

Cantos religiosos quechuas en el cementerio de Nueva Esperanza *Quechua religious songs in the Cemetery of Nueva Esperanza*

Juan Edgar Limachi Arévalo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Juan.limachi@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-9341-244X

Resumen

En este trabajo haremos un acercamiento a los cantos religiosos en lengua quechua, como el “Apu Yaya Jesucristo” y su variante encontrada en el cementerio de Nueva Esperanza, en el distrito de Villa María del Triunfo, ubicado en la zona sur de Lima. ¿Cuáles son sus variantes y similitudes en contextos diferentes, tomando como referencia la versión usada en la catedral de la ciudad del Cusco, donde tiene sus raíces a fines del siglo XVI? Asimismo, buscaremos una aproximación a las particularidades del canto fúnebre “Siwarcito” (*aya taki*), dedicado durante los funerales en este camposanto por los deudos en honor a sus seres queridos fallecidos. Haremos referencia a estudios previos de Montoya (2010), Durston (2010), Pilco Paz (2005), Mannheim y Firestone (2017). El trabajo será enfocado desde el punto de vista sociolingüístico y con una metodología de análisis cualitativa.

Palabras clave: cantos religiosos quechua, “Apu Yaya Jesucristo”, cementerio de Nueva Esperanza, rituales fúnebres

Abstract

In this paper we will make an approach to the religious songs in Quechua language, such as the Apu Yaya Jesus Christ and its variant found in the Cemetery of Nueva Esperanza, in the District of Villa Maria del Triunfo, located in the southern area of Lima. What are its variants and similarities in different contexts, taking as a reference the version used in the Cathedral of Cusco, where it has its roots at the end of the XVI century. Likewise, we will seek an approach to the particularities of the funeral chant Siwarcito (*Aya taki*), dedicated during the funerals in this cemetery by the bereaved in honor of their deceased loved ones. We will refer to previous studies by Montoya (2010), Durston (2010), Pilco Paz (2005), Mannheim and Firestone (2017). The work will be approached from a sociolinguistic point of view and with a qualitative analysis methodology.

Keywords: quechua religious songs, Apu Yaya Jesus Christ, Nueva Esperanza Cemetery, funeral rituals

Fecha de envío del artículo: 5/10/2021 **Fecha de aceptación:** 17/12/2021

Introducción

En este trabajo buscaremos un acercamiento al tema de los cantos religiosos en lengua quechua, como el “Apu Yaya Jesucristo”¹ y su variante encontrada en el cementerio de Nueva Esperanza, en el distrito de Villa María del Triunfo, ubicada en la zona sur de la ciudad de Lima. ¿Cuáles son sus variantes y similitudes, cantadas en contextos diferentes? También haremos una comparación con la versión usada en la catedral de la ciudad del Cusco, donde tiene sus raíces a fines del siglo XVI, frente a la usada en la zona sur de Lima durante los rituales fúnebres en el citado cementerio de esta capital. El objetivo de este artículo es examinar los cantos religiosos que practican algunas familias quechuahablantes en este cementerio.

Como referencia y antecedentes generales, tendremos presente el trabajo realizado por Montoya (2010)², quien abarca diversos aspectos sobre el porvenir de la cultura quechua en Villa El Salvador. El propósito de este artículo se centrará en el uso de los cantos quechuas en el cementerio de Nueva Esperanza, en el distrito de Villa María del Triunfo. Trataremos de mostrar cómo se mantiene vigente esta expresión artístico-religiosa quechua en la ciudad de Lima y, además, cómo mantiene su vínculo con el pasado, específicamente con el canto religioso del “Apu Yaya Jesucristo”.

Además, haremos una aproximación a las particularidades de las diversas formas expresivas, y a la manera como realizan estas personas sus ritos, acompañados de oraciones y también cantos fúnebres en huayno (*aya taki*); entre estos el conocido canto “Siwarcito”, dedicado en honor a sus seres queridos fallecidos.

No hemos encontrado estudios previos realizados específicamente sobre este tema en esta parte de la capital, por lo que trataremos de contribuir a su conocimiento, que tiene un impacto en los rasgos culturales de un sector de la población limeña de origen andino.

Un asunto pendiente sobre el quechua en Lima es que se asume que esta lengua tiende a desaparecer y, tal vez, esta es una de las razones por las que no hay muchos estudios sobre este tema.

Desarrollo

Antecedentes

Montoya (2010), al referirse a su trabajo antropológico en Villa El Salvador, con respecto al porvenir de la cultura quechua, advierte que esta se encuentra en peligro de desaparecer después de la primera generación de migrantes en Lima. “La identificación parcial de la segunda y tercera generación con la cultura quechua es insuficiente para asegurar su reproducción” (2010, p. 541).

Con este preámbulo, que considero importante, tomaremos en cuenta los trabajos que tratan sobre cantos religiosos quechuas, que no son muy prolíficos en esta parte de Lima, aunque sí lo son a nivel nacional. Algunos autores han tenido acercamientos interesantes en el análisis de estos cantos religiosos, que no necesariamente se circunscriben a los escenarios litúrgicos tradicionales del catolicismo, sino también populares en diversas manifestaciones litúrgicas y populares en Cusco (Durstun, 2010).

