



# UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

## FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

### ESCUELA PROFESIONAL DE ANTROPOLOGÍA



## SABERES ANCESTRALES Y REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS TRAJES DE LOS ORIGINARIOS AYARACHIS DE CHULLUNQUIANI-PALCA - 2022

TESIS

PRESENTADA POR:

**Bach. RENAN YUNIOR ESPEZUA MIRAVAL**

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

**LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA**

PUNO – PERÚ

2022



## DEDICATORIA

*A Dios, quien me permitió a través de sus bendiciones dar este paso en mi vida profesional y poder aportar a mi sociedad y cultura.*

*A mi familia por apoyarme desde siempre y demostrarme su amor incondicional a través de la educación y los valores que me inculcaron.*

*A las culturas ancestrales, cuyos conocimientos continúan vivos, presentes e impregnados en las expresiones más bellas de sus descendientes.*

**Renan Yúnior Espezua Miraval**



## AGRADECIMIENTOS

*A mi alma mater, la Universidad Nacional del Altiplano -Puno, por brindarme la formación profesional necesaria para desenvolverme en mi profesión.*

*A mis docentes por los conocimientos que me brindaron a lo largo de mi carrera profesional y el encarecido apoyo que siempre estuvo presente en mi formación académica.*

*A los pobladores de la comunidad campesina de Chullunquiani quienes me brindaron su apoyo y amistad desde un primer momento antes y durante el proceso de investigación de mi trabajo de tesis.*

**Renan Yunion Espezua Miraval**



# ÍNDICE GENERAL

Pág.

**DEDICATORIA**

**AGRADECIMIENTOS**

**ÍNDICE GENERAL**

**ÍNDICE DE TABLAS**

**ÍNDICE DE FIGURAS**

**ÍNDICE DE ACRÓNIMOS**

**RESUMEN ..... 12**

**ABSTRACT..... 13**

**INTRODUCCIÓN ..... 14**

## **CAPÍTULO I**

### **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA, ANTECEDENTES, OBJETIVOS, MARCO TEÓRICO Y MÉTODO DE INVESTIGACIÓN**

**1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA ..... 15**

1.1.1 Pregunta general..... 16

1.1.2 Preguntas específicas..... 16

**1.2 ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN..... 16**

1.2.1 A nivel internacional ..... 16

1.2.2 A nivel nacional ..... 18

1.2.3 A nivel local ..... 22

**1.3 JUSTIFICACIÓN ..... 24**

**1.4 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN..... 25**

1.4.1 Objetivo general..... 25



1.4.2	Objetivos específicos.....	25
<b>1.5</b>	<b>MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>26</b>
1.5.1	Saberes ancestrales .....	26
1.5.2	Iconografía como método de estudio .....	27
1.5.3	Danza ancestral indígena .....	29
1.5.4	Elementos de modernidad en la danza.....	31
1.5.5	Ayarachis como una danza fúnebre.....	32
1.5.6	Manifestación danzaría ritual.....	33
<b>1.6</b>	<b>HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>35</b>
1.6.1	Hipótesis general: .....	35
1.6.2	Hipótesis específicas: .....	35
<b>1.7</b>	<b>METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>36</b>
1.7.1	Método .....	36
1.7.2	Técnicas e instrumentos .....	37
1.7.3	Población y muestra .....	40

## CAPÍTULO II

### CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN

<b>2.1</b>	<b>UBICACIÓN .....</b>	<b>41</b>
<b>2.2</b>	<b>POBLACIÓN .....</b>	<b>43</b>
<b>2.3</b>	<b>ACTIVIDADES ECONÓMICAS .....</b>	<b>45</b>
<b>2.4</b>	<b>COSMOVISIÓN COMUNITARIA .....</b>	<b>46</b>
<b>2.5</b>	<b>ARTE RUPESTRE .....</b>	<b>48</b>
<b>2.6</b>	<b>HISTORIA .....</b>	<b>49</b>



## CAPÍTULO III

### EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN

#### 3.1 ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS DE LOS TRAJES DE LA DANZA

##### “ORIGINARIOS AYARACHIS DE CHULLUNQUIANI”

3.1.1 Origen y evolución de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani” .....	50
3.1.2 Identidad y costumbres ligadas a la danza ancestral de los Originarios Ayarachis de Chullunquiani” .....	60
3.1.3 Descripción de los elementos que componen los trajes de los “Originarios Ayarachis de Chullunquiani” .....	62

#### 3.2 CLASIFICACIÓN DE LOS SÍMBOLOS PRESENTES EN LOS TRAJES DE LOS “ORIGINARIOS AYARACHIS DE CHULLUNQUIANI” .....

3.2.1 Zoomorfos.....	76
3.2.2 Fitomorfos.....	77
3.2.3 Astrales.....	78
3.2.4 Geométricos.....	78

#### 3.3 INTERPRETACIÓN DE LOS COMPONENTES ICONOGRÁFICOS PRESENTES EN LOS TRAJES DE LOS “ORIGINARIOS AYARACHIS DE CHULLUNQUIANI” .....

3.3.1 Análisis iconográfico de los símbolos zoomorfos.....	80
3.3.2 Análisis iconográfico de los símbolos Fitomorfos .....	83
3.3.3 Análisis iconografico de los símbolos Astrales .....	85
3.3.4 Análisis iconográfico de los símbolos Geométricos .....	86



3.3.5 Análisis general.....	88
CONCLUSIONES .....	92
RECOMENDACIONES.....	94
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	95
ANEXOS .....	100

**Área:** Cultura Andina, Identidad y Desarrollo

**Tema:** Iconografía y Saberes ancestrales.

**FECHA DE SUSTENTACIÓN:** 01 de febrero de 2022



## ÍNDICE DE TABLAS

	<b>Pág.</b>
<b>Tabla 1.</b> Información demográfica de la comunidad campesina de Chullunquiani.....	44
<b>Tabla 2.</b> Cuadro de descripción geopolítica de la comunidad campesina de Chullunquiani.....	45
<b>Tabla 3.</b> Clasificación de figuras zoomorfas.....	76
<b>Tabla 4.</b> Clasificación de figuras fitomorfas.....	77
<b>Tabla 5.</b> Clasificación de figuras astrales.....	80
<b>Tabla 6.</b> Clasificación de figuras geométricas.....	78
<b>Tabla 7.</b> Cuadro de análisis iconográfico de las figuras zoomorfas.....	76
<b>Tabla 8.</b> Cuadro de análisis iconográfico de las figuras fitomorfas.....	77
<b>Tabla 9.</b> Cuadro de análisis iconográfico de las figuras astrales.....	86
<b>Tabla 10.</b> Cuadro de análisis iconográfico de las figuras geométricas.....	78





## ÍNDICE DE FIGURAS

	Pág.
<b>Figura 1.</b> Ubicación geografica de la comunidad campesina de Chullunquiani.....	41
<b>Figura 2.</b> Mapa de la provincia de Lampa .....	42
<b>Figura 3.</b> Mapa de Chullunquiani .....	42
<b>Figura 4.</b> Chucus de Iscara Huachacalla por iconos representativos .....	54
<b>Figura 5.</b> Chucus del museo de Santiago.....	54
<b>Figura 6.</b> Ayarachis de Chumbivilcas (Cusco).....	55
<b>Figura 7.</b> Entierro Inca, ilustración por Poma de Ayala. ....	56
<b>Figura 8.</b> Ayarachi del imperio Inca. ....	57
<b>Figura 9.</b> Botones de bronce en traje femenino. ....	58
<b>Figura 10.</b> Ayarachis de Chullunquiani (1959), en la inauguración de la institución educativa primaria N°70437. ....	60
<b>Figura 11.</b> Tocado de plumas o (phuru).....	63
<b>Figura 12.</b> Plumaje y sombrero.....	63
<b>Figura 13.</b> Chullo .....	64
<b>Figura 14.</b> Capa.....	64
<b>Figura 15.</b> Bandera o Banda .....	65
<b>Figura 16.</b> Chaqueta.....	65
<b>Figura 17.</b> Camisa o almilla.....	66
<b>Figura 18.</b> Ch'úsipa.....	66
<b>Figura 19.</b> Faja o chumpi .....	67
<b>Figura 20.</b> Pantalón o khalla .....	69
<b>Figura 21.</b> Babuchas o Ch'akes .....	70
<b>Figura 22.</b> Zamponas .....	70



<b>Figura 23.</b> Bombo .....	69
<b>Figura 24.</b> Montera .....	70
<b>Figura 25.</b> Manta o Chuku .....	71
<b>Figura 26.</b> Lliclla .....	72
<b>Figura 27.</b> Chaqueta femenina .....	72
<b>Figura 28.</b> Chuspas femeninas .....	73
<b>Figura 29.</b> Pollera o aksu .....	73
<b>Figura 30.</b> Polleras internas .....	74
<b>Figura 31.</b> Babuchas o ch´akes femeninos .....	74



## ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

MNHN	: Museo Nacional de Historia Natural
BCP	: Banco de Crédito del Perú.
UNMSM	: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
UNAP	: Universidad Nacional del Altiplano Puno.
IIHS	: Instituto de Investigaciones Histórico Sociales.



## RESUMEN

En la investigación se desarrolla los saberes ancestrales y representaciones simbólicas de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani”, que se encuentran ligados a la identidad y en revalorar la tradición cultural ancestral heredada por nuestros antepasados, para fortalecer la identidad cultural. El objetivo de la investigación consiste en describir los saberes ancestrales y representaciones simbólicas como trasfondo cultural de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani”. En la metodología se considera el tipo de investigación descriptiva, de corte cualitativo, diseño no experimental-etnográfico, los datos se obtuvieron mediante los instrumentos de recolección audiovisual, estos son cámara fotográfica y filmadora para captar las imágenes directas de los trajes originales, también una grabadora de voz para documentar los relatos, testimonios y entrevistas, toda esta información se analizó para descifrar los componentes iconográficos y utilizando los saberes ancestrales ligados a esta práctica a través del método iconográfico planteado por Erwin Panofsky.

**Palabras clave:** Acontecimiento histórico, Identidad cultural, representación iconográfica, representación simbólica y saberes ancestrales.



## ABSTRACT

In the investigation, the ancestral knowledge and symbolic representations of the dance "Originarios Ayarachis de Chullunquiari" are developed, which are linked to identity and in revaluing the ancestral cultural tradition inherited by our ancestors, to strengthen cultural identity. The objective of the research is to describe the ancestral knowledge and symbolic representations as a cultural background of the dance "Originarios Ayarachis de Chullunquiari". In the methodology, the type of descriptive, qualitative research, non-experimental-ethnographic design, is considered, the data was obtained through audiovisual collection instruments, these are a photographic camera and a video recorder to capture direct images of the original costumes, also a voice recorder to document the stories, testimonies and interviews, all this information was analyzed to decipher the iconographic components and using the ancestral knowledge linked to this practice through the iconographic method proposed by Erwin Panofsky.

**Keywords:** Historical event, cultural identity, iconographic representation, symbolic representation and ancestral knowledge.



## INTRODUCCIÓN

Los símbolos han sido desde siempre parte de la expresión humana y de la cultura, el hombre tiene la necesidad de plasmar su cosmovisión sin importar el lugar del mundo en el que esté, es por eso que hasta el día de hoy la imagen sigue siendo portadora de la voz de la humanidad, que transmite la información de las mentes antiguas para poder ser reinterpretada, conservada y comprendida, se trata en otras palabras, de la voz de nuestros ancestros susurrándonos el conocimiento cósmico que parte desde su manera de ver la vida, por esta razón el trabajo de investigación buscó ahondar en el conocimiento plasmado en la belleza de los trajes de los “Originarios Ayarachis de Chullunquiani” para conocer, clasificar, interpretar y conservar, los significados y procesos históricos que influyeron en la formación de esta expresión cultural que enriquece la diversidad de nuestro país.

En los primeros capítulos se realizó la caracterización de la temática poniéndonos en contexto tanto histórico, y metodológico como de la problemática a tratar, posteriormente en el capítulo tres “Exposición y análisis de los resultados de la investigación” se desarrolló una descripción detallada de las prendas que componen los trajes de los “Originarios Ayarachis de Chullunquiani”, para poder identificar los elementos dentro de su individualidad, seguido de los saberes ancestrales cuya temática se divide en el origen y evolución de la danza, posteriormente por el tema de identidad y costumbres ligadas a la danza, con estas bases bibliográficas se clasificó los símbolos e imágenes en cuatro grupos representativos: zoomorfos, fitomorfos, astrales y finalmente geométricos, se finalizó con la interpretación y análisis iconográfico de los símbolos, el cual transcurrirá de manera detallada e individual respetando, las particularidades físicas y connotación de cada símbolo.



# CAPÍTULO I

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA, ANTECEDENTES, OBJETIVOS, MARCO TEÓRICO Y MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

### 1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En los pueblos del Perú, se presentan diferentes manifestaciones culturales expresadas en forma de danza, rituales y tradición cultural, que permiten fortalecer la identidad cultural mediante la música, melodía y vestimenta con profundo significado cultural. Ahora bien, los diferentes cambios culturales que se producen en los pueblos afectan el modo de vida de la población y su identidad por el proceso de la aculturación y la globalización.

Según Durston (1993), “la globalización se entiende como una proyección de creencias, sistemas de valores y actitudes. En realidad, se trata de un proceso de imposición de conceptos y formas de vida por parte de los Estados y culturas predominantes” (pág. 23).

