más antes nuestros mayores
y esto lo que nosotros estamos sacando
nosotros, los hijos, no estamos bien, ya no sacamos el ritmo.

Chaynulami, tayta mistru,
chaynulami, tayta mistru,
waklamapisqari kay Kañaripi kustumrinchikta
manari qunkanchikchu, manamiri qunkashunnachu,
¡vamos, guitarrero!

Gringukunapisimi kusatari gustan, niyan,
gringukuna kay kustumri takitapis,
kusta gustan niyanqami, grabasiunninchikta apananpaq hasta Lima.

Charanguito, ama abajaychuri, charanguituta waqachimuy, swinakachimuy,
media vuelta, vuelta intiru, tikrakakanapaqqari,
abriyllapa, abriyllapa ispasiunta, ama kurralamayllapachu nir riyán,
charanguita imataq faltashuyanqa,
imataq faltashun bajankina shaykuninachimataq.

Chay gringukunapisi munayanqa kusata grabasiunninchiktami,
Diusninchikkaman ruqakur shayan,
aligrita yarpuyanmi,
gringukuna shamushari kay Kañarismañqa
disdi Lima hasta Kañaris shamushari largutamiri,
shaykur, shaykur, shamusha kanqa.
Abir, abir, gringukuna, kañasuta apamuy ya tumashun,
manachu apamushaykillapa imallataqa.

Abir, abir, gringukuna, gastashun ari, aunque sea botella, no hay que quedar bajo.

Tayta guitarrirunchikpis
munayanqa imallataqa, imalata munayanqari guitarriru,
siympri tumaqnu imallataqamiri.

INTÉRPRETES

Voz: Elena Florentina Lucero Huamán

Charanga: Rodolfo Lucero Céspedes

Así nomás, señor *mistru*,
así nomás, señor *mistru*,
aunque sea así, nuestra costumbre aquí en Cañaris
no olvidaremos, ya no vamos olvidar,
¡vamos, guitarrero!

A los gringos también les gusta bastante, dicen,
a los gringos les gusta la costumbre del taki,
dicen mucho les gusta, para llevar su grabación a Lima.

Charanguito, no bajas, al charanguito tócalo, suénalo,
media vuelta, vuelta entero, daremos vueltas,
abran, abran el espacio, no me acorralen diciendo se va,
qué te estará faltando charanguita,
qué te falta que has bajado o ya estás cansado.

Esos gringos han de querer mucho nuestras grabaciones,
están parados rogando a nuestro Dios,
están pensando que están alegres,
los gringos han venido acá a Cañaris
desde Lima hasta Cañaris han venido, desde lejos muy cansados,
sudando, sudando habrán venido.
A ver, a ver, gringos, traigan cañazo para tomar,
no han traído alguna cosa.

A ver, a ver, los gringos, hay que gastar, aunque sea una botella, no hay que quedar bajo.

Señor guitarrero,
también alguna cosa estará queriendo,
el guitarrero siempre toca tomando algo.

7. TAKI 5

Bwinas tardis, nuqa kayaman prisinta kani kantirakunaypaq tyimpu antiguata, taytay criamashan antigua. Taytay mayordomo 3 de mayo kaqqa, y tukaq charangata, nuqakunaqa takita fiestaypiqa ruraqkanillapa, kananpis kantirituyma taytayqa, shutin. Casimiro Gaspar Rinza ya mayursitu, de tyimpu ya, ancianituna kananqa, pero siympri antigua kantirutaqa manana nuqakuna qunanillapachu, antiguataqa siguinillapa maypipis nuqakunaqa kanaqa kantirukustuq, kaymanqa shamushana taytay mayursitupis, kaypi payqa charanguitata waqachinanpaq kantirukushaqlapa, pulla kananqa guitarritanta waqachitinga.

Una ratitu aligrashun,
chay puntitu aligrashun,
una ratitu aligrashun,
chay puntitu aligrashun.