Con respecto a la influencia del huayno y su extensión a los cantos religiosos, Pilco Paz (2005) considera que contribuyen a mejorar el conocimiento de estas piezas musicales de raigambre popular. Al aludir el uso de estos cantos enmarcados en la música religiosa popular, resalta la amplia difusión del “Apu Yaya Jesucristo” en el Perú, que es usado por la población como un canto penitencial, según Requena (2014). Para conocer el imaginario social, que es un resultado del habla, expresado a través de diversas manifestaciones como cantos populares, huaynos y otras narrativas orales que surgen bajo el umbral de la conciencia colectiva, Mannheim (2015) interpreta estos como mecanismos pragmáticos enraizados a la realidad cotidiana.

También es importante el esfuerzo abarcador realizado por Montoya (2010) para conocer la evolución de los migrantes quechua en Villa El Salvador, en su proceso de inserción en esta zona, sus expresiones culturales, sociales y políticas. Además, cabe destacar el trabajo de Firstone (2017), quien realizó un estudio sobre el uso del quechua en espacios suburbanos de la ciudad de Huamanga (Ayacucho), donde observa con detenimiento el uso de esta lengua en constante interrelación con el español, aunque se debe tener en cuenta que los contextos sociales son diferentes con el cementerio de Nueva Esperanza.

En este trabajo usaremos el método de entrevistas, observación participante y el método sociolingüístico como herramienta de investigación para enfocar el tema propuesto y con reajustes en el manejo dialógico con los personajes centrales de este trabajo, lo que nos permitirá conocer los cantos religiosos quechuas y sus variantes en la zona sur de Lima.

1. Cantos religiosos quechuas en el cementerio de Nueva Esperanza

Uno de los escenarios donde las comunidades quechuahablantes de la zona sur limeña expresan estos cantos, a pesar de las dificultades que enfrentan en un contexto donde predomina el español, con sus variantes de cantos fúnebres religiosos y cantos no religiosos, es el cementerio de Nueva Esperanza³ de Villa María del Triunfo. La mayoría de personas que entierran a sus seres queridos en el citado camposanto son familias migrantes de escasos recursos económicos que residen en los distritos de Villa María del Triunfo, Villa El Salvador, San Juan de Miraflores y Pachacamac.

Montoya (2010) estudia a este segmento de la población limeña que ha echado raíces con mucho esfuerzo en estos barrios populares y destaca que persiste en mantener su cultura, no obstante a viven en un medio social adverso, donde se han tenido que asimilar en el llamado proceso de “modernidad” u occidentalización cultural. En un aspecto de su estudio precisa que en este contexto las expresiones artísticas quechuas experimentan un proceso de adaptación, como ocurre también en el cementerio de Villa María del Triunfo:

La música se transforma, se moderniza —esta es la palabra para designar el cambio en tiempos de dominación capitalista—; el antiguo diálogo entre compositores anónimos de canciones y la naturaleza se interrumpe y bloquea. No hay en Lima cielo estrellado, mil matices de verde, ríos, lluvias, tempestades, heladas, ni variedad de pájaros y animales cuyas formas de vida conocemos muy bien y sirven para expresar por analogía lo que queremos (Montoya, 2010, pp. 538-539).

Las personas que acuden con sus difuntos a esta necrópolis generalmente son familias de escasos recursos económicos, de origen provinciano, obreros, ambulantes, pequeños comerciantes y desempleados, que a lo largo de más de medio siglo de permanencia en esta zona han construido este lugar para el descanso eterno de sus seres queridos. Han transformado los cerros grises, deshabitados, en un cementerio bastante particular, por las formas en que se han ido configurando, sin diseño arquitectónico, pero sí siguiendo las pautas establecidas por la necesidad apremiante de contar con una sepultura para enterrar a sus deudos. Metro a metro, estas familias han escalado cerros, cavando incansablemente nuevas sepulturas, hasta convertir este lugar en una de las necrópolis más peculiares del Perú. Este camposanto es un conglomerado irregular de construcciones de nichos, pequeños bloques, sepulturas individuales, mausoleos familiares y pabellones

provincianos con nombre propio, como el bloque de nichos de Los Hijos de Lampa, de Ayacucho, entre otros. Las cruces multicolores de las sepulturas, que se divisan desde la puerta principal de entrada, “suben” desordenadamente sobre las faldas de los cerros, por donde trepan los nichos construidos en diversos estilos y formas. Como pequeñas residencias fúnebres, “las casas de los muertos” trepan hacia las partes altas, por angostos caminos que zigzaguean sin descanso.

Para llegar de forma rápida a este cementerio desde el Centro de Lima y evitar los riesgos de contagio por la pandemia del nuevo coronavirus (covid-19) se debe tomar el tren de la Línea 1 del Metro de Lima que se dirige hacia Villa El Salvador, hasta la estación Pumacahua. De la estación Pumacahua, la forma más rápida de llegar es tomando un taxi hasta la puerta del cementerio, trayecto que toma entre 15 a 20 minutos.

1.1. Características de los cantos religiosos

Los cantos religiosos en lengua quechua en la zona sur de Lima y en otras localidades también se han visibilizado más en los últimos años, gracias a la difusión que se hace a través de redes sociales y portales en Internet de uso masivo como Facebook y YouTube⁴, por parte de personas particulares, aprovechando el acceso que tienen a estas herramientas.