Estamos frente a una aculturación pacífica puesto que, a diferencia de los antecedentes históricos, este fenómeno no se da como consecuencia de una guerra a través de actos físicamente violentos, sino que se da a través de conceptos y formas de vida que alteran la cotidianidad e ideales de todos los individuos que no pertenecen a las culturas predominantes, generando nuevos hábitos e intereses. Estos cambios son el resultado de una adaptación del individuo al sistema que pertenece, y podría traer consigo la pérdida de tradiciones, cabe resaltar que la globalización no tiene marcha atrás ya que eso implicaría perder el contacto con las demás culturas del mundo y dejar de lado a la tecnología que al día de hoy se ha convertido en una necesidad. En la



comunidad campesina de Chullunquiani del distrito de Palca, las representaciones simbólicas y elementos iconográficos están en proceso de extinción a causa del fenómeno de la aculturación y la globalización, que se expresan en sus acontecimientos históricos, simbología de carácter zoomorfo, fitomorfo, astrales y geométricos, también el significado de los componentes iconográficos. El presente trabajo de investigación da respuesta a las siguientes preguntas.

### **1.1.1 Pregunta general**

¿Cómo se manifiestan los saberes ancestrales y representaciones iconográficas de los trajes de los Originarios Ayarachis de Chullunquiani – Palca?

### **1.1.2 Preguntas específicas**

- ¿Cuáles son las manifestaciones históricas de los trajes de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani”?
- ¿Cómo se clasifican los símbolos de los trajes de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani”?
- ¿Cuál es el significado de los componentes iconográficos de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani”?

## **1.2 ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN**

### **1.2.1 A nivel internacional**

Fuentes Vega (2015), en su trabajo de investigación “La iconografía del boom de España, 1950-1970”. Tiene como objetivo proponer una guía de tipos que interpretación, como el estudio de las figuras y los mitos religiosos en el caso del arte medieval, constituya una aportación al campo de los estudios de





turismo en España por la vía de la iconografía y la cultura visual. La metodología se aplicó a través del análisis cuantitativo de contenido, éste consiste en reconocer los motivos, temas y modos de representación dominantes. El resultado nos muestra cuáles son los subtextos de las imágenes desde puntos de fricción, consensos, así también que muchas de las construcciones culturales que se han detectado en la iconografía turística de lo español en realidad no son exclusivas de España, es decir que, España no es tan diferente desde un contexto turístico.

Zoltán (2016), en su investigación “La iconografía de la Pirámide del Sol. Mito, culto y estructura política en Teotihuacan”. Tiene como objetivo la interpretación de la iconografía de la Pirámide del Sol de Teotihuacan, México. La investigación se sitúa en el campo general de los estudios mesoamericanos. La metodología es cualitativa utilizando el análisis iconográfico de los elementos arqueológicos y reconstrucciones de mitos plasmados en la iconografía de los geoglifos. Los resultados muestran la interpretación de los murales del palacio del sol, los murales situados en los tres patios y la iconografía de la pirámide del sol.

Arroyo (2012), en su investigación titulada “Propuesta para un análisis iconográfico de la "Tabla Isiaca" del museo egipcio de Turín” tiene como objetivo tratar de encontrar el hilo conductor de su programa iconográfico. En el transcurso de dicho estudio, profundizando en el desarrollo de la liturgia egipcia en el Imperio Romano. La metodología que utiliza es arqueológica científica de carácter descriptivo y analítico, utilizando instrumentos de medición del tiempo en los que puede apreciarse la tradición iconográfica astronómica. Los resultados son que las escenas son lo que le da significado a

la iconografía, mas no los simbolos de manera individual, estas cuentan relatos que relacionan a los dioses con actos que son plasmados con patrones que a su ves son decorativos, de tal modo que el contexto del hallazgo de la pieza, de acuerdo con las evidencias estilísticas e historiográficas debió de haber sido la ciudad de Roma y la datación de la pieza debe considerarse en torno al siglo I d.C. fabricada en Alejandría.

### **1.2.2 A nivel nacional**

Fuentes Rojas (2021), en su investigación " La obra poética de Alejandra Pizarnik: una interpretación desde la simbología" nos muestra como objetivo determinar, a través del estudio de su obra poética, de qué manera los símbolos determinan y configuran el universo estético y semántico en la obra poética de Alejandra Pizarnik. El método utilizado es el Sistema de símbolos, en donde se propone que un sistema de símbolos se ordena y constituye a partir de un grupo de símbolos relacionados entre sí. Obteniendo como resultado que Los símbolos utilizados en la poesía de Pizarnik tienen la propiedad de servir como mediadores del dominio psíquico y poseen ese carácter especial, que les permite admitir, llama la atención la poca frecuencia, y en algunos casos la inexistencia, de símbolos e interpretaciones múltiples y coherentes.

Campos (2017), en su trabajo titulado " Iconografía y simbología en las lápidas de párvulos durante el lustro de 1921-1925. Pabellón Santa Irene del Cementerio Presbítero Matías Maestro de Lima" Muestra como objetivo estudiar la iconografía y simbología en lápidas de niños, para lo cual se ha tomado como objeto de estudio el pabellón Santa Irene del cementerio Presbítero Maestro de Lima en el lustro de 1921 a 1925, época que



históricamente pertenece a la primera parte del oncenio de Leguía. La metodología que se aplicó fue el análisis iconográfico de Erwin Panofsky que propone tres momentos de análisis, estos son pre iconográfico, iconográfico e iconológico través de las lápidas de párvulos del pabellón Santa Irene. Las conclusiones permiten comprender la iconografía empleada por los artistas, la misma que era solicitada por el público consumidor, iconografía que se encuentra enmarcada dentro del mundo occidental, pues los íconos provienen, mayoritariamente de la zona.

Lévy (2016), en su trabajo de investigación titulado “Los apéndices serpentiformes en la iconografía Nazca: repertorio y significado” se muestra como objetivo interpretar las imágenes rituales y sus soportes materiales. La metodología empleada fue el análisis iconográfico planteado por Erwin Panofsky que hace énfasis en la importancia del contexto arqueológico de los objetos antiguos, su metodología implica el estudio simultáneo de las representaciones artísticas junto con las fuentes literarias para ilustrar los textos que acompañen los materiales culturales. Los resultados muestran que compleja iconografía típica de la costa centro-Sur, entre las cuencas bajas de Pisco (Paracas) y Nazca, se originó potencialmente en los centros ceremoniales de Callango, la Bahía de Paracas y de Cahuachi, en interacción con el valle de Chíncha. Esta iconografía se caracteriza por un repertorio compartido de símbolos, convenciones y recursos sintácticos, el más importante de ellos es el uso de apéndices para transformar a un humano en un ser sobrenatural.



Salinas (2017), en su investigación titulada “Descripción estética de las representaciones de la naturaleza en el tejido Inca”. El objetivo se enfoca en estudiar la textilería Inca desde una perspectiva estética, describiendo las representaciones de la naturaleza en los tejidos Inca, analizando las obras desde la iconografía y la estética, que se resumen en un discurso crítico que describe y analiza cada obra. Se utilizó el método iconográfico, iconológico e histórico para analizar también el conjunto de obras, a través de la descripción e interpretación de distintas categorías, así como la relación entre éstas, la comunicación con el espectador en el contexto en que fueron creadas, lo que ayuda a entender el mensaje de éstas. Los resultados permitieron descifrar elementos de flora y fauna como parte esencial de los tejidos, así como también la composición que ubica los elementos de una forma armoniosa y estética, finalizando con una contextualización y acercamiento histórico.

Chávez y García (2015), a través de su tesis titulada “Diseños Ashaninka en los estudiantes de la institución educativa de la comunidad nativa Ashaninka Aoti Chanchamayo – Junín en el 2014”. El objetivo de la investigación fue Describir las características de los Diseños de la Nación Indígena Ashanika en los estudiantes de la Institución Educativa de la Comunidad Nativa Ashaninka Aoti Chanchamayo – Junín. La metodología que se aplicó fue de carácter descriptivo de Muestra- Observación enfocando su trabajo a los símbolos Ashaninka que llevan los niños que asisten a la institución educativa Ashaninka Aoti Chanchamayo – Junín. El resultado fue la identificación de veintiséis diseños, pero con cierta dificultad para precisar formas y su respectivo mensaje, sin embargo, con ayuda de miembros de la comunidad se pudieron descifrar estos componentes, llegando a encontrar



diferencias entre los colores utilizados por varones y mujeres, los materiales y los mensajes que se desean transmitir.

Arbaiza (2014), en su investigación llamada “La mitología amazónica y su relación con la simbología Chavín”. El objetivo de la investigación muestra la relación entre el análisis de las marcas de oralidad de algunos mitos de origen amazónico (awajun) y su relación con el estudio arqueológico de la simbología Chavín, en la representación e identificación taxonómica del murciélago en la Estela Raimondi. La metodología de análisis fue en su estructura textual, el pensamiento extenso de bases orales, aunque no en verso formal. El resultado obtenido demuestra la transición de seres que son parte de la fauna hacia su inclusión en la simbología de los mitos, las cuales coinciden con los símbolos presentes en los petroglifos chavín como es el caso del murciélago y felinos, pero siendo más resaltante el dios Viracocha con sus características híbridas entre animales que toma formas antropomórficas, como una unidad de culto que tienen estas dos culturas en común.

De La Torre (2003), en “La agricultura en la iconografía de la cerámica Nazca”. El objetivo de la investigación fue plantear nuevas alternativas de interpretación acerca de dicha sociedad, desarrollada en la costa del Perú, y principalmente acercarse a su medio económico de subsistencia, es decir, la agricultura. La metodología utilizada es de carácter etnográfico y análisis científico que permitió la interpretación y reconstrucción de los elementos necesarios. El resultado nos muestra el significado concerniente con las relaciones sociales, la relación de la cultura con su medio ambiente, y los productos botánicos comestibles que se produjeron, obteniendo un esquema



que permitió el estudio de estos elementos iconográficos según el objeto donde se encontraban plasmadas.

### **1.2.3 A nivel local**

Chambi (2019), en su trabajo “Descripción, clasificación, significación e influencia en la iconografía de las llicllas del distrito de Ayapata – Carabaya”. El objetivo es analizar la influencia de la modernidad sobre los componentes iconográficos de las llicllas del distrito de Ayapata. La metodología aplicada es descriptiva con un enfoque cualitativo. Los resultados fueron que gran parte de la información ancestral que tienen los pobladores de Ayapata sobre los componentes iconográficos se ha perdido en el tiempo, así mismo existe mucha influencia presente en la simbología, tales como libros, escudos y flores en maceteros, y también el uso de materiales modernos para su fabricación.

Surca (2019), en su investigación, “Descripción de la iconografía de la fachada de la catedral de Puno 2019”. El objetivo fue Describir la iconografía de la fachada de la Catedral de Puno. La metodología que se aplicó es de carácter netamente descriptiva enfocado en la iconografía y composición artística de la fachada de la catedral de Puno, utilizando un método de método de investigación descriptivo. El resultado nos dice que la iconografía de la fachada de la catedral de Puno, está compuesta con motivos: cristiano y nativo, es decir conformado con imágenes de santos religiosos, mitológicas, flora y fauna, ya que esta obra arquitectonica fue elaborada por dos culturas tales como la indígena y la europea

Pacco (2018), en su trabajo “Análisis de la expresión artística de la danza Ayarachis de Paratía”. El objetivo fue realizar una clasificación de los



elementos que conforman los trajes tanto del varón como de la mujer, también se llega a hacer un análisis enfocado principalmente en la geometría de los símbolos presentes en la textilería de los trajes, relacionándolos con la simbología andina. La metodología según su propósito es básico, la investigación básica se caracteriza por que los resultados de la investigación son conocimientos que incrementan o recrean la teoría existente acerca del tema de investigación. Los resultados nos dicen que la iconografía de dichos trajes tiene un valor artístico muy alto ya que se enfoca principalmente en las emociones humanas.

Mamani (2017), en su investigación “Significado cultural de las pinturas rupestres de Tantamaco en Macusani, como medio didáctico para la enseñanza de la historia regional”. El objetivo fue fundamentar el significado cultural de las pinturas rupestres de Tantamaco en Macusani, como medio didáctico para la enseñanza de historia regional, explicando las representaciones temáticas de las pinturas rupestres y los motivos representados. La metodología empleada fue de carácter cualitativo a través del diseño fenomenológico lo cual le permitió interpretar y adaptar los significados al área pedagógica. Los resultados afirman que el significado de las representaciones rupestres corresponden a la caza de camelidos, también a su domesticación y celebraciones rituales, sobresalen los motivos zoomorfos, antropomorfos, instrumentos, geométricos y motivos sobrenaturales no identificados, describe también los colores y los estilos de representación.

Rivera (2017), en su tesis de grado titulado “Diferenciación iconográfica de los chullos de soltera en la zona circunlacustre del Lago Titicaca – Puno”. El objetivo de la investigación se centra en Diferenciar la



iconográfica textil de los chullos de soltera en la zona circunlacustre del Lago Titicaca donde lo utilizan. A través de una metodología cualitativa para realizar comparaciones de la misma prenda, pero de diferentes sectores como Llachon, Taquile, Amantani y los uros. Los resultados evidencian los diferentes matices de colores y componentes geométricos, con una particularidad de cada lugar pero también con similitudes como la forma basada en la flor de la cantuta que es algo en común que tienen todas las prendas estudiadas, finalizando con la importancia dentro del cortejo en la cultura de las zonas mencionadas ya que cada componente representa la pureza de quien porta la prenda.

