

**Juan Javier Rivera Andía\***

## **Un enigma etnográfico en los Andes septentrionales del Perú. Notas sobre un aerófono indígena tocado sólo por mujeres**

**Resumen:** En este texto, brindaré una mirada preliminar de uno de los instrumentos musicales de fabricación local en un área cultural aún poco explorada que abarca sobre todo la sierra de Lambayeque, al norte del Perú. Se trata de una flauta transversa tocada únicamente por mujeres indígenas. Luego de presentar brevemente la región de estudio, describiré la morfología, la fabricación, el uso, la distribución geográfica, las variaciones y la percepción local de este aerófono llamado *kinran pinkullu*, que constituye al mismo tiempo un instrumento en evidente peligro de extinción, y también un instrumento, no solo único, sino –por su morfología y por su adscripción a las mujeres– improbable en el mundo amerindio.

**Palabras clave:** Andes, etnomusicología, flauta transversa, Lambayeque, Perú, siglo XXI.

**Abstract:** In this text, I will offer a preliminary study of a musical instrument of local manufacture in the north of Peru, in a still poorly explored cultural area that includes the Lambayeque highlands. The instrument in question is a transverse flute played only by indigenous women. After briefly presenting the area under study, I will describe the morphology, the manufacture, the use, the geographical distribution, the evolution and the local perception of this aerophone known as *kinran pinkullu*. This instrument is in danger of extinction; not only is it unique, but –on account of its morphology and the fact that it is played only by women – it is also an anomaly in the Amerindian world.

**Keywords:** Andes, ethnomusicology, transverse flute, Lambayeque, Peru, 21<sup>th</sup> century.

---

\* Investigador posdoctoral Alexander von Humboldt de la Universidad de Bonn. Luego de sus estudios en la Universidad Católica del Perú, ha continuado su formación académica en Estados Unidos y España. Ha sido profesor dentro y fuera del Perú, director del Museo Nacional de la Cultura Peruana (Lima) e investigador en la Maison de Sciences de l'Homme (Paris) y en la Smithsonian Institution (Washington, D.C.), entre otras.

*La canción.  
La imagen del camino. [...] Esos innumerables caminos que tienen un solo corazón.*  
Pedro Granados. “El corazón y la escritura” (1996)

### 1. El escenario del instrumento: un pueblo en la cima de los Andes del norte peruano

Este texto ofrecerá una mirada acerca de un instrumento musical encontrado en las partes altas de la vertiente occidental de la sierra de Lambayeque.<sup>1</sup> Esta comarca se encuentra, aproximadamente, entre los 1,000 y 3,000 m. de altura, y en torno a los 6° 14' de latitud sur y a 79° 19' de longitud oeste. Tal espacio incluye el nacimiento del río la Leche, que atraviesa de este a oeste esta parte de los Andes septentrionales del Perú.

Daremos algunos datos generales sobre la región (que llamaremos “San Juan de Turojbamba”),<sup>2</sup> donde se encuentra este instrumento musical, en particular aquellos que más afectan a las mujeres que lo tañen. Se habla el llamado así “quechua de Ferreñafe”, se ha detectado una tasa de natalidad bastante alta (casi la mitad de la población, hoy, es menor de 14 años), y cuenta con un alto porcentaje de analfabetos (sobre todo entre las mujeres). Aunque algunos pobladores se declaran hoy de “religión evangélica”, esto no significa que necesariamente dejen de participar en los rituales, íntimamente ligados a la música local. Sin embargo, declaran que los “evangélicos” (más del 10% de la población) prohíben expresamente el uso de instru-

1 Este texto ha sido terminado de redactar gracias al apoyo de la fundación Alexander von Humboldt. El inicio del trabajo de campo en la zona fue realizado con la ayuda inapreciable del entonces Instituto Nacional de Cultura del Perú. Agradezco, además, a Gerald Taylor, Evelyne Mesclier, Elisabeth den Otter, Claude Ferrier, Xavier Bellenger, Alexandre Surrallés, Fernando Santos Granero, Luisa González Saavedra, Esteban Arias y Guillermo Salas, por sus respuestas a mis inquietudes; y especialmente a Jean-Pierre Chaumeil, por animarme a buscar comparaciones con el área amazónica. La primera vez que supe de la travesa llamada *kinran pinkullu* fue en la sierra de Lambayeque, en la cocina de la casa de doña Segunda Purihuamán Manayay, donde conversábamos junto con sus hijos Luis y Julia Manayay Purihuamán. Fue esta última quien me habló del *kinran* por primera vez. Luego, Natividad Cajo, quien conservaba un ejemplar de este instrumento, me presentó a algunas intérpretes. Interesantemente, ninguna de las dos personas mencionadas –una, profesora de escuela en nivel inicial, y otra, empleada de la municipalidad– sabía tocar el *kinran pinkullu*.

2 Adoptamos esta denominación a pedido de los pobladores de la región, que –por experiencias en las décadas pasadas– prefieren que el nombre de su pueblo no sea dado a conocer con exactitud.

mentos asociados a las fiestas católicas. Tal situación –que no trataremos ahora– no parece, a pesar de todo, afectar directamente al instrumento que abordamos aquí, pues es el único instrumento local sin participación en el mundo ritual.

Una cierta “invisibilidad” –desde el punto de vista nacional e incluso regional– caracteriza a los pobladores de esta comarca serrana. Tal situación, de hecho, no es extraña en la sierra de Lambayeque, ni entre los departamentos del Perú que abarcan, simultáneamente, sierra y costa. Así sucedía, por ejemplo, en la región donde hice trabajo de campo entre 1999 y 2006. Las fiestas del valle de Chancay (Rivera Andía 2003), por ejemplo, parecían bastante insospechadas para el sentido común de los limeños (incluyendo algunos de sus antropólogos), cuya mirada –cuando piensa en “tradiciones” o “costumbres”– suele orientarse hacia el sur del país. Ahora bien, el carácter invisible de la sierra de Lambayeque es quizá aun más sorprendente si pensamos que, de hecho, la zona se encuentra hoy a pocas horas de las ciudades de la costa. Aunque esta situación tiene como correlato la ausencia de etnografía en el área, algunos autores, en los últimos años, han escrito sobre zonas aledañas.<sup>3</sup>

Recorrer, sea a pie, en acémila, o con ayuda de un motor, los caminos que unen “San Juan de Turojbamba” con las polvorientas ciudades de la costa, puede ser una experiencia interesante para comprender de qué está hecha esa inusitada e invisible diferencia a la que aludo. Para los lugareños, este es un viaje hacia la *yunga*, como llaman ellos a las cálidas tierras de los bajíos occidentales. Casi todos –salvo los menos privilegiados– dejan sus ropas usuales en el pueblo o se las cambian, en el camino, por aquellas usadas en las ciudades. Poco a poco, las conversaciones dejan de hacerse en quechua y cambian al castellano. Se sustituyen los ritmos que se oyen en las calles y fiestas de la sierra por las canciones que se prefieren en la costa. La distancia es breve, pero en ella yace como una “sima”; y uno no puede, por más que se esfuerza, saber dónde se encuentra; uno no logra intuir cuál es ese “cerco” tan peculiar ni de qué está hecho ni qué lo sostiene. Desde aquella vez, conversando en la mesa, sembrando pinos o cosechando maíces, no ha dejado de pasarme y atraerme esa “sima”, ese “cerco” entre ambos extremos de la ruta que hoy hacen a diario varias camionetas que llevan y traen productos manufacturados, estudiantes de institutos y jornaleros de los campos de arroz.