El uso de estos cantos peculiares en algunas zonas del país es diverso y no se limita a la liturgia en la iglesia, sino que también se extiende a actividades más sociales de las fiestas religiosas populares, como lo señalan algunos estudios, como el realizado por Durston (2010), quien precisó que estos cantos, además, se practican durante las procesiones, veladas y peregrinaciones en honor a diversos íconos sagrados de la población en ciudades como Cusco:

La interpretación de himnos quechuas no se limita a la misa. Es obligatoria también en las procesiones y veladas de las fiestas patronales y de los santuarios. Hay un extenso repertorio de himnos marianos como el “Qullanan María” y el “Virgen santa Diospa maman”, que se canta en las fiestas de la Virgen. Las fiestas dedicadas a Cristo Crucificado (Señor de Huanca, Señor de Coyllur Riti y Señor de los Temblores) involucran la entonación de himnos como “Apu Yaya Jesucristo” y el himno de la pasión “Jerusalen llaqta runa”. Estos himnos pueden interpretarse en contextos que parecen ajenos a la liturgia católica tradicional (Durston, 2010, p. 148).

Las oraciones en quechua tienen amplia presencia en Cusco y Ayacucho, donde sacerdotes y religiosas las usan en determinadas festividades. Un dato interesante a mencionar es que durante el calendario festivo católico en las citadas regiones es común observar a algunas personas de las propias comunidades (que no pertenecen a ninguna orden religiosa, como sacristanes y catequistas), que se encargan de recitar estos cantos religiosos.

Los cantos se desplazaron a la ciudad de Lima en corrientes migratorias, por la movilidad constante de grupos de personas que por generaciones se desplazan de ida y vuelta entre las zonas marginales de Lima y las zonas andinas.

Montoya (2010) considera que la mayoría de migrantes andinos que se establecieron en la zona sur limeña estaba integrada por creyentes católicos, que con sus bártulos y equipajes también trasladaron a las nuevas tierras sus creencias religiosas cristianas, cantos religiosos y ritos fúnebres, que ahora se visibilizan en los camposantos de los distritos sureños, como en el cementerio de Nueva Esperanza.

Asimismo, afirma que estos migrantes andinos católicos trasladaron en el proceso de migración sus creencias tradicionales animistas de respeto a los espíritus de las montañas: *wamanis*, *apus*, *achachilas* y *hirkas*, que entre otras manifestaciones religiosas y ritos se reflejan en la zona sur de Lima:

Los migrantes andinos quechuas que llegaron a Lima en el segundo tercio del siglo XX (1933-1966) eran en gran parte católicos confesos y, al mismo tiempo, creyentes clandestinos en *wamanis*, *apus*, *achachilas* y *hirkas*, nombres diversos para los seres que en su imaginario pueblan cada uno de los cerros del vasto territorio andino (Montoya, 2010, p. 255).

Como parte de este proceso de movilidad social, en el cementerio de Nueva Esperanza se interpreta una versión suburbana del canto “Apu Yaya Jesucristo”. El señor Delfín Cortez, oriundo de la provincia de Víctor Fajardo (Ayacucho), se dedica a hacer rezos en quechua para todo tipo de actividades sociales, fúnebres y religiosos, según los pedidos de sus clientes.

A este cantor popular lo encontramos la tarde del 24 de octubre de 2020 en sus actividades diarias en el citado cementerio, donde trabaja haciendo oraciones en quechua y en español. Refiere el señor Cortez que se dedica a este oficio desde que vino a la ciudad de Lima y sus paisanos necesitaban pagar tributo espiritual a sus familiares fallecidos, así como realizar la recordación de un difunto, la construcción de una casa o cualquier otra actividad social donde se requieren cantos en quechua.

A continuación, transcribimos la versión del “Apu yaya Jesucristo” que este señor canta durante los ritos fúnebres en el cementerio de Villa María del Triunfo, dos segmentos cortos de cuatro versos que se repiten en letanía, lenta y cadenciosa. Haciendo una comparación con otras versiones de este canto quechua religioso, ampliamente populares en Cusco, Ayacucho, Apurímac y otras zonas del país, esta versión urbana es menos extensa que las rurales o de ciudades intermedias (si bien, al hacer esta distinción, debemos tener en cuenta que en algunas ciudades de provincias los límites entre lo urbano y lo rural no siempre están del todo establecidos).

Apu Yaya Jesucristo
qispichisniy Diosnillay.
Rikraykita mastarispá (bis)
ampuy Churi niwachkanki.

Señor mío, Jesucristo
Mi Dios redentor.
Con tus brazos abiertos
Me dices “ven, hijo mío”.

Imanraqsi kuyakuyayki
kay auka sonqo churillaykipaq.
Rikraykita mastarispá (bis)
ampuy Churi niwachkanki.

Qué deseas, mi amado
Para tu hijo de corazón manso
Con tus brazos abiertos
Me dices “ven, hijo mío” (traducción propia).

En la constitución de este tipo de cantos religiosos se aprecia la influencia de cantos occidentales hispanos, que datan del periodo colonial, fusionados con los cantos quechuas tradicionales, que tienen origen prehispánico, especialmente en el aspecto temático relacionado con un ser divino. En los cantos quechuas se aprecia un contenido temático vinculado a la naturaleza, al sol, a la luna y a los cerros, que en el imaginario del hombre andino representa a seres con agencia. Según Enrique Pilco Paz (2005), la fusión de ambas líricas se evidencia en la combinación del aspecto formal estructural de cómo se han creado estas piezas

musicales, correspondiente al repertorio católico, con el aspecto rítmico que tiene clara influencia de cantos quechuas tradicionales.