### 1.3 JUSTIFICACIÓN

En la actualidad se ha planteado que el fenómeno de la aculturación causado por la globalización, puede poner en peligro a las tradiciones culturales de los pueblos que no pertenecen a las culturas dominantes, sin embargo, existe una alternativa que permite anteponerse a esta problemática, a través del fortalecimiento de la identidad cultural generando una endoculturación como se menciona:

Dicho de otra manera, la endoculturación constituye un proceso de condicionamiento o de adaptación a la vida social, así como en un periodo inicial el individuo asimila las tradiciones del grupo y se desenvuelve en base a ellas, del mismo modo que en tiempos posteriores, la endoculturación implica un proceso de re-ajuste que conduce a conservar las fuentes de la identidad, pero también a realizar cambios dentro de la misma cultura. De hecho, en el proceso suelen existir elementos suficientes para preservar la cultura, pero también elementos que están sujetos a cambios (Mújica, 2020).





Es por eso que el trabajo de investigación, cumple la labor de Conocer los saberes ancestrales y representación iconográfica de los trajes de los “originarios ayarachis de Chullunquiani-Palca, 2021” que se encuentra detrás de los símbolos iconográficos presentes en los trajes de la danza “ Originarios Ayarachis de Chullunquiani -Palca” lo cual permitirá conservar estos conocimientos con sus particularidades dentro de un documento de carácter científico, avalado por los propios participantes de esta expresión cultural ancestral, así podrá ser utilizado para fortalecer la identidad cultural que permite conservar las tradiciones.

## **1.4 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN**

### **1.4.1 Objetivo general**

Conocer los saberes ancestrales y representación iconográfica manifestada en los trajes de los originarios ayarachis de Chullunquiani-Palca, 2022.

### **1.4.2 Objetivos específicos**

- Describir los acontecimientos históricos de los trajes de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani”.
- Clasificar los símbolos de los trajes de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani”.
- Analizar los componentes iconográficos de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani”



## 1.5 MARCO TEÓRICO

### 1.5.1 Saberes ancestrales

Los saberes ancestrales son todos aquellos conocimientos que los seres humanos transmiten de generación en generación, ya sea por medio oral o por prácticas, conservando así la particularidad de cada etnia y por tanto la pluriculturalidad de las naciones del mundo.

En la Cumbre del Buen Conocer celebrada en Quito entre el 27 y el 30 de mayo del 2014, se declaró (Declaraciones Cumbre del Buen saber 2014) que “los conocimientos y saberes ancestrales, tradicionales y populares, no son solo saberes del pasado, son prácticas vivas de los diversos pueblos y nacionalidades de nuestro país”(Crespo & Vila, 2014).

Se denominan conocimientos y saberes ancestrales y tradicionales a todos aquellos saberes que poseen los pueblos y comunidades indígenas, y que han sido transmitidos de generación en generación por siglos. Estos conocimientos, saberes y prácticas se han conservado a lo largo del tiempo principalmente por medio de la tradición oral de los pueblos originarios, y también por medio de prácticas y costumbres que han sido transmitidas de padres a hijos en el marco de las dinámicas de la convivencia comunitaria que caracterizan a nuestros pueblos indígenas (Carvallo, 2015).

De las prácticas comunitarias realizadas llegué a comprender que los saberes de cada uno de los pueblos a los que me refiero son recíprocamente complementarios, y se transmiten para el servicio de todos. En consecuencia, es factible afirmar que los distintos saberes constituyen la génesis de la



identidad y diversidad cultural de los grupos indígenas que siguen enriqueciendo el desarrollo intelectual de la humanidad (Jamioy, 1997).

De este modo se puede decir que los saberes ancestrales no se centran netamente en lo indígena, sino que abarca a toda sociedad humana ya sea en el contexto urbano y rural, puesto que los conocimientos ancestrales están presentes en cada práctica tradicional y cotidiana.

Poniendo en contexto la temática del proyecto de tesis a presentar, es necesario enfatizar el conocimiento tradicional o saberes ancestrales que están presentes dentro de nuestro país, con una mayor visibilidad en las tradiciones Folclóricas.

### **1.5.2 Iconografía como método de estudio**

La iconografía se define como una rama que estudia la identificación la descripción y la interpretación del contenido de las imágenes, esto incluye los temas y los detalles utilizados para hacerlo, también se dedica al estudio del origen, los recursos simbólicos y sus relaciones con lo alegórico, la alegoría pretende dar una imagen a lo que no lo tiene, su objeto de estudio es el conjunto de imágenes relacionadas a un tema y que responden a una tradición, en este sentido se entiende que la iconografía está totalmente ligada a los saberes ancestrales y por lo tanto estos mismos son la clave para poder descifrar toda muestra iconográfica dentro de una cultura determinada.

Si atendemos a la etimología del término, procedente de los vocablos griegos “iconos” (imagen) y “graphein” (escribir), la iconografía podría definirse como la disciplina cuyo objeto de estudio es la descripción de las imágenes, o como han señalado algunos autores, la escritura en imágenes. Esta



aproximación etimológica puede entenderse y verificarse, sin embargo, desde varios puntos de vista, y así ha ocurrido en Europa desde el siglo XVI. Un rápido vistazo a la Historiografía de la Edad Moderna pone de manifiesto que ya en aquel tiempo existieron dos formas básicas de acercamiento al hecho iconográfico, que en ocasiones han sido consideradas, no sin cierto riesgo, como métodos científicos excluyentes (Rodríguez, 2005).

El método iconográfico se forma primordialmente con la finalidad de entender las obras de arte europeas, destacando el método iconográfico de Erwin Panofsky que nos muestra tres fases dentro del proceso de estudio, estas son: el análisis pre iconográfico, análisis iconográfico y análisis iconológico, posteriormente este método científico se adaptaría para estudiar los distintos elementos iconográficos presentes en las etnias que se encuentran fuera de Europa, por otro lado se contrasta una diferencia notable entre los objetos de estudio, puesto que las obras de arte europeas contaban con fuentes bibliográficas que facilitaban su interpretación, a diferencia de los componentes iconográficos presentes en las culturas que no dejaron su conocimiento ancestral documentado, entonces se suma a esta metodología el reto de descifrar y comprender la cosmología de los pueblos estudiados.

Pero de la descripción de imágenes, la Iconografía va a proyectarse hacia otros sentidos más complejos y enriquecedores dentro de la Historia del Arte, los cuales van avanzando conforme a las investigaciones que, a partir esencialmente del siglo XIX francés, van gestándose en este campo (González, 1991).



### 1.5.3 Danza ancestral indígena

La danza es un conjunto armonioso de movimientos, generalmente de carácter artístico a pesar de haber sido folklorizado en algunas sociedades, utilizado en la sociedad humana como una forma de expresión cultural ligada a lo religioso, reproductivo, y festivo.

Ahondando más en los orígenes de la danza, se podría decir que esta es de carácter subconsciente e innato en el ser humano, ya que también se puede encontrar la danza y coreografía en los animales, generalmente con fines de apareamiento, entonces la danza es una necesidad primaria del ser humano para expresar sus sentimientos ante diferentes situaciones ya sean alegres o fúnebres.

La danza sería el resultado de una respuesta a la represión del cumplimiento de los instintos y pertenencia del dominio al principio del placer, por cuanto sería la expresión de la fantasía (Miranda, 2007).

Dentro del contexto andino la danza se puede considerar como un ritual, en el cual se expresan los saberes ancestrales y renuevan energías con el cosmos, de esta manera existe una gran variedad de danzas propias de cada comunidad o etnia, dependiendo del contexto histórico y geográfico que engloba lo religioso y festivo como una expresión cultural.

Dentro de los rituales se encuentra la danza y la música, y es a través de ellas como se recrea y apropia una serie de conocimientos, saberes y prácticas, que permiten transmitir el pensamiento propio, conectar con la espiritualidad y sacralidad ancestral y natural. Con la danza se comparte el sentir y actuar de una comunidad, y se transmite el conocimiento, asegurando a futuro la



permanencia de los pueblos originarios. En ello radica su importancia como una forma pedagógica de aprender haciendo. Sin embargo, el blanco, que desconoce su profundidad, se limita a recrear la vista, mirándola como un espectáculo antropológico, y no como un elemento significativo, producto de la tradición de una cultura y un territorio propios. En las comunidades indígenas, las danzas y las fiestas son los espacios en donde converge todo el universo de dioses, hombres y mujeres que se acercan y estrechan en el tiempo y en el espacio, acompañados de la herencia ancestral: la chicha, fruto de la Madre Tierra (Estrada, 2007).

Las danzas ancestrales indígenas no pueden ser unívocas ya que todas tienen un significado diferente, pudiendo evocar distintos mitos y escenificaciones históricas, en el caso de las Danzas Míticas, se recrean momentos extraordinarios y sobrenaturales, que a su vez conservan de una manera más aproximada las características originales de la danza, claramente una danza mítica es el Ayarachi de Puno que forma parte de una amplia variedad de danzas peruanas con estas características. Es importante saber que estas manifestaciones culturales suelen poseer una gran cantidad de símbolos y elementos con significados que van más allá de lo que se percibe a simple vista.

Hemos tenido la oportunidad de asistir al linderaje de las comunidades de Qoyllurpuquio y Chocco, ambas en el distrito de Santiago. Donde danzaban los waylakas, jóvenes comuneros disfrazados de mujer, que, si bien evocaban a las campesinas ociosas, también propiciaban la fertilidad en la cementera (B C P, 2020).



#### 1.5.4 Elementos de modernidad en la danza

La modernidad es un periodo histórico que surge a partir del siglo XV luego de que se dieran en el mundo grandes cambios como el descubrimiento de América, la imprenta, el renacimiento, la reforma protestante y la revolución científica. Si hacemos énfasis en el renacimiento, donde se pugna la libertad y la razón, se sabe que surge el positivismo, esta corriente filosófica que nos dice que el único conocimiento válido es aquel que puede comprobarse empíricamente a través de un método científico y técnico, abriendo así paso al capitalismo y una fe ciega por el progreso y la modernidad.

Al día de hoy nos encontramos en el umbral de la postmodernidad, un proceso cultural observado en muchos países durante el siglo XX, también conocido como posmaterialismo, seguidamente de un nuevo paradigma global con la caída del muro de Berlín y el fin de la guerra fría, nos referimos a la globalización, donde los medios masivos y la industria del consumo masivo se convierten en centros de poder y se pasa de una economía de producción hacia una economía del consumo.

Todo lo anteriormente mencionado influye sobre nuestras sociedades tradicionales, en vista de que todos somos parte de la globalización y la modernidad, por otro lado, muchas danzas tradicionales participan en la festividad de la Virgen de la Candelaria, donde se practican los concursos de danzas autóctonas y trajes de luces, la cual es una práctica que fue evolucionando, esta produce una serie de exigencias para poder ganar y altera tanto el movimiento coreográfico, ejecución musical y demás elementos de las danzas.



Los movimientos kinésicos de la danza carnaval de Arapa presentan cambios estéticos en vista de que son ejecutados con mayor rapidez y extensión, esta variación distorsiona la autenticidad de la danza haciéndola más estética y moderna (Palli, 2014).

También se alteran los trajes típicos debido a la modernidad, a partir de nuevos materiales como aglutinantes, telas y elementos sintéticos que reemplazan a los naturales como plumas, perlas, piedras preciosas y joyería.

La vestimenta de la danza presenta modificaciones en cuanto a su autenticidad y naturalidad, advirtiéndose con gran incidencia la utilización de materiales sintéticos, que no son propios de la cosmovisión andina. Por tanto, se deforma la originalidad de la danza (Palli, 2014).

Es necesario mencionar que la modernidad, por su naturaleza, influyó sobre las danzas tradicionales como una evolución para adaptarse a los estándares sociales y turísticos que son parte de su medio de participación.

La modernidad implica tolerancia y valoración de la diversidad. Las propuestas cepalinas acerca de la competitividad, de los usos actuales del conocimiento y de la imprescindible (Durston, 1993).

Equidad, dan pautas para que los pueblos indígenas, constituidos en actores sociales, puedan aprovechar las ventajas y evitar las trampas del panorama finisecular.

### **1.5.5 Ayarachis como una danza fúnebre**

Ayarachis es considerada una danza típica de la región de Puno que abarca también la ejecución musical puesto que sus integrantes masculinos





realizan las melodías que acompañan el desplazamiento, su origen es fúnebre y pre Inca, y algunos investigadores afirman que esta danza estuvo presente en el funeral de Atahualpa.

Afirman los lugareños, que sus antepasados constituían tropas de Ayarachis desde tiempos inmemorables, y que en el imperio incaico eran llamados al Cuzco para intervenir en ceremonias litúrgicas fúnebres (Pacco, 2018).

En las épocas actuales, solo quedan dos zonas geográficas en donde se puede constatar en el lugar de los hechos, su originaria ejecución: el distrito de Paratía, provincia de Lampa y las comunidades de Ura Ayllu, CCapuna entre otras, del distrito de Cuyo Cuyo, provincia de Sandia, en el Departamento de Puno (Salas, 2012).

María Carmen Salas y Mario Franco Hinojosa, coinciden en señalar que el nombre deriva del término muerte. De ahí deviene el término que en Aymara es “acompañar a los muertos”. El cronista Bernabé Cobo llamó ayarichic a un siku que se tocaba cuando se acompañaba en procesión a las momias de los incas o alguien de la nobleza (Rios, 2012).

Se podría concluir que los Ayarachis son una danza típica perteneciente a un género musical propio, con sus respectivas particularidades que son el producto de una expresión cultural que sobrevive desde épocas prehispánicas hasta el día de hoy, la cual sufrió cambios, pero mantiene su esencia fúnebre.