---

3 Véase, entre otros, Torero (1968), Escribens (1977), Taylor (1982a, 1982b, 1982c, 1994, 1996 y 2005), Vreeland (1987 y 1993), Shaver (1989, 1992a, 1992b y 2000), Shaver & Shaver (1989 y 1992), IAEC (1990), Huertas (1996), Barrielle (2004), Sevilla Exebio (2005), Díaz Oliveros & Guevara Effio (2007), Díaz de la Cruz (s. d.), CITE SIPAN (2009), Fernández Alvarado (2009a, 2009b, 2010a y 2010b) y Martínez Santamaría (2011).

## 2. ¿Un aerófono único en el Perú?

Los otros dos aerófonos de la sierra de Lambayeque (dulzainas y *pinkullus*, por ejemplo) cuentan todavía con al menos algunas decenas de intérpretes en la región. Además, ambos instrumentos, hechos siempre con materiales vegetales autóctonos, son conocidos en otras regiones andinas del Perú e incluso en el mundo europeo tradicional (al menos en el caso de la dulzaina, se trata de un instrumento evidentemente no americano).<sup>4</sup>

La situación es bastante diferente con respecto al aerófono que ahora vamos a tratar. El *kinran pinkullu* es una flauta transversa, fabricada y conocida solo en algunos caseríos del distrito, con muy pocos intérpretes activos actualmente, y tocada tradicionalmente por mujeres (Figura 1).



Figura 1. Tocadora de *kinran pinkullu*. Foto del autor.

---

4 Hemos descrito estos dos aerófonos y otros instrumentos musicales de la región en un artículo titulado “Una organología tradicional de los Andes septentrionales peruanos”, actualmente en prensa en la revista *Anthropos* (Vol. 108, No. 1).

Su nombre es conocido, hasta donde sabemos, solo en los lugares donde se toca. Muchos pobladores, incluyendo varias autoridades locales que gustan de los discursos sobre “la salvaguardia de la cultura local”, parecen darle poca importancia hasta el momento.

Por un lado, como es sabido, *pinkullu* es el nombre genérico de las flautas en los Andes. Por otro lado, *kinran* es traducido localmente como “echado” y “recostado”.<sup>5</sup> En los diccionarios modernos se encuentran significados similares; como, por ejemplo, para el caso boliviano, “Costado. Flanco, lado” (Laimé et al. 1996).<sup>6</sup> Aunque ninguno de los hablantes que conozco ha usado estas palabras, pareciera que bien podría traducirse *kinran* como “horizontal” o “transversal”. En todo caso, el término está aludiendo evidentemente a la posición en la que se toca este instrumento.

En el mundo amerindio, las traversas parecen estar registradas solo en Sudamérica (Izicowitz 1935: 299). En los Andes peruanos, en particular, las flautas traversas son mucho menos comunes que, por ejemplo, las quenás, pero no son desconocidas. De hecho, en el “Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú” (de ahora en adelante: MIM) aparecen clasificadas entre las “Flautas, Sin Canal de Insuflación, Transversales, Aisladas” (INC 1978: 220). Sin embargo, el *kinran pinkullu* tiene dos características que lo distinguen de todos los casos conocidos hasta el momento en los Andes:<sup>7</sup> una es su morfología y la otra su adscripción a una tradición femenina.

5 En el quechua de Cuzco (más precisamente Sicuani) también se le interpreta así. Agradezco la ayuda, aquí, de Máximo Cama y de Alejandra Tito, etnógrafos de esta parte del país.

6 El diccionario del quechua “Cajamarca-Cañaris” (otra de las denominaciones dadas al “quechua de Ferreñafe”) no incluye la palabra *kinran* pero sí *kinray*: “travesía” (Quesada Castillo 1976). En los diccionarios antiguos, como en el de González Holguín (1952), podemos hallar también entradas que aluden al campo semántico del viaje, pero enfatizando que es por “laderas” y “cuestas”, y con la connotación de “cruzar” o “atravesar”:

Quimrayñam. Camino ancho y camino atrauessado que cruza. [...]

Quimray quimray. Laderas en cuestas.

Quimra ritamuni. Apartarse de otro camino o ladera. [...]

Quimraripayani. Yr por laderas con peligro pudiendo yr por buen camino. [...]

Quimraycuni quinrayrini. Atrauessar el camino o passar por delante cruzando  
Holguín 1952: 309).

7 Conviene recordar que estamos tratando aquí de traveseras tradicionales, lo que deja fuera las flautas traversas de metal que se pueden comprar en las tiendas especializadas de las ciudades y que son ocasionalmente usadas hoy en las bandas de música recientemente popularizadas en casi todo el Perú (INC 1978: 225; Otter 1985: 94).

### 2.1 La factura del *kinran pinkullu*

Veamos ahora la morfología de este aerófono, de apariencia muy sencilla (Figura 2):

- i. Largo y diámetro: Los *kinran pinkullus* que pude observar tienen uno 40 y el otro 42 cm de largo. Ambos tienen 1.5 cm de diámetro. El perímetro del cilindro mide 7 cm.
- ii. Material: A diferencia de otros instrumentos aquí descritos, todas las intérpretes del *kinran pinkullu* sabían también fabricar el instrumento. Ellas lo hacen de la madera del sauco<sup>8</sup> (a veces llamado “sabuco”), en particular del sauco que crece en la *sallqa*, es decir, las tierras altas. También se lo puede fabricar de la “racacha del monte” (también llamada “racacha del zorro”), cuyo nombre alude a su inutilidad en tanto que planta comestible. En cualquier caso, se busca siempre una rama lo más recta posible. Un hombre mayor me dijo que él también sabía fabricar este instrumento, pero no podía recordar el nombre de la planta. Afirmaba, además, que la planta debía estar bastante seca, por lo que solo se podía hacer un *kinran pinkullu* cuando terminaba la estación de lluvias.
- iii. Orificios: además de limpiar el interior de la rama para que quede completamente hueca, se le practican tres orificios en línea: uno, en un extremo, y dos, en el otro (Figura 3). De los extremos a los orificios más cercanos hay alrededor de 2 cm. En el lado en que hay dos agujeros —el distal—, éstos están separados también por 2 cm. Los orificios tienen un diámetro de 8 mm. No se hacen orificios inferiores.