La versión recogida del “Apu Yaya Jesucristo” de Villa María del Triunfo cuenta con versos que encuadran dentro de la lírica tradicional hispana católica, organizados en dos cuartetos clásicos a nivel estructural, explícitamente de origen colonial, con marcada estilística que trata de mantener la métrica y el ritmo de este estilo. Sin embargo, como señala Pilco, en el ritmo y la esencia melódica estos cantos sacros actualizados temporalmente están emparentados con las músicas tradicionales andinas, originalmente provenientes del huayno, el yaraví y otras expresiones musicales que fueron adaptados a la estructura de los cantos sacros de la liturgia católica:

El patrón rítmico y código melódico comunes al villancico y al huayno, así como del himno litúrgico y del yaraví, ayudan a establecer, cada uno de su lado, una exaltación emocional del mismo orden, además de la forma musical y el simbolismo comunes que caracterizan el repertorio sacro y profano indígena; caracterizados también por formar parte de la cultura oral transmitida por generaciones de músicos y feligreses (Pilco Paz, 2005, p. 197).

En cuanto al aspecto temático, también es evidentemente católico tradicional, pues exalta la imagen de Jesucristo, todopoderoso y omnisciente, recreado en el canto como ser sobrenatural que derrama su amor paternal al indígena desamparado, que necesita de la presencia de una divinidad para que lo guíe en este mundo de sufrimiento.

Durston (2010) menciona dos tipos de himnos religiosos que fueron creados por los evangelizadores para convertir al catolicismo a las comunidades quechuas: el tipo 1, que se remonta a una etapa temprana, que va desde el siglo XVI al XVII, periodo durante el que se compone al “Apu Yaya Jesucristo”; tal vez por esa razón se pueden encontrar en este himno una estructura clásica española de cuartetos. Pero con el discurrir del tiempo este canto sacro se ha ido adaptando a la evolución social de los creyentes quechuas en las zonas urbanas, quienes han adaptado este canto al contexto social de la festividad, en Viernes Santo, misas, fiestas patronales o procesiones, algunas veces acompañados de instrumentos musicales tradicionales, como guitarras, armónicas, arpas o acordeón.

1.2. Traslado del “Apu Yaya Jesucristo” a la zona al sur de Lima

El traslado del canto religioso quechua “Apu Yaya Jesucristo” hacia entornos como la ciudad de Lima nos llevó a hacer una comparación con la versión que se usa en la

catedral del Cusco, la ciudad donde tiene sus raíces a fines del siglo XVI. Precisamente fue compuesto en quechua por fray Jerónimo de Oré para fines de evangelización y para la conversión al cristianismo católico de las poblaciones quechuahablantes.

La versión que recogimos en este trabajo en el cementerio de Nueva Esperanza de Villa María del Triunfo ya no tiene precisamente este papel de conversión, porque se usa para pagar tributo a los seres queridos difuntos; sin embargo, refleja el arraigo que esta oración ha tenido en la población peruana.

En este entorno limeño, los clientes de Delfín Cortez, el rezador que entona este himno religioso, son migrantes de origen andino que han echado raíces en los arenales de la zona sur de Lima. Al gusto de los clientes, este señor ha adaptado el “Apu Yaya Jesucristo” a las necesidades del tiempo que apremia. En plena pandemia del nuevo coronavirus, en un contexto social en que la distancia se ha convertido en una herramienta para evitar contagios, el orador, en este caso particular, ha reducido el tiempo de la oración.

Requena (2014) resalta que esta oración ha tenido amplia difusión en el Perú y reconoce que, en algunas circunstancias, es usada también como un canto penitencial, para el resarcimiento de los pecados y la purificación espiritual. En el cementerio popular, debido a la falta de tiempo, se recitan solo dos estrofas del himno religioso. Lo mismo ocurre como parte de los rituales fúnebres que los peruanos llevan a cabo todos los 1 de noviembre, el Día de los Difuntos.

Requena también hace una observación desde el punto de vista teológico y resalta el uso paternal o divinidad de la palabra “Apu Yaya Jesucristo”, en el primer verso, que coincide en ambas versiones. Subraya el investigador que esta oración, en algunas ocasiones, también se acompaña de cantos en quechua:

En esta mención de los cantos cristológicos en quechua hay un grupo que se utiliza como cantos penitenciales; entre ellos el más conocido y el más extendido en todo el Perú es “Apu Yaya Jesucristo” (Señor Padre Jesucristo). Es peculiar la referencia a Jesucristo, en los cantos en quechua, como Yaya (Padre) mas no como Huacce (“hermano”, cuando es utilizado entre varones), o Turi (“hermano”, cuando es utilizado por una mujer a un varón) (Requena, 2014, p. 36).

El “Apu Yaya Jesucristo” ha calado hondo en los creyentes del Perú porque la Iglesia en zonas andinas como Ayacucho o Cusco mantiene su uso en diversas ceremonias religiosas, misas, festividades de Semana Santa, durante la procesión del Señor de Huanca, fiestas patronales, entre otras actividades religiosas.

1. La versión limeña del “Apu Yaya Jesucristo”

La versión de Villa María del Triunfo, que se ha reducido a dos estrofas, según lo expresado por Cortez para reducir el tiempo del ritual, es cantada con frecuencia a pedido de los deudos, frente a la tumba de sus familiares fallecidos. La versión del Cusco⁵, en cambio, tiene cuatro estrofas. El himno limeño corta las dos estrofas finales.