#### **1.5.6 Manifestación danzaría ritual**

La Danza como ritual estuvo siempre presente en las culturas altoandinas, posteriormente luego de la conquista española, se trajeron



conceptos referidos a las expresiones culturales y artísticas que también engloban a la danza, pero estos enaltecían su valor como espectáculo y entretenimiento sobre lo ritual, es así que muchas de estas prácticas inclinaron su evolución hacia los nuevos cánones artísticos, tal como es el caso de los Ayarachis que tuvieron un origen como un ritual fúnebre y actualmente son parte fundamental de las festividades, es necesario aclarar que esto no implica que las danzas pierdan por completo sus elementos rituales iniciales, es más, estos elementos aún siguen presentes y son parte fundamental del simbolismo y la iconografía que componen las danzas del altiplano.

En esta parte problematizamos la noción de arte en relación a la danza a partir de un intento de comprensión del proceso de surgimiento de la idea de objeto de arte, de la transformación de la danza ritual en danza espectáculo como ballet y de las consecuencias reales implicadas en este proceso, que está ligado con la transformación y consolidación de una manera de comprender la realidad y que se fue desarrollando como parte de la instauración de la dominación colonial (Romero, 2015).

De la brevísima retrospectiva, colegimos que la abrumadora mayoría de más numerosas, expresivas rítmicas y hermosas danzas puneñas que hoy las admiramos en los carnavales y las festividades, las llamadas autóctonas, son de factura prehispánica. Han sobrevivido con algunos cambios en coreografía, música y vestuario (Calsín, 2010).



## 1.6 HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

### 1.6.1 Hipótesis general:

Los saberes ancestrales y los componentes iconográficos de los trajes de los “Originarios Ayarachis de Chullunquiani” están expresados en sus acontecimientos históricos ancestrales que se manifiestan en origen y evolución de la danza, simbología de acuerdo a su clasificación y su iconografía que representa los elementos naturales, cósmicos y rituales del entorno de la danza.

### 1.6.2 Hipótesis específicas:

- Los acontecimientos históricos de los trajes de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani” se expresan en el origen, evolución, identidad, costumbres de la danza y presentación de los integrantes del conjunto, mediante los procesos de adaptación cultural.
- Los símbolos de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani” se clasifican mediante la presentación de categorías expresadas en; zoomorfos, fitomorfos, geométricos y astrales según figura y movimiento de la iconografía.
- Los componentes iconográficos se representan en los trajes de los “Originarios Ayarachis de Chullunquiani” mediante elementos de la naturaleza, cosmos, actos rituales que afectan el entorno y el significado de la iconografía, se realiza mediante tres etapas; análisis pre iconográfico, análisis iconográfico y análisis iconológico, para posteriormente realizar un análisis general en base a todo lo anteriormente mencionado.



## 1.7 METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

### 1.7.1 Método

El método de investigación utilizado en el proyecto es de carácter predominante cualitativo y descriptivo ya que se utilizará las entrevistas a profundidad y fichas de observación, interpretando estas a través de los conocimientos de las fuentes bibliográficas generadas por los datos recaudados en campo, sobre la historia y utilización de dichos trajes, captadas con instrumentos de documentación audiovisual, en este caso cámaras fotográfica y filmadora, para lo cual se realizaran tablas de símbolos que sintetizarán el material audiovisual a través del software CorelDRAW y facilitaran la interpretación para finalmente proceder al análisis iconográfico planteado por Erwin Panofsky que nos muestra 3 fases dentro del proceso, estas son: el análisis pre iconográfico donde se realiza una descripción fáctica a detalle de la imagen, análisis iconográfico a través de una significación secundaria o convencional donde se identifican los motivos que no se pueden describir como un objeto físico y finalmente el análisis iconológico donde se realiza la interpretación en base a todo lo anteriormente mencionado.

Cabe resaltar que el análisis iconológico se utilizó primeramente para descifrar cuadros y demás obras de arte europeas, las cuales llevan componentes mitológicos e históricos con una basta bibliografía escrita que facilita esta información, sin embargo, para adaptar este método a la iconografía andina es necesario tener acceso a la cosmogonía y cosmología, es decir, este pensamiento colectivo del pueblo que produjo los elementos simbólicos.



## **1.7.2 Técnicas e instrumentos**

Para poder recabar la información necesaria, se aplicó la técnica de la observación participante, debido a que es necesaria la información de primera mano para poder analizar los saberes ancestrales y símbolos, de igual manera se utilizaron las entrevistas a profundidad las cuales nos brindan información subjetiva y le dan al entrevistado la libertad de responder con detalles que posteriormente serán detectados y mencionados.

### **1.7.2.1 Observación participante**

Según Kawulich (2005), la observación participante u observación participativa ha sido por muchos años un sello de estudios tanto antropológicos como sociológicos. En años recientes, el campo de la educación ha visto un crecimiento en el número de estudios cualitativos que incluyen la observación participante como una forma de recoger información. Los métodos cualitativos de recolección de datos, tales como entrevistas, observación y análisis de documentos, han sido incluidos bajo el término global de "métodos etnográficos" en tiempos recientes. El propósito de este artículo es discutir la observación, particularmente la observación participante, como una herramienta para recoger datos en estudios de investigación cualitativa. Aspectos de la observación discutidos aquí incluyen varias definiciones de la observación participante, alguna historia de su uso, los propósitos para los que se usa, las posturas o roles del observador, e información adicional acerca de cuándo, qué y cómo observar. Información ulterior es proporcionada para manejar la conservación de notas de campo y su uso al escribir la historia final.



Los instrumentos Utilizados durante la observación participante en campo fueron la grabadora de audio y video, también la cámara fotográfica y fichas de observación, las cuales permitieron documentar la información detallada de primera mano.

### **1.7.2.2 La entrevista a profundidad**

Para Robles (2018), para lograr entrevistas con abundante información, es indispensable contar con todos los recursos posibles para recolectar los datos; las grabaciones, tanto de audio como de imagen, son de gran utilidad ya que con ellas no sólo se logran transcripciones puntillosas, también permiten descripciones detalladas de las inflexiones, modulaciones, estilos y acentos que se utilicen a lo largo de las conversaciones, sin embargo, para hacer uso de estas herramientas (magnetófonos o vídeos) debe existir un acuerdo previo con el entrevistado, y ya sea que lo acepte o lo rechace, acatar y respetar sus decisiones es nodal para la investigación; en el caso de acceder, recomendamos concertar los encuentros en lugares con poca gente y no muy concurridos,<sup>5</sup> con el fin de obtener información nítida y clara. Valoremos que este tipo de aparatos pueden inhibir la espontaneidad y libertad del entrevistado, por lo que tener sistemas de grabación ocultos o en lugares discretos sería una forma prudente de proseguir.

Para la realización de las entrevistas a profundidad se utilizaron guías de entrevista debidamente estructuradas para la obtención de información relevante para la investigación.



### 1.7.2.3 Método iconográfico de Erwin Panofsky

El método de lectura de imagen que plantea Erwin Panofsky nos dice en su primer capítulo “iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del renacimiento” que se trata de un método ejecutado por capas, desde las capas más superficiales hasta las más profundas con la intención de articular y desentrañar los significados más profundos de la obra o símbolo, se ocupa de la significación y se divide en tres pasos: La significación primaria o natural que va de la mano con en análisis pre iconográfico encargándose de la descripción minuciosa (línea, color, modelado, objetos y figuras) de los elementos simbólicos, la segunda es la significación secundaria o convencional de carácter fenomenológico que va con el análisis iconográfico abordando los elementos no tangibles, sino más bien, lo que es representado de forma evidente, y por último la significación intrínseca o de contenido esencial que se utiliza en el análisis Iconológico donde se interpreta en base a lo anteriormente descrito en conjunto con bibliografía en íntima relación con la imagen a analizar.

También el científico se ocupa de testimonios humanos, especialmente de las obras de sus predecesores. Pero se ocupa de ellos no como objeto de investigación, sino como objeto que le ayuda a investigar. En otros términos, se interesa por tales testimonios no en la medida en que emergen fuera de la corriente del tiempo, sino en la medida en que ésta los absorbe (Panofsky, 2004).



### 1.7.3 Población y muestra

La población y muestra se eligió de acuerdo a al muestreo bola de nieve, del tipo discriminatorio exponencial, este método suele ser asociado a investigaciones exploratorias, cualitativas y descriptivas, sobre todo en los estudios en los que los encuestados son pocos en número o se necesita un elevado nivel de confianza para contactarlos, nos referimos a informantes de baja incidencia y difícil acceso, donde se contacta a una primera persona, la cual nos recomienda a dos, de acuerdo a las respuestas se elige a una sola que nos recomendará más informantes hasta completar la muestra deseada, de tal manera que se contactó en un primer momento a un poblador de Chullunquiani que además es participe de la danza, quien me presentó a los 2 únicos fabricantes de trajes de ayarachis de la comunidad, seguidamente uno de los dos fabricantes me contactó con 3 miembros de la junta directiva, 2 miembros activos del conjunto y 2 adultos mayores que conocen el significado de los componentes iconográficos, contando con un total de 10 informantes clave quienes fueron entrevistados debido a su participación, importancia en el conjunto y conocimientos sobre la iconografía de la danza. Es necesario mencionar que la mayoría de informantes no radica dentro de la comunidad y debido a la pandemia que se vive en la actualidad su incidencia en Chullunquiani fue limitada en comparación con años anteriores.



## CAPÍTULO II

### CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN

#### 2.1 UBICACIÓN

La comunidad campesina de Chullunquiani está ubicada en las coordenadas - 15.239380, -70.562983 dentro del Distrito de Palca el cual tiene una superficie total de 483,96 km<sup>2</sup>. Este distrito se encuentra situado al norte de la Provincia de Lampa, en la zona norte del departamento de Puno y en la parte sur del territorio peruano. Su capital Palca se halla a una altura de 4068 msnm.

<i>Noroeste:</i> distrito de Ocuvi	<i>Norte:</i> distrito de Vilavila y distrito de Ayaviri	<i>Noreste:</i> Lampa
<i>Oeste:</i> distrito de Ocuvi		<i>Este:</i> distrito de Lampa
<i>Suroeste</i> distrito de Paratía	<i>Sur:</i> distrito de Paratía	<i>Sureste:</i> distrito de Lampa

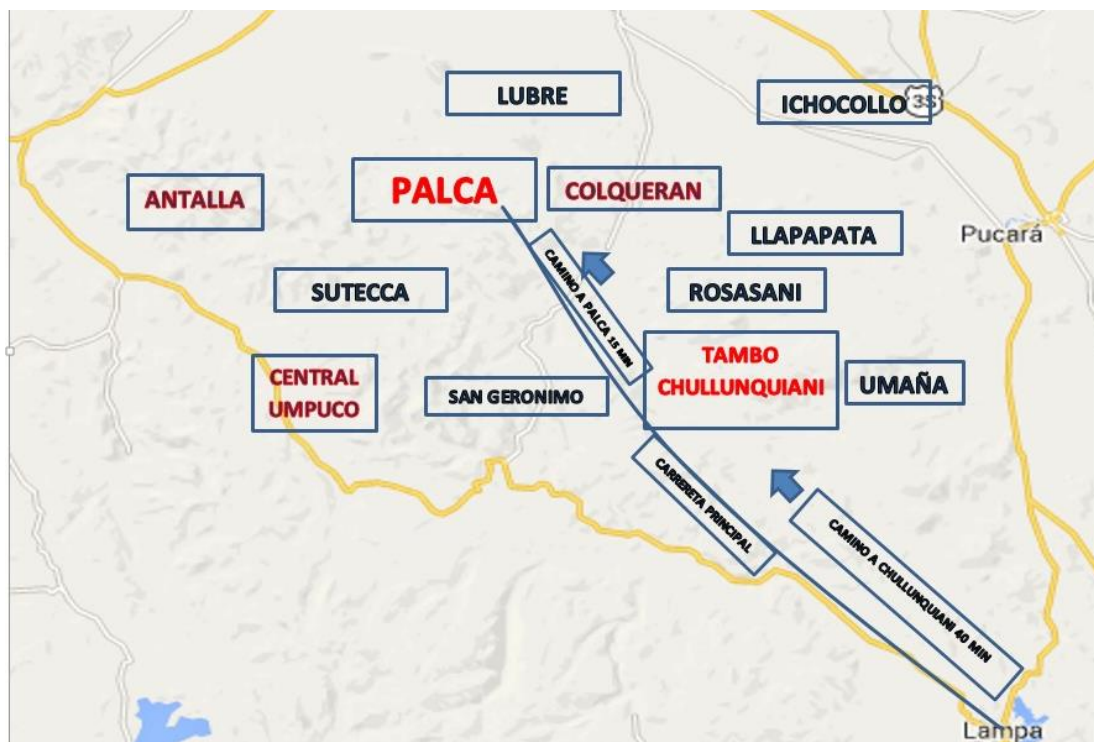
**Figura 1.** Ubicación geográfica de la comunidad campesina de Chullunquiani  
Fuente: (INEI, 2016)

La provincia de Lampa está dividida políticamente en diez distritos los cuales están distribuidos de la siguiente manera:



**Figura 2.** Mapa de la provincia de Lampa  
Fuente: (Programa Nacional Tambos, 2014)

La división interna del distrito de Palca cuenta con comunidades campesinas y Centros Poblados, en los que se encuentra el Centro Poblado de Chullunquiani:



**Figura 3.** Mapa de Chullunquiani

Fuente: Programa Nacional Tambos



La comunidad campesina de Chullunquiani se encuentra ubicada en la zona agroecológica de Puna Seca, en la zona alta del Altiplano puneño, a cerca de una hora de viaje en carro de la Capital Provincial, Lampa, y a una hora y media de la ciudad de Juliaca. El territorio que posee la comunidad de Chullunquiani es comunal, es decir, que los pobladores no cuentan con títulos de propiedad, este territorio está compuesto por una parte central la cual está constituida por un conjunto de viviendas al cual denominaron los pobladores como Barrio Central, así mismo, la comunidad cuenta con sectores como Rosasani, Umaña y un último sector el cual fue adjudicado durante la Reforma Agraria, este es San Jerónimo. El sector cuenta con cadenas montañosas la cuales son referentes de delimitación entre los territorios de la comunidad con otras comunidades aledañas. Posee una altitud que varía entre los 4020 a 5000 m.s.n.m. haciendo que la climatología del sector sea frígida y seca, no apta para la agricultura a gran escala.