Taytay mistritu, aligrashun,
kay 3 de mayo krusitupiq
aligriyatami rurayanchik,
takikuyanchik aligryanchik,
dansakuyanchik, aligrayashunqa.

Uk ratitu aligrashun,
una ratitu aligrashun,
taytay mistrituy, aligrashun,
taytay mistrituy, un ratitu.

Aligriyata rurashunmi kay fiestanchikpiqari
3 de mayopi takikushunpis, tayta mistritu, aligrashun,
chay puntitu aligrashun.

7. TAKI 5

Buenas tardes, yo aquí me he presentado para ser kantiru como en los tiempos antiguos, mi padre me ha criado a lo antiguo. Mi padre ha sido mayordomo del 3 de mayo, tocaba la charanga, nosotros hacíamos el taki en nuestra fiesta, mi padre se llama Casimiro Gaspar Rinza ya es mayorcito, tiene tiempo ya, ya es anciano, pero siempre la antigua costumbre nosotros no, nos olvidamos ustedes. Así como en lo antiguo, nosotros ahora hacemos la costumbre, ahora ha venido mi padre ya es mayorcito, aquí él esta para tocar la charanguita para hacerte su cantera, ahora juntos estaremos cuando toca su charanga.

Hay que alegrarnos un ratito,
en ese ritmo alegrémonos,
hay que alegrarnos un ratito,
en ese ritmo alegrémonos.

Señor charanguero, alegrémonos,
en la crucecita del 3 de Mayo
estamos haciendo la alegría,
estamos bailando y alegrándonos,
estamos danzando, alegrémonos.

Un ratito alegrémonos,
un ratito alegrémonos,
señor *mistru*, alegrémonos,
Señor *mistru*, un ratito.

Hay que hacer alegría en nuestra fiesta
del 3 de Mayo, hay que bailar,
señor *mistru*, alegrémonos,
en ese ritmo alegrémonos.

Kunpariykuna, kumariykuna,
tudu kunpaña, aligrashun
ruedapipis ayyanakur,
wakaq kaykaqpi dansakushun,
nuqanchikpisi aligryakushun,
fiestanchikpi aligryakushun,
a chay waknu tunaditaqa asintashun, asintashun.

Asi, si, asi, si, si,
asi, si, asi, si, si.

Taytay mistritu un ratitu aligrashun,
mamitaykuna, asintashun,
mamitaykuna, asintashun,
tiyitituykuna, asintashun kay fiestanchikpiqari,
aligriyatami rurayanchik, takikuyanchik
nuqanchik fiestanchikpiqa.

Una ratituykana kunpadrituykana
aligrakushun tukuyla, tantalla takishun
aligrashun kay tunadataqa,
nuqanchik kustunbrinchiktaqa qunqashunchu.

May diyapis yarpuyanchik,
may diyapis yarpuyanchik,
nuqanchikqa takishanchiktaqa.
Unay criyakashanchiktapis yarpuyanchik
kananpisi chay puntitu, asintanchik tunaditata.

INTÉRPRETES

Voz: *Encarnación Huamán*

Charanga: *Casimiro Gaspar*

Mis compadres y mis comadres,
toda la compañía, alegrémonos
agarrándonos en la rueda,
por allá, por acá
nosotros también alegrémonos,
en nuestra fiesta hay que alegrar,
esa tonadita hay que asentar, asentar.

Así, sí, así, sí, sí,
así, sí, así, sí, sí.
Señor charanquero, un ratito hay que alegrarnos,
señoras, hay que asentar,
señoras, hay que asentar,
mis títos, hay que asentar aquí en nuestra fiesta,
estamos haciendo la alegría
nosotros aquí en nuestra fiesta.

Un ratito, no más, mi compadre, no más,
hay que alegrarnos todos, juntos bailemos
con esta tonada, alegrando,
nosotros no olvidemos nuestra costumbre.

Cualquier día estamos recordando,
nosotros que hemos bailado,
lo que antes nos hemos criado.
Siempre estamos pensando
ahora en ese ritmo, asentemos la tonada.