Figura 2. *Kinran pinkullu*. Foto del autor.

<sup>8</sup> También en Cajamarca, las flautas transversas (aquí abiertas y de siete orificios) son hechas de sauco (INC 1978: 222).



Figura 3. Detalle de *kinran pinkullu*. Foto del autor.

¿Cómo se toca este instrumento? A diferencia de todos los otros aerófonos de la sierra de Lambayeque (como las flautas y dulzainas tocadas por los hombres), el *kinran pinkullu* se toca solo, sin acompañamiento de ningún otro instrumento. Fuera de Lambayeque, en Cuzco<sup>9</sup> y Puno (INC 1978: 221), la travesera se toca en dúo; y en Cajamarca, Ayacucho y Cuzco, se acompaña con algún instrumento de percusión (INC 1978: 222, 224). Aunque el *kinran pinkullu* está hecho de tal forma que tiene los extremos abiertos, sin embargo, antes de soplar en él, es necesario cubrirlos por completo con barro. Además, es necesario humedecer su interior, sea sumergiéndolo momentáneamente en el agua, sea introduciendo agua en uno de sus agujeros. En este último caso, la intérprete bebe un poco de agua primero y luego la vierte, con sus labios, en la flauta. De cualquier forma, el agua es siempre sacada casi de inmediato por los orificios y no permanece mucho tiempo dentro del instrumento.

El *kinran pinkullu* se sopla, colocado hacia la derecha, por un orificio que, de hecho, es el único en el extremo proximal. En el extremo distal, hay otros dos agujeros. Estos son cubiertos por los dedos índice y medio de la mano derecha. El pulgar de la mano derecha sostiene el peso del instrumento, mientras que los dedos anular y meñique evitan que se mueva demasiado.

Así, la posición de las manos en la flauta travesera es inversa a la posición de éstas cuando se tocan las flautas verticales. El *kinran pinkullu* se digita con la mano derecha, mientras que, por ejemplo, el *lanchi pinkullu* y el “*pinkullu* de danza” se tocan con la mano izquierda.

Veamos ahora, con más detalle, cómo esta morfología distingue a este aerófono. Por un lado, el *kinran pinkullu* es, pues, una flauta travesera cerrada en ambos extremos: el distal y el proximal. En cambio, el MIM solo da ejemplos de traveseras con el extremo distal abierto y semicerrado. Ni siquiera se menciona la posibilidad de

9 Referencia personal de Guillermo Salas.

la existencia de una flauta traversa cerrada en ambos lados. Incluso dice explícitamente: “No hemos detectado esta clase de flautas [traveseras con el extremo distal cerrado], en la Sierra y Costa del Perú” (INC 1978: 220).

Por otro lado, el *kinran pinkullu* tiene solo tres orificios. En cambio, entre las traveseras abiertas registradas en el MIM, los números de agujeros registrados en las traveseras abiertas son:

- i. cinco (en la “quena través” de Pomabamba, Ancash; el pífano de Cuzco; y el pito de Apurímac),
- ii. seis (en la “phalahuita” de Puno, la flauta de Cuzco, el pito de Puno y quizá de Tacna),<sup>10</sup>
- iii. siete (en el pífano de Cuzco, de Cajamarca y Puno)
- iv. y ocho (en la flauta de San Martín y Amazonas).

Entre las traveseras semicerradas, se registran solo casos con seis orificios (como el “pito” de Sandia, Puno; la flauta de Ayacucho; y el “través” de Huamalíes, Huánuco) (INC 1978).

A pesar de la variedad de flautas traversas que encontramos en los Andes (en su mayoría abiertas y de más de cinco orificios), no parece haber, pues, casos similares al *kinran pinkullu* (es decir, cerrada en los dos extremos y de tres agujeros). De hecho, las flautas traversas que encontramos comúnmente en los Andes, parecen herederas de la travesera tradicional de Europa, donde se volvió un instrumento común en el siglo xvii. En efecto, hasta el siglo xix –cuando sufrió las modificaciones introducidas por Theobald Böhm (1794-1881)–, la flauta traversa se hacía de madera, estaba cerrada al menos en su extremo proximal y solía tener seis agujeros (característica que parece datar del periodo renacentista) (Wilmotte 2009). Tal es la hipótesis de Izikowitz (1935: 297-303), quien discute los orígenes de las flautas traversas en Sudamérica a partir de su distribución y morfología. Según su estudio, las flautas traversas andinas conocidas hasta ahora (como las descritas en el MIM) serían de origen posterior al contacto con Europa.<sup>11</sup> Y, junto con Nordenskiöld, cree muy improbable que existan ejemplares de las flautas traversas de seis agujeros en los pueblos “intocados por los blancos” ni en los restos de las culturas precolombinas (Izikowitz 1935: 299).

10 También se menciona a Lambayeque (sin precisar la provincia) entre las regiones donde existiría una flauta traversa de seis orificios (y sin orificio inferior) (INC 1978: 221), pero no la hemos podido observar en la sierra.

11 Literalmente: “presumably post-Columbian” y “almost certainly post-Columbian” (Izikowitz 1935: 299).

En cambio, para Izikowitz, hay un tipo de flauta transversa que sí sería de factura amerindia. Detalla su estructura a partir de las flautas precolombinas que encuentra en los museos de Berlín y Copenhague (una de ellas proviene de la costa central del Perú, en la parte baja del valle de Chancay). Estas sí parecen ser idénticas al *kinran pinkullu*: cubiertas en ambos lados, con un orificio en el extremo proximal y dos en el distal.<sup>12</sup> Izikowitz también cita una pieza de cerámica, encontrada en la colección privada del físico y oftalmólogo alemán Eduard Gaffron (1861-1931), que vivió en Perú desde fines del siglo XIX hasta 1912. Esta pieza representa a un individuo tocando esta misma flauta transversa. No parece un detalle banal notar que esta vasija proviene de la antigua civilización chimú (Izikowitz 1935: 303), que ocupó el valle de la Leche –en cuya cabecera se encuentra hoy el *kinran pinkullu*– entre los siglos XIV y XV. De hecho, hay otros dos ejemplares de la cerámica chimú que representan un intérprete de una flauta transversa similar: uno se encuentra en el museo de la Universidad Nacional de Trujillo –bajo el código U3509–, y el otro en la colección de Arturo Jiménez Borja (1951: 120, 138). Esta última cerámica chimú, además, está acompañada de un membranófono; tal como lo corrobora Bolaños, quien, además, afirma que la “flauta travesera Chimú [...] es un instrumento de la zona norandina” (Bolaños 2007: 87).