Los espacios de esta oración varían. En el sur de Lima el escenario principal se centra en el cementerio de Nueva Esperanza, que recuerda a los cementerios de las zonas andinas enclavados en los cerros.

El uso del “Apu Yaya Jesucristo” en este camposanto urbano se circunscribe a grupos familiares y se diferencia del que se lleva a cabo en el espacio andino, donde se emplea en eventos litúrgicos masivos, como en la catedral de Cusco y otras iglesias de provincias.

En las zonas andinas se usa en un entorno religioso y formal. El sacerdote o el coro institucional lo entonan acompañados de todo el contexto sacro que emana de una iglesia. En contraste con ese entorno, en el cementerio de Villa María del Triunfo y, tal vez, otros cementerios del país, el uso es completamente informal, sin auditorio, con público poco numeroso, y quien preside u oficia este ritual religioso no es necesariamente un sacerdote, con la vestimenta y ornamentos litúrgicos, sino un cantor popular laico, sudoroso, agotado de subir cerros y cantar para sus ocasionales clientes:

Primera estrofa

(Versión del cementerio de Nueva Esperanza)

*Apu Yaya Jesucristo // Señor mío Jesucristo
Qispichisniy Diosnillay // Mi Dios redentor.
Rikraykita mastarispam (bis) // Con tus brazos abiertos
Hampuy Churiy niwachkanki. // Me dices “ven, hijo mío”.*

Primera estrofa

(Versión del Cusco)⁶

*Apuyaya Jesucristo // Poderoso Señor Jesucristo.
Qispichisniy Diosnillay // Mi Dios que me hiciste hombre.
Rikraykita mastarispam // Extendiendo hacia mí tus brazos
Hampuy churiy niwachcanki. // “Ven, hijo mío”, me estás diciendo.*

En la primera estrofa, no hay diferencias entre la versión del Cusco y la de Nueva Esperanza, salvo algunas variantes en la traducción, pero que no alteran el sentido semántico del mensaje. Es destacable que la primera estrofa de las dos versiones de esta oración se haya mantenido inalterable, pese a que Cortez no es oriundo del Cusco, sino de Ayacucho, y cuenta con una larga estadía en la ciudad de Lima.

Puede haber diversas causas para que la primera estrofa de esta antigua pieza religiosa no haya sufrido mutaciones ni cambios en un traslado tan distante, como desplazarse de Cusco a Lima, de boca en boca, por varias generaciones, hasta llegar al cementerio de Nueva Esperanza.

Sin embargo, la segunda estrofa de la oración recitada por Cortez sí presenta diferencias notorias, con respecto a la primera versión de Cusco, en los tres últimos versos de este cuarteto. Se trata de ligeras declinaciones semánticas que expresan la posición cambiante del interlocutor creyente frente a la divinidad omnisciente.

Al observar la segunda estrofa, en el primer verso de la versión de Nueva Esperanza, el orador interpela a Jesucristo: “Imanraqsi kuyakuyayki” (¿Qué deseas, mi amado?), lo que expresa una carga emocional intensa en la confrontación al ser divino; mientras que el primer verso de la versión de Cusco expresa: “Imaraqmi kuyakuyllayki” (¡Cuán inmenso es tu gran amor!). En este caso no hay confrontación ni tampoco interpelación al ser divino, sino una expresión de asombro por el incomparable amor de Jesucristo.

En el segundo verso, en la oración de Cortez, “Kay auka sonqo churillaykipaq” (Para tu hijo de corazón manso) se enfatiza la mansedumbre del ser humano, mientras que en el mismo verso de Cusco: “Taytallay, churillayquipaq” (Para este tu hijo, Padre mío) el hombre se presenta despojado de humildad; se deduce una relación horizontal entre Dios y su creación, de padre a hijo.

Los dos últimos versos de ambas versiones son completamente diferentes, en la expresión lingüística y en la connotación semántica. En la versión de Cortez, la plegaria refleja la reciprocidad fraternal en la relación entre Dios y el hombre: “Hampuy Churiy niwachkanki” (Me dices “ven, hijo mío”). Mientras que en la versión cusqueña se percibe una connotación de culpabilidad del ser humano, porque sus pecados provocaron la muerte de Jesucristo en la cruz: “Auqa sunqu runaraykum” (Por culpa de grandes pecadores) / “Cruz qawanman churakunki” (Te crucificaste en la cruz).

Segunda estrofa

(Versión del cementerio de Nueva Esperanza)

Imanraqsi kuyakuyayki // Qué deseas, mi amado
kay auka sonqo churillaykipaq. // Para tu hijo de corazón manso.
Rikraykita mastaripa (bis) // Con tus brazos abiertos
Hampuy Churiy niwachkanki. // Me dices “ven, hijo mío”.

Segunda estrofa

(Versión del Cusco)

Imaraqmi kuyakuyllayki // Cuán inmenso es tu gran amor
Taytallay, churillayquipaq // Para este tu hijo, Padre mío.
Auqa sunqu runaraykum // Por culpa de grandes pecadores
Cruz qawanman churakunki // Te crucificaste en la cruz.

Al respecto, Durston (2010) también menciona la diferencia entre las diferentes versiones del “Apu Yaya Jesucristo” que se han difundido a lo largo del tiempo en diversas localidades de las zonas andinas⁷ y también en entornos urbanos como Villa María del Triunfo, como parte de los rituales cristianos católicos, en sus diversas expresiones y modalidades.