8. SHAMUY PULLA KASHUN

Nuqa kani Kañarismanta, shutiyoqa César Augusto Lucero Huamán, y kanan kaypi kani grabamanapaq, kasyun kay tierranchikmanta shutiyo "Shamuy pulla kashun". Kay kasyun tukuy ayllu kichwa rimaq, kastillanu rimaq runakunapaq, kay pueblunchik Perumanta. Yusul payji.

Shamuy, shamuy pulla kashun,
shamuy, shamuy pulla kashun,
dansakunapaq takita
kay takita dansakushun.

Shamuy, shamuy pulla kashun,
shamuy, shamuy pulla kashun,
kay takita dansanapaq,
kay takita dansanapaq.

Taytakuna, mamitaykuna,
taytakuna, mamitaykuna,
ama dijamaychu solo,
ama dijamaychu solo.

Taytakuna, mamitaykuna,
taytakuna, mamitaykuna,
ama dijamaychu solo,
ama dijamaychu solo.

Pulla, pulla takishunmi,
pulla, pulla takishunmi,

8. VEN PARA ESTAR JUNTOS

Yo soy de Cañaris, mi nombre es César Augusto Lucero Huamán y ahora estoy aquí para que me graben la canción de nuestra tierra que se llama "Ven para estar juntos". Esta canción está dedicada para todas las familias quechua y castellano hablantes de nuestro pueblo, el Perú. Que Dios se lo pague.

Ven, ven para que estemos juntos,
ven, ven para que estemos juntos,
para que dancemos el taki
para que dancemos este taki.

Ven, ven para que estemos juntos,
ven, ven para que estemos juntos,
para que dancemos este taki,
para que dancemos este taki.

Señores y señoras,
señores y señoras,
no me dejen solo,
no me dejen solo.

Señores y señoras,
señores y señoras,
no me dejen solo,
no me dejen solo.

Juntos, juntos hagamos el taki,
juntos, juntos hagamos el taki,

kay kustumrinchiktaqa,
kay kustumrinchiktaqa.

Pulla, pulla takikushun,
pulla, pulla takikushun,
kay kustumrinchiktaqa,
kay kustumrinchiktaqa.

Shamuy, shamuy balurashun,
shamuy, shamuy balurashun,
kay takinchiktaqari,
kay kustumrinchiktaqa.

Pulla, pulla ama dijashunchu,
pulla, pulla, ama dijashunchu,
kay kustumrinchiktaqa,
kay kustumrinchiktaqa.

INTÉRPRETE

Voz y charanga:

César Augusto Lucero Huamán

esta es nuestra costumbre,
esta es nuestra costumbre.

Juntos, juntos hagamos el taki,
juntos, juntos hagamos el taki,
esta es nuestra costumbre,
esta es nuestra costumbre.

Ven, ven y valoremos,
ven, ven y valoremos,
este nuestro taki,
esta nuestra costumbre.

Juntos, juntos no la abandonemos,
juntos, juntos no la abandonemos,
a esta nuestra costumbre,
a esta nuestra costumbre.

9. PALIO 1

Kananqami waqachishaq dansa de kaskabel "Paliota".

INTÉRPRETE

Pinkullo y caja: Justino Huamán Rinza

10. TAKAY 1

Kanan diya kay Presidente de la Comunidadapa wasinpi kanchik, kay musica tradiciunalta presentanaypaq. Taytituykuna, payji, ashwan bisitamankillapa kay puebluyllapaman, kay musikayllapata uyakuq. Kanan diya kay musica dansa de kaskabelta waqachillani uyakunaykillapaq. Pero nuqa shutini Justino Huamán Rinza, kay mismu pueblu Kañaris ruripi tani, kani 51 años idarniy. Payji nishaykillapa qamkunata, kay puebluyman visitamashaykillapaq, kanan nuqa waqachillani, primiruqami kay dansataqa "Golpita".