Finalmente, existe otro testimonio escultórico que alude a otra representación de un intérprete de flauta transversa, pero en metal. En la “Razon de las especies de la naturaleza y del arte del obispado de Trujillo del Perú del Obispo D. Baltasar Martínez Compañón” transcrito y editado por Inge Schjellerup, se menciona:

N 13 Sonaja de cobre con dos lagartijas, seis cascabeles, y un Indio tendido boca abajo con los pies levantados, las orejas oradadas, una media Luna, á la frente, y un palillo en las manos puestas á la boca amodo de flauta travesera (Schjellerup 1991: 22).

Citando a Tessman y Nimuendaju, Izikowitz encuentra transversas en varios pueblos indígenas ubicados entre el oriente de Ecuador y la Guayana británica (Izikowitz 1935: 300-302).<sup>13</sup> En varios de estos pueblos, la transversa es soplada, no con la boca, sino con la nariz. En ocasiones, llega a tener hasta cuatro agujeros y puede ser soplada por uno u otro extremo.

12 “They consist of tubes which are closed of both ends. The proximal end is the blow-hole, at the distal end two stops” (Izikowitz 1935: 300). Stevenson (1968: 268) menciona, además, la existencia de una flauta transversa de metal –cerrada en ambos lados, con tres orificios, 25 cm de largo y 6 cm de diámetro– en el museo de la Universidad Nacional de Trujillo.

13 Estos son: los jíbaro, los kampa, los panobo, los kandoschi, los kaingang, los parintintin del río Madeira, los schiriana, los paliku, los patamona y “todas las tribus de la Guyana” (de hecho, considera esta última área como el “centro de gravedad” de este instrumento). Respetamos aquí la grafía usada por el autor.

Poco más de cuatro décadas después de Izikowitz, el INC publica la distribución de las flautas traversas en el ámbito amazónico peruano. Esta fuente da una idea detallada del uso de este instrumento en un área oriental algo más próxima a la sierra de Lambayeque, que aquellas señaladas por Izikowitz. El MIM los registra en casi una veintena de etnias. Los nombres que reciben, incluso, tienen, en algunos casos, una misma raíz que el dado al *kinran pinkullu*. Estos son:<sup>14</sup> *pikuy*, *pigkuy*, *pingüi* o *pingkul* (entre los aguaruna); *juam* o *tsabrak* (entre los huambiza); *nangku* (entre los achual), *pinkui* (entre los shuar-achual); *pinkui* (entre los “jíbaro”); *tirotsi*, *tirochshishi* o *puputsi* (entre los candoshi); *roxroco* (entre los bora); *penkoll* o *penkuëll* (entre los amuesha); *jonkamentotzi*<sup>15</sup> (entre los campa, ashaninga, del Gran Pajonal, nomatsiguengua, poyenisati, del Alto Perené, del Ucayali); *wa-koinarika* (quizá entre los amarakaeri); *kurawi* (entre los chamicuro); *boborara* (entre los culina); y *auno* (entre los urarina/shimacu). Además, aunque sin un nombre específico, se registra la existencia de la travesera también en estos otros pueblos: jíbaro, chayahuita, shipibonibo, sharanahua, cashinahua, secoya, orejón o koto, cocama-cocamilla, jebero, andoa y aguano.

Todas estas flautas traversas amazónicas –muchas de las cuales provienen de grupos jíbaros o en contacto con ellos– tienen una morfología muy parecida a la del *kinran pinkullu*. Sus variaciones no las alejan tanto como las flautas traversas andinas (aunque, por ejemplo, algunos de estos grupos, como los yanasha, han tenido una fuerte influencia andina): suelen estar selladas en ambos extremos (aunque no con barro sino con brea o cera), tienen un máximo de cuatro orificios de digitación; algunas son un poco más largas (entre los campas alcanzan los 90 cm) y a veces se tocan en compañía de un instrumento de percusión (entre los urarina shimacu).

Si prestamos atención al grupo más cercano a la sierra de Lambayeque, los aguaruna, notamos que su travesera parece idéntica al *kinran pinkullu*. Se la toca también hacia la derecha y sin asociación con ningún otro instrumento ni danza; se hace de materiales vegetales (setico o chinca) –aunque también de plástico o de huesos–, y es un poco más larga: alcanza los 81 cm (INC 1978: 483).

14 INC 1978: 483-487. Mantenemos la escritura y ordenamiento consignada en la fuente. Los “jíbaro”, por ejemplo, no son considerados hoy como un grupo étnico, sino como una familia. Los grupos llamados “andoa”, “aguano” y “jebero” no existen actualmente. Agradezco a Esteban Arias por llamar mi atención sobre este punto.

15 “Jonkamentontsi”, en ashaninka, parece provenir de la conjunción de dos términos “junca” (esto es, junco, un material del que usualmente se fabrica esta travesera) y “mentontsi” (que es el radical de “objeto de uso”). La yuxtaposición de ambos términos se ha usado para formar los nombres de varios objetos de introducción relativamente reciente, como las escopetas, llamadas “tonkamentontsi” a partir de “tonka”, la onomatopeya del disparo. Agradezco a Esteban Arias por llamar mi atención sobre este punto.

Izikowitz encuentra paralelos entre estas flautas traversas y un silbato amerindio (“resonator whistle”) que tiene más o menos la misma estructura y distribución, salvo que este silbato es tocado también más allá de Sudamérica, tan al norte como Honduras. Preguntándose por el origen de la flauta travesa amerindia –pregunta típica de su tiempo–, Izikowitz sugiere que bien podría tratarse de una evolución del silbato mencionado; y que probablemente se extendiera a partir de alguna de las civilizaciones precolombinas peruanas (“the area of the Peruvian high culture”) (Izikowitz 1935: 302). De hecho, cuando trata de la distribución etnográfica de la travesa, a lo largo del tiempo, pareciera tomar como punto de referencia, no a la Amazonia, sino a los Andes (considerando probablemente la cerámica prehispánica): “As regards the Indians now living, the first place where we find this flute east of the Andes is in Ecuador among the Jivaro” (Izikowitz 1935: 300).

Recientemente, algunos especialistas en la música andina han manifestado algunas reticencias acerca de los criterios de clasificación usados por Izikowitz (aunque sin ofrecer una alternativa del todo clara):

I am not entirely convinced by Izikowitz’s classification system, where a wooden block (plug)<sup>16</sup> and six or more fingerholes are interpreted as signs of European influence (Stobart 1996: 473).

Con todo, Stobart, por ejemplo, considera aceptable que, al menos para el caso de los aerófonos andinos, la tecnología venida de Europa debió marcar las prácticas indígenas de fabricación de instrumentos:

However, I do believe that, at the very least, Spanish recorder technology is likely to have acted as a catalyst to indigenous instrument-making practices (Stobart 1996: 473).