La antigüedad y la supervivencia de este himno religioso quechua, según Durston, no implican que esté claro cómo fue compuesto; él reconoce que desde tiempos de la Colonia fue usado con fines de evangelización por los misioneros, pero no se sabe a ciencia cierta si fue creado sobre la base de antiguos cantos quechuas.

Sin embargo, es rotundo en su uso y difusión centenaria en el territorio peruano. Esta pieza litúrgica ha adquirido “distintos estilos” que se adecuaron a los diversos espacios donde se arraigó y no descarta que fue utilizado para diversos fines sociales por las élites religiosas:

Como ocurre con casi todo lo que tiene que ver con el quechua, hay una tendencia a buscar lo antiguo y lo puro. Queda claro, sin embargo, que el repertorio actual incluye himnos de distintos estilos verbales y musicales, los que a su vez están asociados a contextos y proyectos sociales que se dieron en momentos históricos muy diversos, algunos de ellos relativamente recientes (Durston, 2010, p. 153).

Versión completa del “Apu Yaya Jesucristo” del Cusco

Apuyaya Jesucristo // Poderoso Señor Jesucristo
Qispichiqniy Diosnillay // Mi Dios que me hiciste hombre
Rikraykita mastarispam // Extendiendo hacia mí tus brazos
Hampuy churiy niwachcanki // “Ven, hijo mío”, me estás diciendo.
Imaraqmi kuyakuyllayki // Cuán inmenso es tu gran amor
Taytallay, churillayquipaq // Para este tu hijo, Padre mío
Auqa sunqu runaraykum // Por culpa de grandes pecadores
Cruz qawanman churakunki // Te crucificaste en la cruz.

Aqu tiwu huchaywanmi // Con mis pecados innumerables,
Diosnillay piñachirqatki // Dios mío, te he encolerizado
Kuyapayacuqmi kanki // Pero Tú que eres generoso
Huchaymanta pampachaway // Perdóname todas mis faltas.

Ama Taytay chiqniwaychu // No me odies, Padre mío
Ama Taytay piñakuychu // Ni me tengas cólera, Señor
Huchaymanta waqaspaymi // Arrepentido y lloroso por mis pecados
Chakikiman chayamuni // Hacia tus pies llego y me postro.

1.1. *Aya taki entre lo profano y la religiosidad*

El *aya taki* o canto fúnebre quechua no necesariamente está vinculado a los rituales litúrgicos de la Iglesia católica o de otra denominación, sino que es una expresión musical popular, generalmente de origen anónimo. Son huaynos populares dedicados a la recordación de los seres queridos que dejaron este mundo. Aunque tienen un carácter fúnebre, no necesariamente corresponden a prácticas religiosas. Mientras tanto, los himnos religiosos quechuas de las actividades doctrinales sí cumplen una función determinada y se usan en circunstancias específicas vinculadas a la liturgia católica oficial. En los cantos religiosos de las actividades fúnebres en el cementerio de Nueva Esperanza no están rodeadas de un contexto litúrgico; sin embargo, continúan expresando la profunda religiosidad de la población católica de esta zona, que apela a los cantos entonados por un rezador laico, para cumplir un ritual fúnebre en homenaje a un difunto: “para el descanso de su alma”.

Requena (2014) sitúa este tipo de expresiones dentro de la dimensión de sacralidad. Aunque la población quechuahablante creyente y el rezador no sean religiosos (institucionalmente), sino laicos, tal vez, en este contexto, el uso de estos

cantos podría situarse dentro de lo que se denomina música religiosa popular. El investigador también reflexiona acerca de la definición de los límites de la sacralidad y de lo que no es sagrado, definición que desborda estos parámetros cuando se refiere a un nuevo canto, que él denomina música religiosa popular, en contraste con la expresión litúrgica:

Teniendo presente todo lo mencionado, se ha notado el proceso ascendente que la música religiosa popular en la iglesia, sobre todo en la liturgia, ha pasado desde la época antigua hasta nuestros días. Proceso que ha logrado cimentar las bases para poder elaborar una diferenciación entre lo que es sacro de lo que no lo es, asimismo que se dan criterios para la creación de un “nuevo canto” que ayude en este diálogo religioso entre Dios y su pueblo (Requena, 2014, p. 16).

Precisamente, en el trabajo de campo que realizamos tuvimos la suerte de grabar el canto popular quechua “Siwarcito”⁸, un huayno usado con frecuencia en las dedicatorias y homenajes a la memoria de algunos difuntos en este camposanto, a pedido de los familiares, paisanos y amistades.

Ante la tumba de la señora Lorenza Pariona, natural de Ayacucho, su familia y paisanos le rindieron un homenaje recordando su vida productiva y luchadora, que dedicó sus mejores esfuerzos a su familia. Es una recordación a la memoria de un ser querido con este canto de despedida, de dilatada audiencia entre los migrantes quechuhablantes que viven en la zona sur de Lima, en distritos como Villa María del Triunfo y Villa El Salvador.