INTÉRPRETE

Pinkullo y caja: Justino Huamán Rinza

11. CASCABELEADO 1

Chaynulami kasha, taytituy. Kananqami dansashunllapa "Kaskabellata".

INTÉRPRETE

Pinkullo y caja: Justino Huamán Rinza

9. PALIO 1

Ahora voy a tocar la danza de cascabel "Palio".

10. GOLPE 1

Hoy día estamos en esta casa del señor Presidente de la Comunidad para presentar esta música tradicional. Gracias, señor, por visitarnos a este nuestro pueblo, por escuchar nuestra música. Hoy día voy a tocar la música de danza de cascabel para que escuchen. Pero... yo me llamo Justino Huamán Rinza, vivo dentro de este mismo pueblo de Cañaris, tengo 51 años de edad y gracias les digo a ustedes por habernos visitado en este pueblo. Ahora voy a tocar esta danza 'Golpe'.

11. CASCABELEADO 1

Así ha sido, señor. Ahora sí vamos a danzar solo "Cascabel".

12. SOMBRERO 1

Chaynula kasha, taytituy, kananshuypaqa qashan dansashunllapa “Sumrirutana”, tukuyta dansashunllapa.

INTÉRPRETE

Pinkullo y caja: Justino Huamán Rinza

13. CASACA 1

Chaynula kasha, taytituy, kananqa tukuy dansante dansashunllapa aypachinapaqna. Kay dansanchiktaqa kasakatana, kananqa dansashunllapa.

¡Payji taytituy!

INTÉRPRETE

Pinkullo y caja: Justino Huamán Rinza

14. PALIO 2

INTÉRPRETE

Pinkullo y caja: Casimiro Gaspar

15. TAKAY 2

INTÉRPRETE

Pinkullo y caja: Casimiro Gaspar

16. CASCABELEADO 2

INTÉRPRETE

Pinkullo y caja: Casimiro Gaspar

12. SOMBRERO 1

Así ha sido, señor, ahora vamos otra vez a danzar "Sombrero", todos danzaremos.

13. CASACA 1

Así ha sido, señor, ahora todos los danzantes danzaremos para terminar. Esta nuestra danza casaca, hoy danzaremos.

¡Gracias, señor!

14. PALIO 2

15. GOLPE 2

16. CASCABELEADO 2

17. CASACA 2

INTÉRPRETE

Pinkullo y caja: Casimiro Gaspar

18. SOMBRERO 2

INTÉRPRETE

Pinkullo y caja: Casimiro Gaspar

19. GOLPE Y BORRACHERA

INTÉRPRETE

Pinkullo y caja: Casimiro Gaspar

20. CASCABELEADO 3

Teófilo Huamán Gaspar, un pinkullo y se llama lanchi, kaskabelyaw. Voy a tocar el pinkullitu.

INTÉRPRETE

Pinkullo y caja: Teófilo Huamán Gaspar

21. DULZAINA

INTÉRPRETE

Dulzaina: Juan Mendoza

17. CASACA 2

18. SOMBRERO 2

19. GOLPE Y BORRACHERA

20. CASCABELEADO 3

Teófilo Huamán Gaspar, un pinkullo y se llama lanchi, kaskabeleaw. Voy a tocar el pinkullito.

21. DULZAINA

22. SAN JUANCITO

Nuqami numbriqa, shutini Marisol Gaspar Lucero, añuy edad nuqaqa 31 años kani nuqaqa kay Kañarispi nacidu kay rurimanta pacha. Kantanayani kay fiesta junio, sirkamana, 24 de junio patroncitupa diyanta.

Patroncitu, patroncitu,
San Juancitu, San Juancitu,
fiestankami sirkamana,
fiestankami shipchamana.

Chay puntula baylinapaq,
chay puntula tabinapaq
de aguadita apanllapana,
quĉaman apar tikrakachisitun.