En suma, por su morfología, el *kinran pinkullu* está más cerca de la travesa tocada en los pueblos amazónicos, que de las registradas en otras regiones de los Andes. Al mismo tiempo, el *kinran pinkullu* estaría mejor representado por los ejemplares recogidos y representados, no en los Andes, sino entre las culturas precolombinas de la costa –Chancay y Chimú–. Alejadas de sus falsos parientes en su “propio” ámbito geográfico (las flautas traversas andinas encontradas desde Puno hasta Cajamarca), las traveseras de la sierra de Lambayeque parecen invitarnos más bien a establecer diálogos que, hacia el oeste, se prolongarían varios siglos en el tiempo, y, hacia el oriente, se extenderían varios miles de kilómetros en el espacio.

---

16 Este primer detalle es algo curioso, pues –como hemos visto– es justamente su carácter sellado lo que, según Izikowitz, distinguiría a una flauta travesa amerindia.

## 2.2 *Un aerófono exclusivo para mujeres indígenas*

El *kinran pinkullu* pareciera, pues, un punto de enlace o un eslabón perdido entre las culturas precolombinas de la costa peruana y los pueblos indígenas contemporáneos del norte de Sudamérica. Sea como fuere, bien parece merecer un estudio más detallado, pues matiza al menos uno de los postulados de la etnomusicología andina (y quizá sudamericana): la asociación entre aerófonos y varones (Chaumeil 2007; Hill & Chaumeil 2011).

En efecto, la segunda característica distintiva –quizá la más importante– del *kinran pinkullu* concierne a la tradición femenina en la que se inscribe. Que el *kinran pinkullu* sea tocado solo por mujeres, entraña que esta flauta carezca de paralelos conocidos en los Andes y en el mundo indígena sudamericano. En efecto, hasta donde sabemos, no se han registrado, entre las sociedades amerindias, aerófonos tradicionalmente tocados solo por mujeres. Para el área andina, por lo menos, parece tratarse –como detallaremos más adelante– de un caso *sui generis*.

Doña Leonarda Cajo, intérprete de esta flauta traversa, me dijo que, de niña, ella oía a su madre tocar este instrumento. Lo mismo aseveran muchos otros pobladores, aunque ellos mismos no conozcan cómo se fabrica o se toca este instrumento.<sup>17</sup> El *kinran pinkullu* era muy tocado por las pastoras que cuidan el ganado en las tierras altas. Hay una imagen clásica que apareció en varias de nuestras conversaciones: una mujer toca el *kinran pinkullu*, rodeada de sus ovejas, y seguida por un niño y su perro. Hoy, la flauta traversa parece ser tocada –aunque no podríamos decir aún con qué regularidad– solamente por algunas pocas mujeres, todas mayores de 60 años. Aunque no lo he observado hasta el momento, algunas personas afirmaban que los hombres también podrían tocar este instrumento (sin embargo, ninguno de los intér-

---

17 Muchos, sin embargo, parecen haber visto y oído el instrumento en un contexto particular: los concursos de “costumbres” (incluyendo sobre todo danza, música y canto) que se han venido organizando anualmente, desde el año 1976, en la capital del distrito. Aparentemente, al menos hasta las ediciones de hace cinco años, todavía podía verse tocar el *kinran pinkullu* a algunas mujeres venidas de los caseríos. De hecho, un afiche de este concurso, correspondiente al año 1998, tiene, como dibujo central, a una mujer de pie y tocando este instrumento con una sola mano. Vale la pena fijarse en los dibujos que rodean esta representación. Así, arriba podemos leer los nombres del pueblo y del concurso, escritos con una estética que los peruanos asocian a los incas. A la derecha del dibujo se encuentra, además, otro, más pequeño, que retrata unas montañas nevadas y con un río en medio (es interesante recordar que, al menos hoy, no encontramos rastros de nieve en la sierra de Lambayeque). Bajo este dibujo de la intérprete, podemos leer: “Kinran pinkullo. Danza pastoril” (este adjetivo puede aludir a la imagen ideal de las mujeres que tocan mientras pasta su ganado). Los organizadores del concurso de estos años me dijeron que, de esta forma, intentaban mostrar sus “tradiciones”. De cualquier forma, lograron que toda una generación, que ahora ronda los 40 años, supiera algo –al menos parcialmente– sobre este instrumento.

pretes de instrumentos de viento de la comarca a los que les pregunté sabía tocar el *kinran pinkullo*). En un caserío algo alejado, conocí a un hombre mayor que, años atrás, solía vestirse de mujer y tocar esta flauta transversa.

Es sabido que la literatura etnomusicológica andinista muestra, en general, que el papel de músico, en los Andes, es tradicionalmente adjudicado a los hombres. Por lo que respecta a las mujeres, es mucho más común encontrarlas a cargo del canto y de la danza. Así, por ejemplo, Max Peter Baumann (1996: 18) afirma: “In the traditional ensembles instruments are played by men. Women take a leading role in dance and song”.

Sin embargo, hay un instrumento que sí es tradicionalmente tocado por mujeres en los Andes: la *tinya* (INC 1978: 107-108). De hecho, en la comarca en que hicimos trabajo de campo entre 1999 y el 2006, el valle de Chancay, la *tinya* debe ser aporreada cuando se cantan los *takis*, *antis* y otros géneros de canciones que aparecen durante los rituales ganaderos (Rivera Andía 2003: 190, 191-194, 517).<sup>18</sup>

Ahora bien, luego de describir sus características morfológicas, la forma en que se toca y su adscripción femenina, anotaremos, muy brevemente, algunas informaciones sobre la ausencia de un contexto ritual para este instrumento. En efecto, fuera de la flauta transversa, todos los demás instrumentos participan, al menos de una sola manera, en un rito. Es más, algunos instrumentos, como una suerte de guitarrilla, pueden encontrarse en más de un rito. En comparación, pues, con las funciones de los otros instrumentos musicales de la región, el *kinran pinkullu* se encuentra, en el extremo opuesto a aquellos instrumentos con múltiples contextos rituales y, en definitiva, constituye el único caso de un instrumento sin contexto ritual.

En suma, en contextos tradicionales indígenas, las mujeres danzan, cantan y, a lo sumo, aporrean tambores en ciertos rituales. Fuera, pues, del uso ritual de los membranófonos (tanto en los Andes como en la Amazonía), no se ha encontrado casi ningún caso en que las mujeres toquen instrumentos de música. Conocemos, hasta el momento, solo dos excepciones relativas a los aerófonos: el *erqe* tocado por las mujeres jalq’a de Bolivia (Martínez 1994) y la flauta de pan de las mujeres mbyá-guaraní (Ruiz 2011).<sup>19</sup>

---

18 En términos generales, definimos el ritual como una “estructura”, “un conjunto más o menos permanente de relaciones entre un número de características generales pero variables” (Rappaport 2001: 23). Una definición más precisa, del mismo autor, del rito es “[...] la ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes la ejecutan” (Rappaport 1999: 56). En el presente trabajo, adoptamos, como definición de trabajo, esta propuesta de Rappaport que no es sustantiva (no dice sobre qué trata el ritual) ni funcional (no dice para qué es el ritual).