Para el señor Edgar Cosme, quien solicitó este canto en recordación y honor de la señora Pariona, es un huayno muy querido por los ayacuchanos y migrantes de otras regiones asentados en esta parte de la ciudad capital. Se dedica en recuerdo de las personas que en algún momento se cruzaron en sus existencias y dejaron huellas indelebles. Es un jueves, alrededor de las 4:30 de la tarde, en el cementerio donde la presencia de la muerte pesa, mientras el acordeón del cantante popular de color rojo, con teclados de tono blanco, ya se prepara para entonar el tan esperado canto popular “Siwarcito”, para recordar a la memoria de la señora Pariona:

Es muy escuchado por las ayacuchanas y los ayacuchanos, por su mensaje de despedida. Es oportuno para recordar a los seres queridos que ya no nos acompañan en esta vida. Es un canto muy sentido y sirve para recordar con cariño a quienes nosotros también recordamos, donde quiera que se encuentren (Cosme, 19/11/2020).

Don Delfín Cortez, con su acordeón en el pecho y un micrófono adaptado a este instrumento, afina los tonos bajos y altos antes de expresar la motivación de esta pieza musical, a pedido de su ocasional cliente. “Con todo cariño, en nombre de nuestra madre, vamos a cantar ‘Siwarcito’”, expresa el artista, erguido en medio de los nichos, teniendo como escenario, a su espalda, un cerro empinado, pelado, lleno de polvo, donde sobresalen diversas formas de sepulturas. En medio de este escenario y con un cielo de color gris, el artista popular rompe el silencio sepulcral para entonar este canto, inundando de nostalgia por la ausencia del ser querido, quien observa desde una fotografía estampada en su lápida:

Siwarcito (Picaflorcito)

May ladomantam intilla llugsimun siwarcito. // ¿Por dónde sale el sol, picaflorcito?

May ladomantam quillalla llugsimun siwarcito. // ¿Por dónde sale la luna, picaflorcito?

Chay ladomansi ñuqaqa ripusaq siwarcito. // Por ese lugar me marcharé, picaflorcito.

Chay ladomansi ñuqaqallay pasasaq siwarcito. // Por ese lado me iré, picaflorcito.

Haku ripusun nispalla nichkaptiy siwarcito. // Cuando te decía vámonos, picaflorcito.

Haku pasasun nispalla nichkaptiy siwarcito. // Cuando te decía vámonos, picaflorcito.

Mamallayraqmi nispa niwarqanki siwarcito. // Mi mamá primero, me dijiste, picaflorcito.

Taytallayraqmi nispa niwarqanki siwarcito. // Mi papá primero, me dijiste, picaflorcito.

Mamallaykichun valitu kallarpa siwarcito. // ¿Acaso solo tu mamá importaba, picaflorcito?

Taytallaykichun valitu kallarpa siwarcito. // ¿Acaso solo tu papá importaba, picaflorcito?

Icha ñuqachun valitu karqani siwarcito. // O yo era más importante, picaflorcito.

Icha ñuqachun valitu karqani siwarcito. // O yo era más importante, picaflorcito.

Altuntas hamuni manas pampantachu sillkauchallay. // Vengo de las alturas, no de la pampa, sillkaucito mío.

Pampanta hamuspa imaynaraq kayman sillkauchallay. // Si viniera por la pampa, ¿cómo sería, sillkaucito mío? (Traducción propia).

Mannheim (2015) considera que estas expresiones artísticas populares, de origen andino, surgen de la vida cotidiana y se fueron construyendo a través de la experiencia vital del ser humano, impregnada por esta carga poética, por sus expresiones metafóricas. Es la capacidad creativa, en un entorno social natural, que despierta la conciencia artística. La música profana, el huayno, hundido en las raíces de la conciencia colectiva y en el imaginario popular, en este escenario de muerte, desolación y dolor, se funde con el individuo. Tal vez esa es la razón por la que estos cantos se han mantenido en el páramo de los arenales de la zona sur de Lima y, particularmente, en el uso cotidiano de los deudos del cementerio de Nueva Esperanza, en un contexto de muerte incesante, ocasionada por la pandemia que azota esta ciudad, pero con mayor intensidad las zonas pobres. Es probable que esta carga emocional sea una de las razones por las que esta canción de recordación de los difuntos es tan arraigada en este entorno suburbano, pese a no ser de carácter sacro ni pertenecer al cancionero religioso católico. El requerimiento constante de las personas que acuden a visitar a sus deudos en el cementerio de Nueva Esperanza es una de las causas de que este artista popular tenga a flor de labios este canto en quechua:

El imaginario social se construye directamente a través del habla y proposicionalmente —en canciones y narraciones—, pero por debajo del umbral de la conciencia. Aunque los estoy considerando en circunstancias especiales —canto y narrativa—, no tienen nada de especial. Se basan en mecanismos pragmáticos que son completamente rutinarios, es decir, impregnan toda conversación, en todas las circunstancias (Mannheim, 2015, p. 8).

Mannheim explica cómo las canciones y narraciones, que forman parte del imaginario social del migrante quechuahablante, se constituyen en expresiones artísticas como el huayno “Siwarcito”, representado por una avecilla (el picaflor) antropomorfizada y vinculada al discurso amoroso, para cantarle a la persona querida que ya no está presente.

Para los migrantes de origen quechua, para sus hijos y nietos, las expresiones religiosas, musicales y rituales, en contextos sociales como los cementerios, las festividades patronales y otras actividades sociales nutridas en la zona sur de Lima

se han constituido en puentes culturales de identidad que se entretajan y dejan su impronta en medio de una ciudad de mil rostros.

Conclusiones

El cementerio de Nueva Esperanza, en Villa María del Triunfo, se ha convertido en un escenario donde las comunidades quechuahablantes de la zona sur de la ciudad de Lima aún pueden expresar estos cantos, a pesar de las dificultades que enfrentan en un contexto donde predomina el español.