Quĉita chaynu pasiachishun, di aguitata alredu,
quĉitata pasiachishun
di aguitata, gintikunaqaq apanllapa,
pasiachisituq kunpañasitur,
a las cinco madrugada,
apallanpa chay horas diyampi,
chay puntula kashaqllapa,
kay fiestita patroncitupa.

INTÉRPRETE

Voz: Marisol Gaspar Lucero

22. SAN JUANCITO

Mi nombre, me llamo Marisol Gaspar Lucero, tengo 31 años de edad y he nacido aquí en Cañaris, acá en tierra adentro. Quiero cantar la fiesta del 24 de junio, día del patroncito.

Patroncito, Patroncito
San Juancito, San Juancito,
su fiesta está aquícito
su fiesta está cerquita.

Para bailar en ese ritmo,
para cantar en ese ritmo
ya lo llevan al agüita,
lo llevan al pozo donde daremos vueltas.

En la lagunita así lo pasearemos,
alrededor del agüita,
pasearemos en la lagunita,
la gente lo lleva al agüita a pasearlo,
a las cinco de la madrugada,
lo llevan esa hora por su día,
en ese ritmo estaremos,
en esta fiesta del patroncito.

23. VIERNES SANTO

Nuqa kay Kañaripi, kay kustumbri anteryurta kantashaq syimpri nuqakuna, kayda runa wanushata wamra wanushata kantanllapa, kay Viernes Santuta. Nuqa shutini Gerardo Barrios Reyes, kay distrito Kañarismanta kani, nuqaqa nato kañarejo. Entonces, voy a cantar se dice de "Viernes Santo".

Yo, aquí en Cañaris, esta costumbre anterior siempre voy a cantar al hombre que se ha muerto, al muchacho que se ha muerto, cantamos el Viernes Santo. Yo me llamo Gerardo Barrios Reyes, soy de aquí del distrito de Cañaris, soy cañarejo nato. Entonces, voy a cantar se dice "Viernes Santo".

Viernes Santo, Viernes Santo,
Viernes Santo de aquel día,
Viernes Santo de aquel día.

Cada paso que él daba
al suelo se arrodillaba,
al suelo se arrodillaba.

Cuando la Virgen María
azucena cogía,
azucena cogía.

Hasta la Virgen pura
desmayado caía en la tierra,
desmayado caía en la tierra.

Preguntando por su hijo
si ha pasado por aquí,
si ha pasado por aquí.

San Juan como buen sobrino
le ayuda a levantar,
le ayuda a levantar.

Por aquí pasó una señora
antes que el gallo cantaría,
antes que el gallo cantaría.

Que tú hijo rey del cielo
lo llevarán a crucificar,
lo llevarán a crucificar.

Con una cruz a los hombros
de una madera muy pesado,
de una madera muy pesado.

Si no me creíste una señora
asómate a esa ventana,
asómate a esa ventana.

Verás una procesión
toda la bañada de sangre,
toda la bañada de sangre.

Caminó la Virgen pura
con el rostro de sangre,
con el rostro de sangre.

Lo que Magdalena lleva
lo que dice me acordaré,
lo que dice me acordaré.

Lleva una toca larga
que todo el cáliz le tapa,
que todo el cáliz le tapa.

Donde la recoge la sangre
que Cristo va derramando,
que Cristo va derramando.

En la calle de Amargura
encontró una señora,
encontró una señora.

Por aquí pasó una señora
tres horas antes del día,
tres horas antes del día.

Señora, ¿ha visto pasar
al hijo del alma mía,
al hijo del alma mía?

Con los grillos a los pies
y una sogá a la garganta,
y una sogá a la garganta.

Cinco mil azotes lleva
ensangrada espalda,
ensangrada espalda.

Y una corona de espinas
que hasta el suelo traspasaba,
que hasta el suelo traspasaba.

Halló la Virgen pura
desmayado en la tierra,
desmayado en la tierra.

San Juan, como buen sobrino
le ayuda a levantar,
le ayuda a levantar.