19 Reunimos aquí algunas otras noticias que hemos recibido de nuestros colegas, sobre excepciones en las que ciertos instrumentos musicales aparecen asociados a lo femenino. Según una referencia

En lo que respecta a las flautas traversas, el MIM no incluye siempre datos explícitos sobre el género de los intérpretes en los Andes, aunque los dibujos incluidos en sus páginas muestran solo a varones (INC 1978: 219-225). Para la Amazonia, afirma: entre los aguaruna, “[...] lo tocan solo hombres” (INC 1978: 483); entre los candoshi “el instrumento es tocado por hombres [...] los niños usan una flauta igual a la empleada por los adultos, pero de menor tamaño” (INC 1978: 485); entre los amuesha “[...] es tañida solo por hombres, en forma individual” (INC 1978: 486). Los candoshi y los aguaruna las tocan al caer la tarde y en sus ritos de curación; por su parte, los amuesha las usaban antes para la guerra (INC 1978: 486). Al parecer, solo hay dos pueblos que encuentran aceptable que tanto un hombre como una mujer toquen este instrumento: los culina y los asháninka. Entre estos últimos se incluye un detalle interesante: la flauta travesa “es empleada por hombres y mujeres, estas últimas solo si están buscando compañero” (INC 1978: 486). En casi todos los casos, pues, el instrumento parece fuertemente asociado a lo masculino.

Algunas fuentes más actuales corroboran lo señalado por el MIM. Los candoshi y otros grupos jíbaro –como los achuar (Taylor & Chau 1983)– utilizan también flautas traversas. Aunque el énfasis está puesto sobre todo en los cantos que las acompañan o en las canciones que se interpretan con ellas (Surrallés 2009), se sabe que están hechas de un tubo de bambú de una longitud de 60 cm y de un diámetro de 3 cm

---

personal de Leo Casas, en Lambrama (Abancay, Apurímac), hubo un caso en que una mujer tocaba el *tawtaku*, un cordófono formado por un arco de madera donde se templaba una cuerda de tripa o de cerda. El sonido es producido con el movimiento de los labios, del mismo modo que en el caso de la “trompa” que tocan en Huancavelica (INC 2009) y en otras regiones del mundo. Leo Casas (comunicación personal) también recuerda haber oído que, en el sur del Perú, en torno a 1920, los dirigentes de los siete *ayllus* de Conima (actual provincia de Moho, Puno), formaron un conjunto de *sikuris* que difundía la idea de una sublevación indígena en Huancané. Al excepcional propósito de este conjunto, la tradición oral agrega el hecho insólito de haber estado liderado por una mujer. En cuanto a los pueblos amazónicos, como ya se dijo, tampoco registran casos de mujeres interpretando instrumentos musicales, sobre todo en el caso de los aerófonos. Esteban Arias (comunicación personal), en su paso por el Mayapo, en el río Picha (distrito de Echarate, provincia de la Convención, Cusco), conoció a una señora llamada Kovuirintsi, y a su hija, de la comunidad de Nuevo Mundo, en el Bajo Urubamba. Esteban vio como la señora, originaria de un afluente del Picha que relaciona a los matsigenka con los asháninka, tocaba, no solo las pequeñas flautas de hueso (*oshetotonkirentsi*), sino también los tambores; ambos, asunto exclusivo de los hombres. Arias sospecha que esta señora se había convertido en una de las pocas personas de su comunidad que conocía ciertas técnicas y tradiciones de su pueblo. Su conocimiento particular hacía que sus paisanos le pidiesen interpretar cosas que ya nadie más conocía. Más recientemente, los casos detectados en los que las mujeres tocan instrumentos musicales suelen aparecer en contextos no tradicionales. Así, por ejemplo, en sus pesquisas, Claude Ferrier (comunicación personal), presenció en Oyón (sierra del departamento de Lima, Andes centrales) cómo una mujer puede ahora, con los nuevos tiempos, tocar un arpa.

aproximadamente. La flauta está cerrada por ambos extremos y tiene, en el extremo proximal, un orificio lateral para la embocadura (sin lengüeta) y, en el extremo distal, dos orificios para la digitación. Según Alexandre Surrallés (comunicación personal), no se ha visto a las mujeres tocar tal instrumento.

Los yánesha tienen tres tipos de flautas,<sup>20</sup> una de las cuales es una traversa (llamada con un nombre similar al usado en quechua: *pencoll*), de dos agujeros arriba y uno abajo.<sup>21</sup> Richard Smith (1977: 119) nos da algunas referencias más sobre las *pencoll*:

*Pencleñets* music is played on a transverse flute (*pencoll*) with two upper and one lower finger holes. Seven standard songs are played on this instrument. Oral tradition informs us that the *pencoll* flute was introduced to the Amuesha by Juan Santos Atahualpa, and was related to the guerrilla war waged against the Spanish and the Peruvian settlers.

Como puede verse, la flauta yánesha –que tiene aquí una connotación bélica– es estructuralmente muy parecida al *kinran pinkullu*.

Santos Granero (comunicación personal) nos hace notar, finalmente, que, en la tradición oral yánesha, *Pencoll* es también el nombre de una suerte de divinidad, llamada *Yompor Pencoll*: Nuestro Padre *Pencoll*. Los yánesha afirman que, en los tiempos antiguos, *Pencoll* vivía en este mundo junto con los ancestros de los hombres, de los animales, de las plantas y de las cosas. Estaban aquí, al igual que los demás dioses y espíritus. Entonces, cuando un dios llamado *Yompor A'penerr* convoca una fiesta –una suerte de prelude de la ascensión del sol (*Yompor Ror*) al cielo–; los ancestros de los yánesha rehúsan aduciendo frío y sueño (lo que les vale su actual mortalidad). Sin embargo, *Yompor Pencoll* acepta. Sube al cielo y se convierte en el Cinturón de Orión o las Tres Marías, en memoria de los tres agujeros de la flauta traversa. Hoy en día, estas estrellas son consideradas beneficiosas para los yánesha, y la gente puede pedirle favores a *Pencoll* cuando aparece en el cielo, en la primera noche del año.

Poco o casi nada sabemos aún de las ideas en torno a las constelaciones y los astros en la sierra de Lambayeque. ¿Hacen las mujeres aquí, alguna asociación entre el *kinran pinkullu* y alguna entidad mítica? Solo recordamos ahora un relato que nos dijera un sacristán, que a su vez lo oyera a su tía, oriunda de las tierras altas. Esta breve narración cuenta cómo una mujer descubre la melodía del canto femenino: una mujer que pastaba sus animales pierde uno. Cuando lo busca en la bruma, escucha la melodía –primero, en forma de silbido y, luego, de canto– que hoy tocan las mujeres con el *kinran pinkullu*. Según algunos pobladores, las intérpretes del *kinran pinkullu*

20 Estas son las *requercanets* (unas flautas de pan de cinco tubos; las pequeñas hacen de “líderes”, y las grandes hacen de “seguidoras”) y las *pallot* (unas flautas de pico de dos o tres agujeros).