El territorio que posee la comunidad campesina de Chullunquiani es de una extensión de 4,256.50 hectáreas lo que vendría a ser 42,56 km<sup>2</sup> y con un sector denominado San Jerónimo es en donde se desarrollan actividades agrícolas y ganaderas, este terreno fue adquirido por efecto de la Reforma Agraria en una extensión de mil (1000) hectáreas

## **2.2 POBLACIÓN**

La población anual del Distrito de Palca se ha ido reduciendo anualmente según informe del INEI

**Tabla 1***Información demográfica de la comunidad campesina de Chullunquiani*

DEPARTAMENTO DE PUNO						
CODIGO	CENTROS POBLADOS	REGIÓN		POBLACIÓN CENSADA		
		NATURAL (según piso altitudinal)	ALTITUD (m.s.n.m)	TOTAL	HOMBRE	MUJER
0080	AYMAHUI	SUNI	3966	178	98	80
	QUENARIRE					
0081	MOLINO	SUNI	3892	269	140	129
0082	SACUYO	SUNI	3901	329	170	159
0083	CHULLUNQUIANI	SUNI	3886	56	32	24
0084	QUELCCA OPOJANI	SUNI	3891	276	146	130
0085	CUSINI	SUNI	3885	252	128	124
0086	TOTORANI	SUNI	3892	120	63	57
	QUENARIRI					

Fuente: Adaptado de INEI Microsoft Excel (2017)

La comunidad está registrada en la Superintendencia Nacional de los Registros Públicos, con Número de Partida N° 11091389, en el que se reconoce a dicho lugar con el nombre de comunidad de Chullunquiani; un aspecto importante en la comunidad es la organización social que la compone, puesto que, gracias a esta, la comunidad puede realizar distintas actividades económico-productivas, está compuesta por una Junta Directiva, la cual encabeza las riendas de la comunidad de Chullunquiani, a la vez cuentan con un representante estatal, el cual vendría a ser el Teniente de la comunidad, actualmente, cuenta con algunas organizaciones o comités especiales que ayudan a facilitar la organización social de la comunidad, estos son la Junta Directiva para la realización de la Feria Agropecuaria, Artesanal y Remate de Ganado de Reproducción y Camal y otra que se encarga de la organización dancística, para poder participar en el Concurso y Parada de la Festividad Virgen de la Candelaria.



La elección en primera instancia, de la Junta Directiva la cual es elegida democráticamente en donde requisitos para participar son se miembros activos de la comunidad, estar empadronados y demás cualidades para dirigir a la comunidad; las funciones que cumplen estos son desde representar el estado hasta la organización de actividades dentro de la comunidad.

**Tabla 2**

*Cuadro de descripción geopolítica de la comunidad campesina de Chullunquiari.*

Lugar	CHULLUNQUIANI (CALA CALA)
Distrito	PALCA
Provincia	LAMPA
Departamento	PUNO
Ubigeo	2107060006
Viviendas	51
Habitantes	138
Longitud	-70.560520
Latitud	-15.240863

Fuente: <https://viasatelital.com>

### 2.3 ACTIVIDADES ECONÓMICAS

Respecto al tema de actividades productivas familiares, se tiene la crianza de ganado vacuno, ovino y en su gran mayoría camélidos sudamericanos, siendo los dos primeros mencionados de raza criolla y el tercero dividiéndose en las siguientes razas: “huacayas y suris” en alpacas y “k’ara y ch’acus” en llamas; durante el desplazamiento por la comunidad se aprecia la gran cantidad de alpacas y se puede deducir, que la actividad económica y productiva tanto familiar como comunal gira en torno a la crianza de camélidos sudamericanos, y así mismo en la producción de fibra de distintas calidades y carne que sirve de materia prima para el comercio, Según comentarios de Leoncio Roque, poblador de la comunidad de Colquerani, la crianza de ganado



mejorado no es factible, debido a la calidad de los pastos y el clima propio de la zona, sin embargo los animales que pueden adaptarse y reproducirse sin ningún problema, son los camélidos sudamericanos en especial las alpacas.

En cuanto a la agricultura, se puede decir que no es una actividad productiva económicamente hablando, ya que las familias solamente realizan cultivos para el autoconsumo, para lo cual hacen uso de las tierras comunales ubicadas en el sector de San Jerónimo.

Cada año desde el 1 al 5 de julio se lleva a cabo la feria agropecuaria, artesanal y remate de ganado de reproducción y camal Chullunquiani, donde se puede apreciar la participación entusiasta de los pobladores, así mismo la gran cantidad de camélidos sudamericanos mejorados para concurso y venta en subasta, durante la feria se observa el concurso y exhibición de llamas alpacas y cuyes divididos las categorías A-1 (crías), A (dientes de leche) , B (dos dientes permanentes) y C (cuatro dientes permanentes) y D (boca llena) según la edad de los mismos.

## **2.4 COSMOVISIÓN**

La percepción que tiene cada poblador, ya sea en su forma de vida, sus costumbres, creencias, su relación con la Pachamama, la cual es considerada la madre tierra, divinidades como los Apus, sus danzas, su gastronomía y un sin fin de cosas que se engloban dentro del diverso simbólico de cada cultura.

La noción se mantiene en el hombre que radica en el campo el cual siente la necesidad de mantener una relación de paz y armonía, tanto con la naturaleza y sus divinidades ya que estas son los que velan por el bienestar de familiar de cada poblador como la de sus animales. Por otro lado, la forma de percibir el mundo se ve afectada en cierto nivel por un elemento importante que no solo hoy día está presente en cada



cultura sino que viene formando parte de estas desde tiempos atrás, este elemento es la Religión cristiana el cual de poco a poco viene formando parte de la percepción que tiene cada poblador, muestra de ello quizás sea la fe que tienen a la iglesia, la denominación que le dan a sus santos en las actividades festivas que realizan o incluso el uso de elementos en la realización de sus rituales o costumbres.

No cabe duda que la cultura hoy en día se ha vuelto más dinámica, debido a los cambios y avances que se vienen dando en distintas partes del mundo, no siendo solo como elemento principal la religión, sino los avances tecnológicos que se están desarrollando, los cambios climáticos que se vienen afrontando, la influencia que hoy en día tienen los medios de comunicación, entre otros. Es por eso que la conservación de distintos rasgos culturales que posee cada cultura es el referente identitario que da el gran valor que tienen y depende de nosotros su difusión y conservación.

Si nos referimos a la identidad que tienen los pobladores de la comunidad campesina de Chullunquiani, lo más resaltante vendría a ser la expresión artística que tienen la cual se ve reflejada en la vestimenta, con la cual danzan en distintas festividades, siendo una de ellas los carnavales; un aspecto resaltante es el arte rupestre, notamos que estos son tomados como parte del diseño de distintas indumentarias que tienen cada poblador de esta comunidad, esto debido a que encontramos símbolos como triángulos, rombos, estrellas, puntos, utilizados en la elaboración de sus prendas de vestir. Por otro lado, existe un gran problema con estos Tócapus, el cual es el deterioro de ellos, no existe conservación alguna y que con el transcurrir del tiempo no queden rastros. Es por ello que la conservación de esta expresión artística es parte fundamental y referente identitario de esta cultura, a la cual se debe dar suma importancia y dar puesta en valor para su conservación.



Los Apus son seres sagrados para las comunidades campesinas, estas divinidades ancestrales tienen mucha influencia e importancia en los pobladores, para ellos no se trata solo de un cerro representativo, sino de la creencia, la fe y el respeto que se tiene a un ser divino, real y palpable, la conexión del hombre con la naturaleza es muy arraigada y esta se facilita con la ayuda de un Pacco como intermediario, quien no solamente realiza el rito de pago a la Pachamama en los Apus para tener mejores productos agrícolas o mejoras en la crianza de alpacas sino que también realizan estos ritos para comunicarse con los Apus de manera verbal diciéndole el Apu que es lo que debe hacer y qué es lo que no, para que le vaya bien en su vida futura.

Dentro de la comunidad campesina de Chullunquiani existen distintos Apus, ubicados en cada sector, cada uno con su propia denominación; por el sector de Rosasani se hallan los Apus: Hatunyani, Sullcayani, Yanaorco, este último considerado el Apu más poderoso y alegre. En el Sector de Umaña se encuentran los Apus: Qulibiri, Condorquiña, San Cristobal. Y por último el Apu Viachi que se encuentra en la comunidad de Chullunquiani, el cual es uno de los más grandes del distrito de Palca, para acceder al Apu Viachi según los comuneros de Chullunquiani se debe pedir permiso a través de un ritual con vino y coca, esto debido al carácter fuerte del Apu.

## **2.5 ARTE RUPESTRE**

Palca cuenta con la presencia de arte rupestre esparcida en la zona, una de las más accesibles y que tiene influencia directa en la comunidad campesina de Chullunquiani es la que se encuentra en la actual Antalla, donde encontramos elementos simbólicos como diseño de estrellas, rombos, triángulos, cuadrados, rectangulares y puntos. Están ubicadas de acuerdo a las coordenadas UTM: WGS86





329756E-8308280N, a una altitud de 4190 m.s.n.m. La técnica utilizada en la creación de las pinturas rupestres es mixta, tiene pintura y grabado, los colores más resaltantes son el rojo, ocre blanco, crema, naranja, negro.

## 2.6 HISTORIA

De acuerdo Vilca & Zea (2018), El rey Carlos IV otorgó el título de propiedad el 5 de junio de 1792 a los habitantes del Kollanan Ayllu hoy Chullunquiani. Después de varios años llegó el cura Martin Forranda con una majada de mulas y se posesiona en la estancia Rosasani, invadiendo todo el sector de Yanasura sin ningún documento. Los pobladores del Ayllu tampoco contaban con el título de propiedad otorgado por el rey Carlos IV; obligados se reunieron y la señora Catalina Apaza decidió viajar a pie hasta Alto Potosí- Bolivia, durante 3 meses, a quejarse y obtener la copia del título de propiedad. El gobernador de Alto Potosí mediante memorándum ordeno el retiro del cura, quien se fue realizando una misa para que Chullunquiani tenga problemas en su desarrollo. En la copia del título de propiedad misionaba los límites del Ayllu Chullunquiani que fue desde el cerro Umpukuni, Lluquni y Q´ullquimayo. Los pobladores en esa época vivían oprimidos, trabajando sin salarios para los crueles, déspotas, holgazanes y abusivos gamonales de la hacienda Palca que invadieron y quitaron sus terrenos hasta el rio Palca al igual que los demás Ayllus colindantes con la hacienda. (p.66)



## CAPÍTULO III

### EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN

#### 3.1 ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS DE LOS TRAJES DE LA DANZA “ORIGINARIOS AYARACHIS DE CHULLUNQUIANI”

##### 3.1.1 Origen y evolución de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani”

Los Ayarachis poseen un origen milenario que se remonta a tiempos preincas, que posteriormente formaría parte del Kollasuyo en el imperio Inca a través de conjuntos de músicos que ejecutan el Siku, también conocido como Zampoñas que se acompaña con la ejecución de grandes tambores o bombos. El origen de los Ayarachis en Chullunquiani sostiene dos versiones, una nos dice que la danza llegó junto con la familia Arias, proveniente de Pitumarca (Cusco) específicamente al sector Cala cuya practica se esparció por los demás sectores de la comunidad como afirma el señor Demetrio de la comunidad de Chullunquiani, de 56 años de edad.

*“El Ayarachi de Chullunquiani ha venido de Cusco, específicamente de Pitumarca, lo han traído las raíces de la familia Arias, ha venido un yerno a la comunidad campesina de Chullunquiani, a Cala que después fue Chullunquiani, entonces los Arias no han sido ricos sino han sido pobres, pero sabían el arte, de ahí ha venido, uno de ellos se llamaba Celestino Arias, entonces el con la comunidad ha traído, primero el Ayarachi de Chullunquiani es el original, después apareció los de Paratía, que han llevado a Antalla porque Antalla*



*es comprador de Paratía, entonces aquí nuestros ayarachis surgían, estos es lo que nuestros tatarabuelos nos contaron” (inf.7).*

La otra versión se remonta a la época de la conquista española, precisamente cuando los nobles del imperio Inca escaparon a distintas partes de su extensión para poder refugiarse, algunos a la selva, valles y otros a las cordilleras más altas donde el clima y los nevados los protegieron de la invasión occidental, es así que los refugiados traen consigo sus expresiones culturales que pudieron ser preservadas debido a la tardía llegada de los conquistadores españoles al lugar, según el testimonio de los pobladores de la comunidad, el entorno geográfico y los sucesos históricos fueron quienes llevaron a los Ayarachis hasta Chullunquiani donde se desarrollaron adoptando componentes de la zona, con un ritmo de acento fúnebre y nostálgico que posiblemente reflejara también el lamento y dolor de los nobles incas tras un cambio de vida tan radical el señor Fruelan de la comunidad campesina de Chullunquiani afirma lo siguiente.