Levántate, señora tía,
Levántate, tiíta alma mía,
Levántate, tiíta alma mía.

Bebiendo las aguas turbias,
bebiendo las aguas claras,
bebiendo las aguas claras.

En las calles de la Amargura
donde la cruz estaba,
donde la cruz estaba.

En el medio de esta
que Jesús Nazareno lleva,
que Jesús Nazareno lleva.

Al verlo lo reconoce
de tanto que lo miraba,
de tanto que lo miraba.

Conoció la Magdalena
que al pie de la cruz estaba,
que al pie de la cruz estaba.

Hasta la Virgen fue,
¡Ay, señora, qué hará de mí!
¡Ay, señora, qué hará de mí!

Cristo de mi vida,
de mi vida de mi alma,
de mi vida de mi alma.

De tus cabellos rubios
te arrastraron por la tierra,
te arrastraron por la tierra.

Pecador contempla
esta día final,
esta día final.

Alma tú perdonaste
que le dio fuetada,
que le dio fuetada.

Ya conoces ya perdonaste
qué le dio cruz lanzada,
qué le dio cruz lanzada.

Y a Pedro le diste la llave
que tres veces te negó,
que tres veces te negó.

Yo, como la mujer más triste,
que está aquí de señora,
que tanto que lo miraba,
que tanto que lo miraba.

Magdalena es señora
vuestra esposa del alma mía,
vuestra esposa del alma mía.

Quien lavaba nuestros pies
con lágrimas de los ojos,
con lágrimas de los ojos.

Respondió a Redentor
con palabras amorosas,
con palabras amorosas.

Calla, calla, Magdalena,
que no están desamparadas,
que no están desamparadas.

Con el reino de mi Padre
que no está desamparada,
que no está desamparada.

Con el reino de mi Padre
donde está, está sentado,
Donde está, está sentado.

De junto de mi padrecito
he estado por mi despedida,
he estado por mi despedida.

Alabando tres personas,
amé a Jesús, María y José,
amé a Jesús, María y José, amén.

INTÉRPRETE

Voz: Gerardo Barrios Reyes

ÍNDICE DE CANCIONES*

DISCO 1

Wambra Yakun

1. Agua socorro / *Agwa sukur* / 3:53

Lanta

2. Lanta de hombre / *Runapa lantan* / 2:18
3. Lanta de mujer / *Warmipa lantapa* / 2:21
4. Lanta 1 / *Lanta 1* / 3:05
5. Lanta 2 / *Lanta 2* / 5:48
6. Lanta 3 / *Lanta 3* / 2:52
7. Lanta 4 / *Lanta 4* / 2:59

Birsukuy y Kidamyintu

8. Mis dos caminos / *Ishkay nanniy kan* / 4:12
9. Matrimonio 1 / *Kidamyintu 1* / 4:58
10. Matrimonio 2 / *Kidamyintu 2* / 2:50

* Las diferentes secciones en las que se han agrupado las canciones del CD1 y CD2 obedecen a diferentes contextos y ceremonias de la AAComunidad. La sección “Wambra Yakun” hace referencia al “Agua socorro”, la única muestra en el género, mientras que “Birsukuy y Kidamyintu” reúne canciones sobre las relaciones entre las parejas y el matrimonio.

11. Matrimonio 3 / *Kidamyintu* 3 / 1:44
12. Nariz de llanque / *Llanqisinga* / 3:22
13. El hombre celoso / *Runa silakumayan* / 2:13
14. El hombre que se fue a trabajar / 1:28

Ritos funerarios

15. Dios te Salve / 4:14
16. En el nombre de Dios comienzo / 5:48
17. Adiós, pues, mundo / 5:15

Paisaje animado

18. Qasay Rumi / *Qasay Rumi* / 2:56
19. Maraypampa Qunkutilla / *Maraypampa Qunkutilla* / 3:01

DISCO 2

Festividades Comunes

1. Unsha 1 / *Unsha 1* / 2:59
2. Unsha 2 / *Unsha 2* / 1:38
3. Taki 1 / *Taki 1* / 3:11
4. Taki 2 / *Taki 2* / 2:37
5. Taki 3 / *Taki 3* / 1:20
6. Taki 4 / *Taki 4* / 8:25
7. Taki 5 / *Taki 5* / 3:31
8. Ven para estar juntos / *Shamuy pulla kashun* / 4:21