21 Agradezco a Fernando Santos Granero por llamar mi atención a este respecto.

suelen cantar, tanto antes como después de tocarlo. ¿Se descubre así también la melodía de la flauta traversa que tocaban las pastoras en las tierras altas? Cuando pregunté a una de las mujeres que tocan mejor el *kinran pinkullu* –Doña M. Santos–, cómo aprendió a tocar tal o cual melodía, me respondió que la música simplemente “la sacaba de su cabeza”.

### 3. Colofón

Como puede apreciarse, en cualquier caso, la etnografía ofrece datos de flautas traversas tocadas, como máximo, por ambos sexos. Ahora bien, si acudiéramos a los documentos etnohistóricos, veríamos que, por ejemplo, el uso contemporáneo de las *tinyas* por las mujeres de los Andes, es representado ya en los dibujos de Guaman Poma, donde aparecen algunas mujeres tañendo tambores. Al mismo tiempo, algunos cronistas, como Guamán Poma y Murúa, mencionan la existencia de las *taqui-acllas*: doncellas (de entre 9 y 15 años) escogidas por su belleza y su voz. Ellas debían cuidar los rebaños del inca, y entretener a la nobleza durante sus reuniones y matrimonios. Y es aquí donde encontramos una referencia a una tradición femenina ligada a los aerófonos en los Andes. En efecto, Guamán Poma agrega que, a las *taqui-acllas*, además, se les enseñaba a tocar la flauta –sin aclarar de que tipo– (Stevenson 1968: 275). ¿Era esta una práctica reservada solo a la élite incaica del Cuzco o estaba difundida en otras comarcas del imperio? ¿Existió alguna vez, en los Andes, una tradición musical de traversas o aerófonos que estuviera ligada a las mujeres? ¿El predominio actual de los varones corresponde a una tradición anterior de estos pueblos, o a algún tipo de “misoginia” relacionada con el sexo usual de los cronistas y los etnógrafos?

En suma, no encontramos ninguna flauta traversa (ni, en general, tampoco ningún aerófono) que sea tañida exclusivamente por mujeres. Por tanto, la existencia del *kinran pinkullu*, en una población indígena contemporánea del Perú, parece contradecir lo conocido hasta el momento por la etnografía andina y amazónica (al menos, en sus regiones incluidas dentro del territorio de este país). Es decir, el *kinran pinkullu*, en tanto que instrumento tradicional tañido solo por mujeres, parece constituir un caso único en los Andes peruanos (y quizá incluso en las áreas circunvecinas).

**Referencias bibliográficas**

- Baumann, Max Peter  
 1996 Andean music, symbolic dualism and cosmology. En: Baumann, Max Peter (ed.): *Cosmología y música en los Andes*. Bibliotheca Ibero-Americana, 55. Frankfurt a. M.: Vervuert / Madrid: Iberoamericana, 15-66.
- Barrielle, Camille  
 2004 *Les relations ville-campagne dans le nord du Pérou. Le cas du district rural d'Inkawasi et de la ville de Ferreñafe (département Lambayeque)*. Tesis de maestría, UFR de Géographie, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris.
- Bolaños, Cesar  
 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.
- Chaumeil, Jean-Pierre  
 2007 Bones, flutes, and the dead: Memory and funerary treatments in Amazonia. En: Fausto, Carlos & Michael Heckenberger (eds.): *Time and memory in indigenous Amazonia*. Gainesville: University Press of Florida, 243-283.
- CITE SIPAN (Centro de Investigación Tecnológica Turístico-Artesanal Sipán Lambayeque)  
 2009 *La artesanía textil en la sierra de Lambayeque. Tecnología e Innovación*. Lima: Ministerio de comercio exterior y Turismo.
- Díaz Oliveros, Francisco Miguel & Carola Natalia Guevara Effio  
 2007 *Material educativo para docentes del nivel primaria como medio para la preservación de la identidad cultural en colegios de comunidades rurales a través del conocimiento de los elementos tradicionales de sus danzas folklóricas. Caso: "La Danza" en la festividad de la Virgen de las Mercedes (San Pablo de Inkawasi)*. Tesis para optar el título de docente en Educación Artística, Especialidad Folklore, Mención Danza. Escuela Nacional Superior de Folklore "Jose María Arguedas", Lima.
- Díaz de la Cruz, German  
 s. d. *Realidades de Incahuasi*. Chiclayo: Impresiones S. y S.
- Escribens, Augusto  
 1977 *Fonología del quechua de Ferreñafe*. Documento, 37. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Centro de Investigación de Lingüística Aplicada.
- Fernández Alvarado, Julio César  
 2009a La etnia de los Cañaris en la región de Lambayeque en el norte del Perú. En: Olivera Núñez, Quirinio (ed.): *Antiguas civilizaciones en la frontera de Ecuador y Perú. Una propuesta binacional para la integración andina*. Lima: Asociación Amigos del Museo de Sipán, 43-47.
- 2009b La etnia Cañaris en la región Lambayeque. *Suplemento Dominical del diario La Industria (Chiclayo)* 6 de diciembre del 2009: 8-9.
- 2010a Identidad cultural un sentimiento de pertenencia en Lambayeque. *Suplemento Dominical del diario La Industria (Chiclayo)* 21 de febrero de 2010: 8-9.
- 2010b Cañaris: cultura que vive, cultura que siente. *Suplemento Dominical del diario La Industria (Chiclayo)* 27 de junio de 2010: 6-7.

Pedro Granados

1996 *El corazón y la escritura*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.

Hill, Jonathan D. & Jean-Pierre Chaumeil (eds.)

2011 *Burst of breath. Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. University of Nebraska Press.

Holguín, Diego González

[1608] 1952 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca*. Publicaciones del Cuarto Centenario, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima: Imprenta Santa María.

Huertas, Lorenzo

1996 Patrones de asentamiento poblacional en Piura (1532-1850). *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 25(1): 91-124.

IAEC (Instituto Andino de Estudios Culturales)

1990 Inkawasi y sus expresiones artísticas. *Pachay* 1: 4-6.

INC (Instituto Nacional de Cultura del Perú)

1978 *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú: clasificación y ubicación geográfica*. Lima: Instituto Nacional de Cultura; Oficina de Música y Danza.

2009 *Chopccam kani*. Libro y 3 CDs. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Izikowitz, Karl Gustav

1935 *Musical and other sound instruments of the South American Indians. A comparative ethnographical study*. Göteborg: Wettergren & Kerber.

Jiménez Borja, Arturo

1951 *Instrumentos musicales del Perú. Colección Arturo Jiménez Borja*. Lima: Museo de la Cultura Peruana.