*“Lo que nos han contado nuestros abuelos, esta danza proviene de las catorce tribus del imperio incaico, de las catorce tribus, dos tribus se vinieron al lado del altiplano, uno que se fue al lado de la selva con Sairi Tupa si no me equivoco y el otro al actual lampa, de ahí, todos estos personajes de las tribus vinieron con su propia cultura, con sus danzas propias costumbres, entonces primeramente se asentaron y buscaron una zona donde los españoles no les pudiera coger, donde no les podrían haber alcanzado, entonces, ¿cómo podría haber llegado esta danza a Chullunquiani?, esta*



*danza como había el río lampa en esos tiempos supuestamente era caudaloso y al ser caudaloso en ese tiempo, estos hermanos que venían no podrían haber pasado al otro lado, entonces siguieron por la ladera del río hasta llegar a la actual Chullunquiani, entonces como llegaron a las faldas de los nevados que antes existían, se asentaron en ese lugar” (inf.2).*

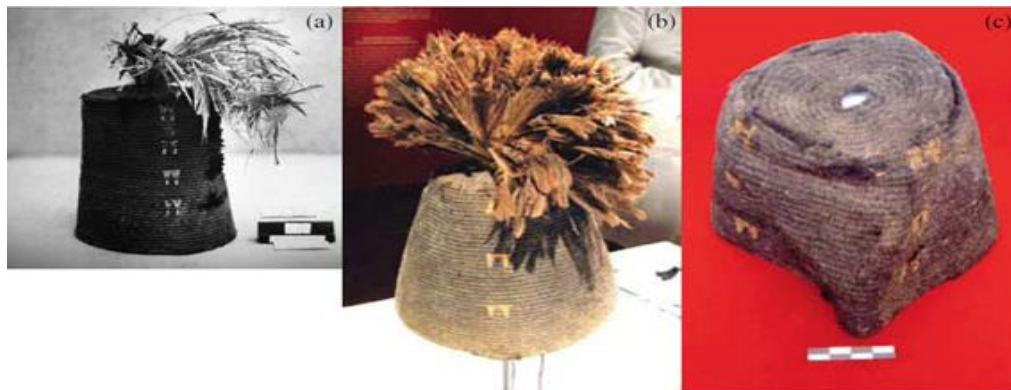
Cabe aclarar que no existe un acuerdo entre habitantes de la comunidad para afirmar cuál de las dos versiones es la correcta, pero se coincide en el origen Inca proveniente del Cusco, que posteriormente evoluciono y se adaptó absorbiendo componentes culturales de la zona, lo cual provocó su inminente evolución. El rastro Inca presente en la danza se puede observar también de manera empírica a través de los símbolos que coinciden con la iconografía incaica compuesta en parte por símbolos preincas que fueron absorbidos y adoptados, es evidente el sincretismo e intercambio cultural que se produjo en el actual Chullunquiani teniendo como base una cultura quechua pero también expresiones y nombres de origen aimara.

Los originarios Ayarachis de Chullunquiani en un principio se verían diferentes a como son en la actualidad, tengamos en cuenta que los miembros del imperio Inca no conocían prendas tales como los pantalones, polleras, camisas, chaquetas y tampoco sombreros, que son de origen occidental y componen las prendas base en la indumentaria de la danza, entonces deberíamos enfocarnos en las prendas de la época para poder hacernos una idea



de cómo se vería un Ayarachi en aquel entonces, estas prendas serían los chucus, túnica sin mangas llamada uncu, un manto y babuchas o ch'akes, tendríamos que orientar nuestra atención al componente masculino de la danza puesto que no se tiene registro de danzantes femeninas desde la época Inca. Empezaremos esta reconstrucción a partir de la característica más llamativa de los ayarachis, el tocado de plumas.

Los tocados de plumas modernos que se utilizan en la danza consisten en una red de dos filas de plumas se suri sujetadas con cuerdas que se atan a un sombrero de lana de ovino, se sabe que en la época del imperio Inca no existían los sombreros, pero si los chucus, se trata una prenda para la cabeza tejida a base de diferentes fibras que se asemeja a los sombreros y poseen un origen altiplánico, existen evidencias arqueológicas en el actual territorio boliviano, donde se pudieron recopilar un gran número de estas prendas que se encontraban puestas en las momias de las chullpas próximas a Iscara y Huachacalla, posteriormente esta prenda sería adoptada por el imperio Inca y perduraría hasta ser avistada y descrita por Guamán Poma de Ayala, también se sabe que esta prenda se utilizaba en conjunto con plumas, esto debido a la evidencia arqueológica que se encuentra en el Museo Nacional de Historia Natural, MNHN, Santiago, donde se aprecia la utilización de plumas de pelicano para adornar los chucus.



**Figura 4.** Chucus de Iscara Huachacalla por iconos representativos  
Fuente: <https://www.scielo.cl/> (Chungará- Arica)

En la imagen se pueden observar tres chucus encontrados en las momias de las chullpas próximas a Iscara y Huachacalla (Bolivia), las piezas evidencian el uso temprano de prendas para la cabeza desde la época preinca.



**Figura 5.** Chucus del museo de Santiago.  
Fuente: <https://www.scielo.cl/> (Chungará- Arica)

La figura (a) nos muestra un chucu adornado con plumas de pelicano montadas de tal forma que caen por los extremos, la figura (b) se trata del conjunto de plumas de pelicano sin el chucu, que se asemeja la forma en la que se guardan las plumas de los ayarachis (Santiago de Chile).

El uso de las plumas de Suri tiene un origen relativamente moderno; según el testimonio de un poblador de la comunidad de Paratía, podemos saber que los Ayarachis en un principio llevaban un tocado de plumas escasas y pequeñas, que posteriormente habría evolucionado hasta tener el tamaño llamativo actual, otro factor que nos indica el uso de plumas escasas es el

atuendo de los Ayarachis de Chumbivilcas, los cuales se encuentran más próximos geográficamente al centro del imperio Inca, esta danza posee un tocado de plumas que también se ajusta a un sombrero de lana de ovino pero que evidentemente no es de suri, se trataría de plumas de cóndor, wallata o pariguana, todo indica que en la época del imperio Inca se utilizaba este tipo de tocado de plumas más pequeña a comparación de su versión actual. Posteriormente se sabe que los pobladores de Chullunquiani habrían tenido interacciones comerciales con los Kallawayas provenientes de Bolivia quienes, según los testimonios de los pobladores, fueron los que proveían de plumas de suri para la elaboración de los tocados de pluma de la danza.

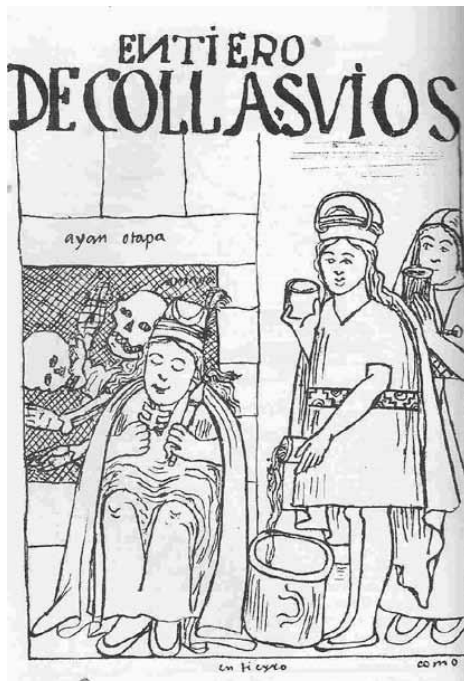


**Figura 6.** Ayarachis de Chumbivilcas (Cusco).  
Fuente: <https://lazosdeoro.pe>

En la imagen se puede apreciar el vestuario de dos integrantes de los Ayarachis de Chumbivilcas (Cusco), quienes poseen una vestimenta y tocado de plumas visiblemente diferente a la de los Originarios Ayarachis de Chullunquiani.

*El Sr. Anselmo Mamani Ligue (Paratía), manifiesta sobre los ayarachis de Palca: ...que existía solamente en Chullunquiani, hombres de ropa negra, tocando zampoñas y con unas plumas rectas y escasas, casi en nada se parecía a los Ayarachis de Paratía (Vilca & Zea, 2018).*

Otra prenda que estuvo presente en el atuendo es la túnica sin mangas llamada uncu, se trata de una prenda, tejida en fibra de camélidos, que utilizaban los hombres del imperio Inca, este era acompañado por un ch'umpi o faja que servía para ajustar la cintura que posiblemente presentaría iconografía Inca, el traje también estaría compuesto por una manta de bayeta o fibra de camélido sudamericano, los colores recurrentes posiblemente fueron el negro y el blanco, debido a que tienen esta connotación lúgubre, y para los pies se utilizarían los ch'akes que son el calzado elaborado a partir de cuero de alpaca que se utilizó desde la época pre Inca.



**Figura 7.** Entierro Inca, ilustración por Poma de Ayala.  
Fuente: ResearchGate



Ilustración realizada por Guamán Poma de Ayala, donde se puede observar la vestimenta promedio utilizada por miembros del imperio Inca, cabe destacar que la única prenda que posee iconografía es la faja o ch'umpi.

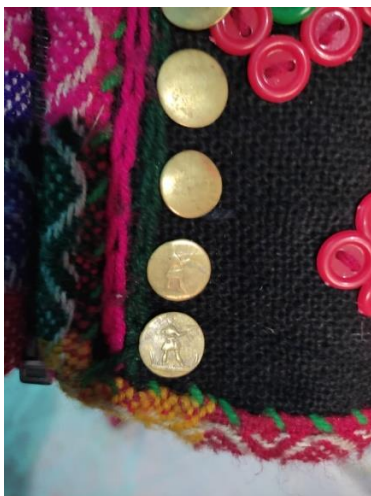
En cuanto a los instrumentos musicales el principal es el siku o zampoña que sería parte fundamental de la danza desde sus orígenes altiplánicos y posiblemente habría adoptado el acompañamiento del bombo luego de ser incorporado al imperio Inca, el cual poseía dentro de sus elementos culturales al wancar o tinya de origen preinca, que se encuentra plasmado en la cerámica Mochica.



**Figura 8.** Ayarachi del imperio Inca.  
Fuente: Ilustración (2020), Puno.

Posible aspecto de los primeros Ayarachis que llegaron al actual Chullunquiani durante la conquista española, se pueden apreciar las prendas y elementos de la época que difieren a los trajes contemporáneos.

Posteriormente, con la llegada de los españoles, se incorporan a la danza las siguientes prendas: camisa, chaqueta, pantalón, sombrero, la capa de bayeta blanca y el tocado de plumas de suri las cuales habrían reemplazado a sus equivalentes de origen incaico. No existe ningún registro del momento en el que se incorporan las danzantes femeninas, pero en el registro fotográfico de la década del 50, solamente aparecen los personajes masculinos con trajes de un resaltante color negro, y ausencia de los símbolos coloridos que adornan las extremidades y centros de las prendas, al mismo tiempo los símbolos están presentes en los chullos y en las numerosas chuspas que portan los danzantes en el pecho, se sabe que es en esta época es cuando se incorporan botones y prendedores de bronce y plata cuya producción era artesanal y se realizaba en la comunidad de Chullunquiani preservada por la familia Arias, también servían para el intercambio comercial, al mismo tiempo los tocados de plumas presentaban su particular pomposidad y tamaño llamativo.



**Figura 9.** Botones de bronce en traje femenino.  
Fuente: Fotografía detallada (2020), Chullunquiani.

La imagen nos muestra un conjunto de botones de bronce producidos en la comunidad campesina de chullunquiani y cocidos en la chaqueta del traje femenino, cuya antigüedad se aproxima a la década del 50, los botones muestran figuras militares y en otras ocasiones escudos republicanos, flores y caballos.



**Figura 10.** Ayarachis de Chullunquiani (1959), en la inauguración de la institución educativa primaria N°70437.

Fuente: Néstor Quispe (Palca umbral de significaciones)

En la fotografía tomada en el año de 1959, se puede apreciar un grupo de integrantes masculinos que visten trajes con un predominante color negro, con ausencia de símbolos y colorido en las extremidades.

Se sabe que, con la participación de los “Originarios Ayarachis de Chullunquiani” en distintas festividades comunales, departamentales y nacionales, se provocó una inminente evolución del traje, ya que, al desenvolverse en el mismo entorno a otras danzas, se tuvo la necesidad de aumentar el colorido para poder elevar la vistosidad de los trajes ante un público que observa una variedad de danzas, así también es como se incorporan otros materiales más accesibles a nivel económico y de gran vistosidad para la



fabricación de los trajes, estos son los encajes dorados y plateados sintéticos, cintas multicolor de material sintético, botones de plástico, perlas y espejos de metal o plástico con forma de estrellas, se puede observar la incorporación de los símbolos ancestrales en las mangas, botas y centro del pecho, se tiñen de color rojo algunas plumas blancas del tocado y en el caso de los elementos femeninos se muestra un gran colorido, con monteras adornadas de perlas, cantutas tejidas, flores bordadas y como elemento de mayor contenido simbólico, una lliclla tejida a mano con una variedad de símbolos combinados que plasman el contenido cósmico de su cultura, producto de la combinación entre símbolos de origen incaico, y símbolos locales encontrados en las pinturas rupestres. Al existir la danza de los ayarachis en otras localidades, también surge una necesidad de identificarse a través de colores exclusivos y representativos de la comunidad estos son el azul, rosado, verde y rojo los cuales componen a nivel cromático la simbología de los trajes.