Las personas que acuden con sus difuntos a esta necrópolis generalmente son familias de escasos recursos económicos, de origen provinciano, obreros, ambulantes, pequeños comerciantes y desempleados, que durante más de medio siglo de permanencia en la zona han construido este lugar para el descanso eterno de sus seres queridos.

Podemos concluir también que en el cementerio de Nueva Esperanza de Villa María del Triunfo todavía se interpreta una versión suburbana del canto religioso “Apu Yaya Jesucristo”, que se mantiene vigente pese a su antigüedad, interpretado por un cantante quechua como don Delfín Cortez.

Asimismo, con el discurrir del tiempo, este himno religioso, al igual que otros como el huayno “Siwarcito”, se han ido adaptando a la evolución social de los creyentes, quienes han acondicionado este canto al nuevo contexto donde viven ahora, a diferencia de las zonas andinas donde se usan arpas y guitarras. En Lima Cortez usa el acordeón, que es un instrumento versátil, fácil de cargar y adaptable a los ritmos musicales.

Notas

- 1 El canto religioso “Apu Yaya Jesucristo” tiene como autor al sacerdote franciscano fray Luis Jerónimo de Oré, nacido en Huamanga (Ayacucho) en 1554. Esta pieza musical fue compuesta en quechua con la finalidad de facilitar la labor de evangelización entre 1582 y 1583, en el marco del Tercer Concilio Limense. Ver: <http://catedralcusco.blogspot.com/2017/04/la-historia-del-apuyaya-jesucristo.html>
- 2 En *Porvenir de la cultura quechua en Perú. Desde Lima, Villa El Salvador y Puquio* (2010), una obra extensa, de 595 páginas, Montoya trata de la presencia de la cultura quechua en el distrito de Villa El Salvador y sus diversas facetas, políticas, sociales, económicas y culturales.
- 3 El Cementerio Municipal Virgen de Lourdes, conocido como cementerio de Nueva Esperanza, fue fundado en 1961 sobre una extensión de 60 hectáreas,

- con el fin de sepultar a inmigrantes provincianos. Ver: <https://munivmt.gob.pe/cementerio.php>
- 4 En este video sobre un funeral en el cementerio de Nueva Esperanza se aprecia el uso de un canto religioso quechua en la zona sur de Lima: <https://www.youtube.com/watch?v=Wq7noWQ3avg>.
- 5 Esta versión que tomamos como referencia fue publicada por la Iglesia católica en la ciudad de Cusco: <http://catedralcusco.blogspot.com/2017/04/la-historia-del-apuyaya-jesucristo.html>
- 6 *Ibíd.*
- 7 Las versiones del himno religioso *Apu Yaya Jesucristo* se han difundido en diversas zonas del país, especialmente en las zonas andinas. En YouTube encontramos algunas versiones en Ayacucho: <https://www.youtube.com/watch?v=k2vi3him6u4/>, Huancavelica: <https://www.youtube.com/watch?v=QTS0NIhfrmY> y el Palacio Arzobispal de Lima: https://web.facebook.com/javierechecoparoficial/videos/apu-yaya-jesucristo-en-la-capilla-del-palacio-arzobispal-de-lima/1312642625517611/?_rdc=1&_rdr
- 8 Este huayno fue popularizado por el músico ayacuchano Adón Heredia Padilla (1941-2014), natural de Puquio, quien durante su larga trayectoria profesional fue un eximio recopilador y compositor de huaynos conocido en el ambiente artístico como “Siwarcito”. Además, es reconocido como una de las voces principales del grupo musical Los Puquiales.

Contribución del autor

Juan Edgar Limachi Arévalo ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación fue autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Juan Edgar Limachi Arévalo estudió Literatura en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Realizó estudios de posgrado en Antropología en la Facultad de Ciencias Sociales de la misma universidad. Tiene publicaciones culturales en diversos medios de comunicación del Perú y el extranjero.

Referencias bibliográficas

- Durston, A. (2010). Apuntes para una historia de los himnos quechuas del Cusco. *Chungara*, 42(1), 147-155. http://chungara.cl/Vols/2010/Vol42-1/Apuntes_para_una_Historia.pdf
- Firestone, A. (2017). “*Combinamos en quechua*”. *Lengua e identidad de los jóvenes urbanos en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Mannheim, B. (2015). The social imaginary, unspoken in verbal art. University of Michigan. En N. Bonvillain (Ed.), *Handbook in linguistic anthropology* (pp. 44-61). Blackwell.
- Montoya, R. (2010). *Porvenir de la cultura quechua en el Perú. Desde Lima, Villa El Salvador y Pucallpa*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Pilco Paz, E. (2005). Maestros de capilla, mestizaje musical y catolicismo en los Andes del sur. *Revista Andina*, 40, 179-208.
- Requena, J. (2014). *La iglesia y el canto popular religioso en quechua*. [Tesis de licenciatura en Teología, Universidad Católica de Trujillo “Benedicto XVI”]. http://repositorio.uct.edu.pe/bitstream/123456789/438/1/012100001F_T_2018.pdf
- Sáenz, G. (2018). *Variantes léxicas transferidas del quechua que usan las personas adultas hispanohablantes (entre los 25 y los 50 años) del distrito de Cajamarca por contacto lingüístico e influencia substratística*. [Tesis de licenciatura en Educación, Universidad Nacional de Cajamarca].