Festividades Religiosas

9. Palio 1 / *Palio 1* / 2:35
10. Golpe 1 / *Takay 1* / 3:33
11. Cascabeleado 1 / *Cascabeleado 1* / 2:32
12. Sombrero 1 / *Sombrero 1* / 2:19
13. Casaca 1 / *Casaca 1* / 2:18
14. Palio 2 / *Palio 2* / 1:36
15. Golpe 2 / *Takay 2* / 1:11
16. Cascabeleado 2 / *Cascabeleado 2* / 1:33
17. Casaca 2 / *Casaca 2* / 1:51
18. Sombrero 2 / *Sombrero 2* / 1:23
19. Golpe y borrachera / *Golpe y borrachera* / 1:54
20. Cascabeleado 3 / *Cascabeleado 3* / 2:32
21. Dulzaina / *Dulzaina* / 2:03
22. San Juancito / 1:07
23. Viernes Santo / 8:46

VIDEO DISCO

1. Lanta. Intérprete: Víctor Huamán Santiago (charanga).
2. Danza de cascabel 1. Intérprete: Casimiro Gaspar (pinkullo).
3. Birsukuy. Intérprete: Víctor Huamán Reyes (charanga).
4. Kantiru. Intérprete: César Augusto Lucero Huamán (charanga)
5. Danza de Cascabel 2
6. Dulzaina en la fiesta de San Juan
7. Danza de Cascabel 3

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido posible gracias a la colaboración de los músicos y cantantes del distrito de Cañaris, quienes participaron activamente durante la grabación de los discos: Agustina Mendoza Tantarico, Víctor Huamán Santiago, Gerónima Lucero Reyes, Teodora Rinza, César Augusto Lucero Huamán, Santos Carrillo Reyes, Encarnación Huamán, Casimiro Gaspar, Gerardo Barrios Reyes, Teófilo Huamán Gaspar, Víctor Huamán Reyes, Elena Florentina Lucero Huamán, Rodolfo Lucero Céspedes, Justino Huamán Rinza, Juan Mendoza y Marisol Gaspar Lucero.



PERÚ

Ministerio de Cultura

**QHAPAQ
ÑAN**
PERÚ
Sede
nacional

Diana Alvarez-Calderón Gallo
Ministra de Cultura

Luis Jaime Castillo Butters
*Viceministro de Patrimonio Cultural
e Industrias Culturales*

Ana María Hoyle Montalva
Directora General de Patrimonio Cultural

Giancarlo Marcone Flores
*Coordinador General del Proyecto
Qhapaq Ñan-Sede Nacional*

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 Cañaris
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, Abril, 2015

Producción: Dirección de Patrimonio Inmaterial y
Dirección Desconcentrada de Cultura de Lambayeque
Textos: Víctor Manayay Rinza, Luz Martínez Santamaría
y Juan Javier Rivera Andía

Transcripción y traducción: José Cajo Leonardo,
Óscar Bernilla Carlos y Ana Cecilia Manayay Calderón

Editor de textos: Mario Granda Rangel

Grabación, mezcla y masterización: Pablo Carbajal Hurtado

Registro y edición de video: David Salamanca Mamani

Diseño y diagramación: Judith León Morales

Fotografías: Archivo Ministerio de Cultura

ISBN: 978-612-4126-43-7

Hecho el Depósito Legal en la

Biblioteca Nacional del Perú N° 2014-19935

Impresión: Láser Disc Perú S.A. René Descartes 381,

Urbanización Santa Raquel, Ate, Lima.