### **3.1.2 Identidad y costumbres ligadas a la danza ancestral de los Originarios Ayarachis de Chullunquiani”**

Aristóteles decía que el ser humano es un ser social por naturaleza por ende necesita una identidad personal y otra comunitaria, si bien es cierto, cada uno de nosotros posee un conjunto de características únicas pero también compartimos características con nuestro entorno sociocultural que fortalecen nuestra identidad al hacernos participes de las expresiones heredadas, me refiero a las practicas rituales de distintas indoles ya sean religiosas, matrimoniales, fúnebres y también a expresiones artísticas, políticas, y cotidianas. En el caso de Chullunquiani una expresión danzaría ritual que se encuentra latente desde tiempos ancestrales hasta la actualidad son los



Ayarachis, los cuales poseen un vasto significado cultural e histórico que es capaz de sobrevivir al paso del tiempo y adaptarse al entorno que evoluciona constantemente, es por eso que se trata de un pilar fundamental para la identidad cultural de la comunidad campesina de Chullunquiani.

De acuerdo Vilca & Zea (2018), En el año de 1981 los Ayarachis de Chullunquiani viajan a la ciudad de Lima, invitados por el presidente de la república Arq. Fernando Belaunde Terry, para participar en la ceremonia de premiación al mejor alcalde del Perú, con la Lampa de Oro, entregada a Luis Cáceres Velásquez, posteriormente se dejaría de practicar esta danza por casi dos décadas debido al énfasis que se le da a la danza “carnaval de Chullunquiani” y luego sería retomada en el año 2002 impulsada por integrantes del sector Rosasani quienes se presentaron en el aniversario de la comunidad, a partir de ese año se recuperan las melodías y demás expresiones que componen a los Arayachis de Chullunquiani para luego ser afiliados a la federación Regional de folclore y cultura de Puno en el año 2012 y llega a participar en el concurso de danzas autóctonas de ese año, también en el festival de Rajchi en el distrito de San Pedro (Cusco).

En la actualidad el conjunto se encuentra conformado tanto por jóvenes como antiguos participantes y viene creciendo con el impulso de sus representantes, el compromiso es notable y se refleja en la participación y el sentimiento artístico al momento de ejecutar las notas y los pasos, también en el ambiente competitivo que pone en contacto a los ayarachis de diferentes localidades, con la emoción a flor de piel que posee a los integrantes antes de ejecutar la música y danza de sus ancestros, todo esto recabado en mi



experiencia de observación participante que me permitió integrar el conjunto el 31 de octubre de 2021.

### **3.1.3 Descripción de los elementos que componen los trajes de los “Originarios Ayarachis de Chullunquiani”**

#### **3.1.3.1 Elementos que componen el traje masculino:**

El traje de los varones en la danza “Originarios ayarachis de Chullunquiani” destaca a primera vista por poseer un tocado de plumas que se lleva en la cabeza y se mueve al ritmo de las melodías fúnebres, cabe resaltar que estas melodías no tienen alteración con el paso del tiempo, a diferencia del traje que si tuvo algunos cambios y evolución para adaptarse al entorno de su práctica. El varón, quien también ejecuta la labor instrumental, lleva un traje con predominante color negro y simbología que porta los colores distintivos de la comunidad de Chullunquiani, estos son el azul, rosado, verde y rojo, además de sus instrumentos musicales, las Zampoñas pequeñas medianas y grandes de 6 y 7 cañas y un bombo elaborado en madera y cuero de ovino con su respectivo mazo. A continuación, se detallarán estos componentes, a través de una descripción enfocada en las dimensiones y materiales, además de una breve mención de los símbolos presentes en cada prenda que posteriormente serán detallados según su clasificación.



**Figura 11.** Tocado de plumas o (phuru)  
Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.



**Figura 12.** Plumaje y sombrero.  
Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

Este tocado de plumas se compone principalmente de dos partes, una es el llamado plumaje, que es un conjunto de plumas de Suri unidas a cuerdas que las mantienen fijas en su lugar respectivo, las más largas (jata) llegan a medir 60cm y se encuentran ubicadas en la parte superior del tocado a diferencia de las más pequeñas (phanisa) que llegan a medir 27cm y se encuentran en la parte inferior paralelas con las alas del segundo elemento, que es en este caso, el sombrero (p'ajla) fabricado en lana de ovino, este presenta en algunas

ocasiones un adorno de espejo en la parte superior que representa a una “Ch’aska” o estrella con la intención de dar contrapunto con el sol, es decir, reflejar la luz del sol logrando así una mayor vistosidad ante el espectador.



**Figura 13.** Chullo

Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

El chullo, en este caso, se muestra con una base cromática blanca y motivos bordados en los colores: rojo, verde, azul y rosa; llega a medir 22cm de largo y 26cm de ancho, esto puede variar de acuerdo a las dimensiones del portador, los símbolos que se pueden apreciar son el kallawalla con un patrón reflejado y la ch’aska con un patrón central dentro de la composición de la prenda, todo tejido con los colores característicos de Chullunquiani, se sabe que en el mundo andino la cotidianidad hace indispensable su participación dentro de las expresiones culturales de los pueblos.



**Figura 14.** Capa

Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.



Las capas que se utilizan en la danza de los “Originarios Ayarachis de Chullunquiani” llegan a medir 1.70 m de largo y 68 cm de ancho, se fabrican principalmente de Bayeta, lo cual le da una colocación natural, pero a la vez clara, a diferencia de otros ayarachis de distintas localidades que utilizan capas de material sintético con un color blanco intenso, se pueden observar flores de cantuta tejidas que adornan los contornos de la prenda.



**Figura 15.** Bandera o Banda  
Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

Esta prenda se ubica encima de la capa, llega a medir 77cm de largo y 26cm de ancho, usualmente se fabrica de bayetilla roja, adornado con encajes dorados sintéticos y espejos con bordes de plástico o metálicos en forma de ch’askas, también se adornan sus contornos con flores de cantuta tejidas en lana.



**Figura 16.** Chaqueta  
Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

La chaqueta utilizada en esta danza milenaria se fabrica en bayeta negra, en este caso concreto llega a medir 69cm de largo y 50 cm de ancho, las mangas tienen una medida de 69cm, por supuesto esto puede variar de acuerdo a la talla del portador, así mismo presenta botones de oro, plata y bronce en los trajes más antiguos o de plástico en los más modernos, y cintas que forman algunas ch'askas; los símbolos y materiales utilizados en su fabricación también varían de acuerdo al fabricante y a la antigüedad de la prenda.



**Figura 17.** Camisa o almilla  
Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

La camisa se fabrica en bayeta blanca, se lleva dentro de la chaqueta y lleva dimensiones similares a esta, en este caso 68cm de largo y 50cm de ancho, cada brazo mide 68cm, de igual manera las medidas varían de acuerdo a la talla del portador, no presenta adornos ni símbolos.



**Figura 18.** Ch'uspa  
Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

La Ch'uspa que porta el varón cumple una labor resaltante en la indumentaria del torso del traje, esta puede medir 43cm de largo y 18cm de ancho sin contar la cinta que sirve para poder colgarla cuya medida varia bastante, se fabrica de lana de alpaca u ovino y se adorna con pedrería, símbolos bordados y flores de cantuta tejidas a mano, en este caso particular se pueden apreciar símbolos zoomorfos como las llamas, búhos y perdices, también símbolos fitomorfos como las flores de paychala, Sach'a y finalmente los altares; las Chúspas modernas suelen ser más grandes que las antiguas debido a su labor resaltante dentro del traje y todas presentan tiras con patrones de ñawis en los bordes, algunos danzantes suelen utilizar numerosas ch'úspas para cubrirse el pecho.



**Figura 19.** Faja o chumpi

Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

Esta prenda en la actualidad no presenta símbolos en particular, al tratarse de una prenda adquirida con un patrón ya establecido, es decir, se compra ya fabricado, las medidas son 1.64m de largo y 10cm de ancho.



**Figura 20.** Pantalón o khalla

Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

El pantalón se fabrica, al igual que la chaqueta, de bayeta negra, en este caso mide 90cm de largo y 46cm de ancho, esto varía de acuerdo al tamaño del portador, se adorna con cintas sintéticas encajes y flores de cantuta tejidas a mano, formando imágenes de Sach´as, Cocos y Flores de sancayo. En la parte inferior trasera resalta una abertura donde sobresale una tela blanca de bayeta llamada puntillo con los bordes adornados con flores de cantuta tejidas a mano.



**Figura 21.** Babuchas o Ch´akes

Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

Se trata del calzado que se fabrica a partir del cuero de alpaca extraído del cuello del animal debido al grosor que garantiza una mayor durabilidad, el

par de Ch'akes se utiliza cuando esta prenda conserva cierta humedad y flexibilidad puesto que usualmente después de su uso estas se desechan.



**Figura 22.** Zampoñas

Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

Las zampoñas se clasifican en 3 tamaños, la más grande de 67cm se denomina (mamá phuku), la mediana de 32cm (malta) y la más pequeña de 16cm se llama (sully), estas tres variedades pueden ser de 6 cañas (era) o 7 cañas (qáta).



**Figura 23.** Bombo

Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

El bombo se construye a partir de madera con un parche de cuero de chivo u ovino, tiene un radio de 21cm y un grosor de 25 cm, además de su respectivo mazo de 43cm de largo.

### 3.1.3.2 Elementos que componen el traje femenino:

El traje femenino de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani” difiere al del varón evidentemente por la ausencia del tocado de plumas e instrumentos musicales, sin embargo, presentan un llamativo traje muy colorido con una mayor concentración de símbolos, especialmente en la lliclla, además de prendas adicionales exclusivas del traje femenino.

Los elementos que conforman el traje femenino son:



**Figura 24.** Montera

Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

La montera se lleva en la cabeza para adornarla a modo de corona con resaltantes ornamentos, se elabora a partir de una estructura de copa pequeña forrada con bayeta negra, adornada con encajes y dos elementos vistosos, estos

pueden ser flores de sancayo, lagunas o sach´as, los elementos presentes varían de acuerdo a la creatividad del fabricante, no obstante un elemento indispensable en todas las monteras son las flores de cantuta tejidas a mano que forman una circunferencia alrededor de la prenda y en la parte intermedia se presentan cintas ordenadas a manera de imitar un arcoíris con los colores característicos de Chullunquiani.



**Figura 25.** Manta o Chuku

Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

El chuku se utiliza para cubrir la cabeza hasta las rodillas, esta se fabrica de bayeta negra adornada con encajes, bordados que representan diversas figuras como flores y los puntos cardinales asemejándose a una cruz, seguidamente de las flores de cantuta tejidas en lana que adornan los contornos.



**Figura 26.** Lliclla

Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

La lliclla es la prenda que presenta más simbología combinada, entre sach'as, ch'askas, kallawallas, chichillas, ñawis, altares y demás, formando un lienzo de figuras producto de la inspiración y expresión del fabricante, acorde al conocimiento heredado por sus antepasados, las medidas pueden llegar a 91cm de largo por 94cm de ancho, y su fabricación es totalmente a mano.



**Figura 27.** Chaqueta femenina

Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

La chaqueta del traje femenino al igual que la del traje masculino se fabrica en bayeta negra con símbolos plasmados en formatos más grandes que el de su compañero, las medidas suelen ser más pequeñas, en este caso tiene 48cm de largo por 51cm de ancho, las mangas miden 60 cm, y presenta dos



sach´as en formato grande que llegan a cubrir casi toda la totalidad del pecho, con patrones decorativos en los puños realizados con encajes y cintas sintéticas.



**Figura 28.** Chuspas femeninas

Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

En el caso del traje femenino se utilizan dos chuspas de un tamaño más pequeño en comparación a la chuspa que utiliza el varón, se fabrican en lana de alpaca las más antiguas y las más modernas en lana de ovino, adornadas con pedrería encajada en tiras que forman patrones romboides colgantes con flores de cantuta tejidos en las puntas y símbolos combinados como ch´askas, sach´as y flores, en la parte superior, presenta tiras con patrones de ñawis en los bordes, estas prendas pueden llegar a medir 30cm de largo por 9 cm de ancho.



**Figura 29.** Pollera o aksu

Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

La pollera se fabrica con bayeta negra adornada con numerosos listones que forman, con los colores característicos de Chullunquiani, un patrón horizontal similar al de un arcoíris, pueden llegar a medir 66cm de largo por 58cm en su parte más ancha.



**Figura 30.** Polleras internas  
Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

Las mujeres pueden usar entre 3 a 4 polleras internas, fabricadas en bayeta roja, cuya intensidad dependerá de su condición de solteras o casadas, siendo los tonos más claros para las mujeres solteras y los tonos más oscuros para las señoras casadas, estas pueden llegar a medir 66cm de largo por 53cm en su parte más ancha.



**Figura 31.** Babuchas o ch'akes femeninos  
Fuente: Fotografía editada (2020), Chullunquiani.

El calzado que utilizan las mujeres en esta danza milenaria, este fabricado al igual que el calzado masculino, en cuero de alpaca,



específicamente extraído del cuello del animal, estas suelen ser más pequeñas que las de sus compañeros masculinos, pero las medidas dependen de la portadora.