Laime Ajacopa, Teófilo, Félix Layme P., Pedro Plaza & Efraín Cazazola

1996<sup>2</sup> *Diccionario bilingüe quechua-castellano, castellano-quechua*. La Paz: Secretaría Nacional de Educación.

Martínez Santamaría, Luz Helena

2011 Qishay, salbakay, kawsay: enfermar, salvarse y revivir. Embarazo y parto en la sierra norte del Perú, Comunidad de San Pablo de Incahuasi (Departamento de Lambayeque). *Revista Salud, Historia y Sanidad* 6(1): 3-22 (<<http://shs.histosaluduptc.org>>; 02.02.2012).

Martínez, Rosalía

1994 *Musiques du désordre, musiques de l'ordre: le calendrier musical chez les Jalq'a (Bolivie)*. Tesis de doctorado. Universidad de Nanterre.

Otter, Elizabeth den

1985 *Music and dance of Indians and Mestizos in an Andean Valley of Peru*. Delft: Eburon.

Quesada Castillo, Félix

1976 *Diccionario quechua: Cajamarca-Cañaris*. Gramáticas Referenciales. Lima: Ministerio de Educación; Instituto de Estudios Peruanos.

- Rappaport, Roy A.  
1999 *Ritual and religion in the making of humanity*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Rivera Andía, Juan Javier  
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.
- Ruiz, Irma  
2011 Aborigen, sudamericana y transgresora: la ingeniosa flauta de pan de las mujeres mbyá-guaraní. *Trans. Revista Transcultural de Musica* 15 (<<http://www.sibetrans.com/trans/a362/aborigen-sudamericana-y-transgresora-la-ingeniosa-flauta-de-pan-de-las-mujeres-mbya-guarani>>; 02.02.2012).
- Schjellerup, Inge (ed.)  
1991 *Razon de las especies de la naturaleza y del arte del obispado de Trujillo del Peru del Obispo D. Baltasar Martinez Compañon*. Serie Documentos Ineditos, 1. Trujillo: Museo de Arqueología; Universidad Nacional de Trujillo.
- Sevilla Exebio, Julio Cesar  
2005 La fiesta de la Cruz de Penachi y la Danza rojo y blanco. *Umbral. Revista Semestral de Educación, Cultura y Sociedad* 5: 38-51 (<<http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/umbral/portada.htm>>; 03.09.2012).
- Shaver, Dwight  
1989 Las costumbres sociales relacionadas con el consumo de bebidas alcohólicas entre los quechua de Incahuasi. En: Parker, Stephen (ed.): *Estudios etno-lingüísticos*. Documento de Trabajo, 21. Yarinacocha: Instituto Lingüístico de Verano, 97-104.  
1992a El quechua de Lambayeque en relación con las demás variedades quechua. En: Parker, Stephen (ed.): *Estudios etno-lingüísticos*, 2. Documento de Trabajo, 23. Yarinacocha: Ministerio de Educación; Instituto Lingüístico de Verano, 215-223.  
1992b Organización socio-política de las comunidades campesinas: el caso de Inkawasi. En: Parker, Stephen (ed.): *Estudios etno-lingüísticos*, 2. Documento de Trabajo, 23. Yarinacocha: Ministerio de Educación; Instituto Lingüístico de Verano, 224-256.  
2000 Nexos: elemento cohesivo del texto. Una técnica de enlace en el discurso del quechua Inkawasi-Kañaris. En: Miranda, Luis (ed.): *Actas del primer Congreso de Lenguas Indígenas de Sudamérica*, 2. Lima: Universidad Ricardo Palma, 91-107.
- Shaver, Gwynne & Dwight Shaver  
1989 Un bosquejo de la metátesis en el quechua de Incahuasi. En: Parker, Stephen (ed.): *Estudios etno-lingüísticos*. Documento de Trabajo, 21. Yarinacocha: Ministerio de Educación; Instituto Lingüístico de Verano, 5-14.  
1992 Diferencias lingüísticas entre el quechua de Lambayeque y el de Cajamarca. En: Parker, Stephen (ed.): *Estudios etno-lingüísticos*, 2. Documento de Trabajo, 23. Yarinacocha: Ministerio de Educación; Instituto Lingüístico de Verano, 195-214.
- Smith, Richard  
1977 *Deliverance from chaos for a song: Preliminary discussion of Amuesha music*. Tesis doctoral. Cornell University, Ithaca.
- Stevenson, Robert  
1968 *Music in Aztec & Inca territory*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

272 Un enigma etnográfico en los Andes septentrionales del Perú

Stobart, Henry

1996 The llama's flute: Musical misunderstandings in the Andes. *Early Music* 24(3): 470-482.

Surrallés, Alexandre

2009 *En el corazón del sentido: percepción, afectividad y acción en los candoshi, Alta Amazonía*. Lima: Institut Français d'Études Andines (IFEA); København: International Work Group for Indigenous Affairs (IWGIA).

Taylor, Anne-Christine & Ernesto Chau

1983 Jivaroan magical sons: Achuar anent of connubial love. *Amerindia* 8: 87-127.

Taylor, Gerald

1982a *Aspectos de la dialectología quechua, I: introducción al quechua de Ferreñafe*. Chantiers Amérindia. Amérindia, 7 (Supplément 1). Paris: Association d'Ethnolinguistique Amérindienne.

1982b Breve presentación de la morfología del quechua de Ferreñafe. *Lexis* 6(2): 243-270.

1982c Le morphème de respect /-pa-/ dans les parlers quechuas de la sierra équatorienne. *Amérindia* 7(1): 55-60.

1994 *Estudios de dialectología quechua (Chachapoyas, Ferreñafe, Yauyos)*. Textos Universitarios. Lima: Universidad Nacional de Educación.

1996 *El quechua de Ferreñafe. Fonología, morfología, léxico*. Cajamarca: Acku Quinde; Asociación Andina.

2005 Innovaciones morfológicas en un dialecto quechua aislado: el caso de Ferreñafe. En: Dedenbach-Salazar Sáenz, Sabine (ed.): *Contribuciones a las lenguas y culturas de los Andes: homenaje a Alfredo Torero*. Bonner Amerikanistische Studien, 42. Aachen: Shaker, 47-63.

Torero, Alfredo

1968 Procedencia geográfica de los dialectos quechuas de Ferreñafe y Cajamarca. *Anales Científicos de la Universidad Agraria* 4: 291-316.

Vreeland, James

1987 La tonada del chimu en la fiesta andina de Incahuasi. *Suplemento Dominical del diario La Industria (Chiclayo)* 18 de octubre de 1987: 6

1993 Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque. En: Romero, Raúl R. (ed.): *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 179-217.

Wilmotte, Marie-Hélène

2009 *La flûte traversière et le système Böhm: 200 ans d'histoire d'enjeux et d'enseignement (du début du XIXe siècle au début du XXIe siècle)*. Tesis de doctorado. Université de Rouen.