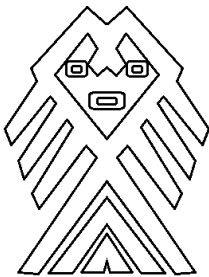


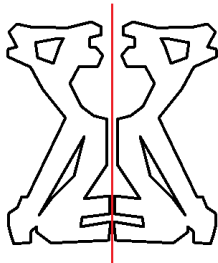
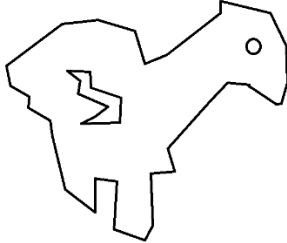
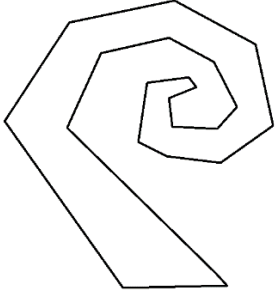

De ambos trajes, tanto masculino como femenino, se puede apreciar una mezcla de elementos y materiales tanto ancestrales como contemporáneos, un claro ejemplo de un elemento ancestral presente son las babuchas o Chakes de cuero de alpaca, cuyo origen se remonta a la época pre Inca, que a pesar de que existen otras alternativas de calzado moderno, los danzantes prefieren portar estas prendas que fueron utilizadas por sus ancestros en su cotidianidad, contrastando con los materiales como cintas, encajes sintéticos y espejos de borde plástico, que reemplazan a otros materiales más costosos y difíciles de conseguir, esto como parte de la evolución de la danza, por otro lado, se evidencian los símbolos que representan diversos elementos de la naturaleza y la cultura que forma parte de la comunidad campesina de Chullunquiani y sus posiciones dentro de las prendas.

### **3.2 CLASIFICACIÓN DE LOS SÍMBOLOS PRESENTES EN LOS TRAJES DE LOS “ORIGINARIOS AYARACHIS DE CHULLUNQUIANI”**

Los símbolos que fueron captados a través del trabajo demuestran una serie de contrastes que los diferencian de acuerdo a lo que representan, estos se clasifican en cuatro grupos: símbolos zoomorfos, fitomorfos, astrales y geométricos, los patrones en los que se ubican dentro de las prendas son de motivos netamente estéticos, es decir, no existe una correlación entre el orden y ubicación de las figuras de acuerdo al lugar donde se colocan, pero si existen combinaciones con interpretaciones combinadas.

### 3.2.1 Zoomorfos

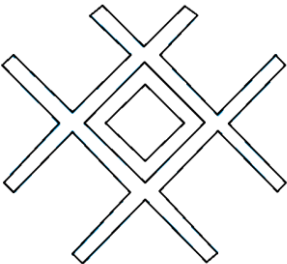
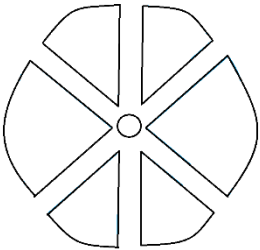
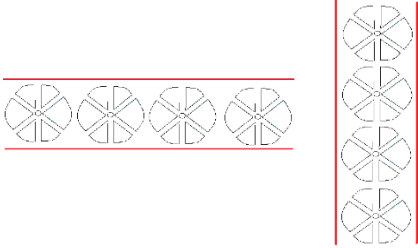
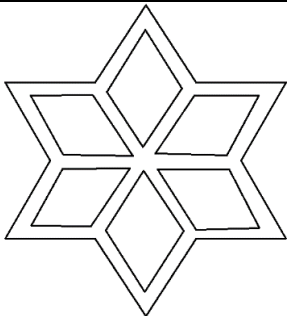
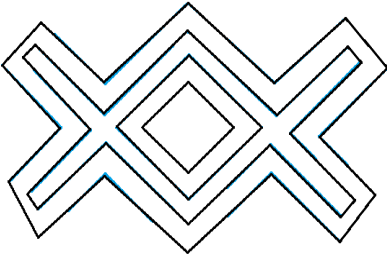
Tabla 3  
*Clasificación de figuras zoomorfas.*

Diseños Zoomorfos		
Nro.	Figura	Movimiento de la iconografía
1		
	Búho	Patrón consecutivo vertical
2		
	Llama	Reflexión en posición vertical
3		
	Perdiz	
4		
	Cuerno (kallahuaya)	Patrón consecutivo horizontal

Fuente: Cuadro de clasificación – imágenes vectorizadas (2020), Puno.

### 3.2.2 Fitomorfos

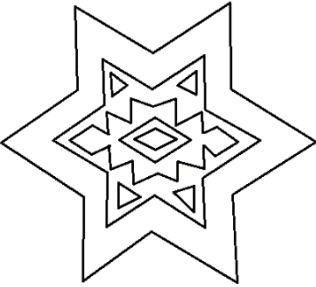
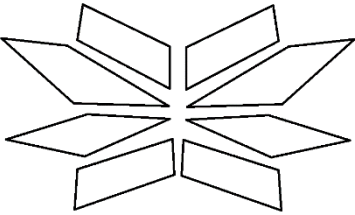
Tabla 4  
*Clasificación de figuras fitomorfas.*

Diseños Fitomorfos		
Nro.	Figura	Movimiento de la iconografía
1		
	Sach'a	
2		
	Flor de sancayo	Patrón consecutivo vertical y horizontal
3		
	T'ika	
4		
	Margarita	

Fuente: Cuadro de clasificación – imágenes vectorizadas (2020), Puno.

### 3.2.3 Astrales

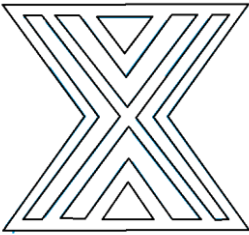

Tabla 5  
*Clasificación de figuras Astrales.*

Diseños Astrales		
Nro.	Figura	Movimiento de la iconografía
1		
	Ch'aska 1	
2		
	Ch'aska 2	

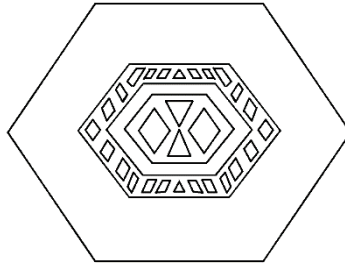
Fuente: Cuadro de clasificación – imágenes vectorizadas (2020), Puno.

### 3.2.4 Geométricos

Tabla 6  
*Clasificación de figuras geométricas.*

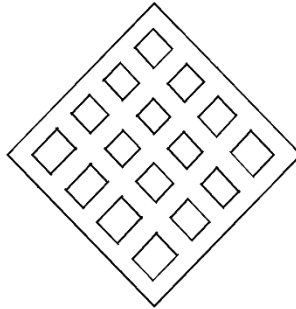
Diseños geométricos		
Nro.	Figura	Movimiento de la iconografía
1		
	Altar 1	Patrón consecutivo vertical

2



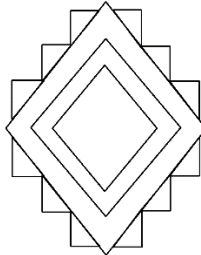
Altar 2

3



Puita (cocos)

4



Laguna

5



Ñawi (ojo)

Patrón consecutivo y reflectado

Fuente: Cuadro de clasificación – imágenes vectorizadas(2020), Puno.

### 3.3 INTERPRETACIÓN DE LOS COMPONENTES ICONOGRÁFICOS PRESENTES EN LOS TRAJES DE LOS “ORIGINARIOS AYARACHIS DE CHULLUNQUIANI”

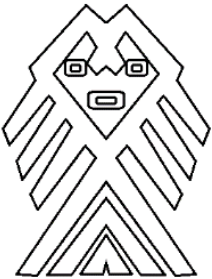

A través del trabajo se pudo identificar una serie de símbolos plasmados en los bordados y accesorios de las prendas, estos símbolos sobrevivieron al paso del tiempo y llevan consigo la voz de los antiguos practicantes de esta danza milenaria,

los significados fueron transmitidos de generación en generación a través de la palabra, esto permitió que al día de hoy se siga conociendo el lenguaje simbólico que permite a los habitantes de Chullunquiani plasmar en sus prendas la voz de sus ancestros. De acuerdo a la información obtenida y a la metodología que plantea Erwin Panofsky para el análisis iconográfico, se pudo interpretar de manera detallada cada figura de manera individual

### 3.3.1 Análisis iconográfico de los símbolos zoomorfos

Tabla 7

Cuadro de análisis iconográfico de las figuras zoomorfas

Figura	análisis pre iconográfico	Análisis iconográfico	Análisis iconológico
	La imagen del búho que se puede apreciar, se encuentra mirando de frente, nos muestra una cabeza de base romboide con dos picos en la corona y un mentón que termina en punta, además de un rostro con dos ojos frontales y aproximaciones antropomórficas debido a que en lugar de un pico se posiciona lo que al parecer es una boca, es evidente también, la forma de las alas formadas por tres líneas cada una que bajan de manera diagonal tanto a la derecha como a la izquierda, finalizando con la cola plumada en forma de pirámide que se conecta a la cabeza completando el cuerpo con una forma de equis. La figura se pudo encontrar bordada de color negro y rojo formando un patrón consecutivo vertical.	El Búho dentro del contexto andino representa la muerte y el mal augurio, esto resulta interesante al contrastar el símbolo con el origen fúnebre de la danza, lo cual nos muestra el significado que se conserva desde sus orígenes, puesto que hoy en día la danza de los ayarachis se desenvuelve en un entorno de fiesta y festejo como por ejemplo la festividad de la Candelaria y los eventos internos de la comunidad, cabe resaltar que esta imagen fue encontrada en una chuspa de los años 50, por lo cual tiene una antigüedad notable además de los colores negro y rojo como los más resaltantes, sin presencia de los colores característicos que representan la comunidad hoy en día, además de su notable ausencia en las prendas más modernas.	A partir de su forma y significado se puede afirmar que el búho dentro de la iconografía de los originarios ayarachis de Chullunquiani es un portador del significado lúgubre que otorga el origen Inca y preinca de la danza, tengamos en cuenta también, el rostro antropomórfico combinado con el cuerpo del animal, lo cual se asemeja bastante a algunas imágenes presentes en los fardos funerarios Paracas, las cuales evidencian esta especie de hibridación humano-animal, que no representan a ninguna deidad, sino más bien, a una persona con atributos animales y un estatus superior al de los demás hombres, tomando en cuenta el contexto de fardo Funerario, se puede encontrar una correlación con la naturaleza fúnebre de la imagen, además de que ambas imágenes se encuentran mirando hacia el frente a diferencia de la simbología presente en otras culturas preincas donde sus figuras miran de costado.
	Hibrido entre hombre y ave de la cultura Paracas.		



## Búho



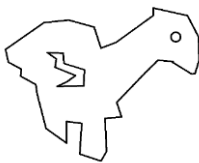
Llamas formando la figura del altar.

La imagen de la llama nos muestra al animal en una posición agachada sobre sus patas delanteras, mirando de costado y con la forma del ojo que resalta en la cabeza, también se pueden apreciar contornos rectos, esto es debido a que la imagen es bordada, su posición dentro de la prenda nos muestra un efecto de reflexión, es decir, la figura se refleja así misma frente a frente formando una imagen similar al altar que también está presente como un símbolo frecuente, se desplaza con un patrón consecutivo vertical.

La imagen representa a una llama, este camélido sudamericano domesticado, juega un papel muy importante dentro de la cultura andina puesto que fue el animal de más utilidad por su lana, carne y también como animal de carga antes de que los españoles introdujeran a las vacas, ovejas y caballos. A través de excavaciones arqueológicas en distintas ruinas incas, se pudieron encontrar restos óseos de llamas situadas al costado de altares de sacrificio, lo cual nos demuestra que se trata de un animal sagrado que permite la comunicación del mundo terrenal (Kai Pacha) con el mundo espiritual (Hanan Pacha), esta imagen al igual que la del búho no es muy frecuente en los trajes modernos.

Partiendo tanto de la forma en la que se encuentra plasmada la llama en la prenda y de su significado sagrado, se entiende el porqué de su inclusión dentro de una danza fúnebre y también su ausencia dentro de la iconografía de los trajes modernos que desplazan la intención ceremonial para adaptarse a un medio folklórico, puesto que la imagen de la llama fue desde siempre de carácter sagrado, también resulta bastante interesante el uso de esta figura para la composición que forma un altar, dándole una relevancia estética sumamente atractiva y también un significado importante que a día de hoy se conserva como una prueba del origen incaico de los ayarachis.

## Llama



La imagen de la perdiz, se encuentra bordada en un tamaño bastante reducido, complementando la figura del altar, se puede apreciar la forma anatómica del animal mirando de costado con un pico prominente, el ojo centrado en la cabeza, una pata más grande que la otra, el ala recogida y una característica cresta que el animal forma con sus plumas, la figura se encuentra bordada en colores rojo y negro, al igual que las otras figuras zoomorfas, dentro de la composición de la prenda no juega un papel protagónico sino de acompañamiento.

La imagen representa a la perdiz andina, esta forma parte de la cotidianidad las comunidades altiplánicas puesto que habita las cuevas herbáceas y prados de altura, terrenos que son muy frecuentes en toda la extensión del altiplano, es necesario puntualizar que no se trata de un animal sagrado necesariamente utilizado para los rituales, pero si admirado por los lugareños como un ave de carne exquisita.

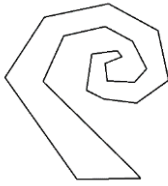
La perdiz en este caso al ser parte de la cotidianidad debido a su presencia constante dentro del territorio comunal se incluye como símbolo representativo de la fauna silvestre oriunda de Chullunquiani, complementando la representación zoomorfa que es parte del conjunto de elementos iconográficos de los trajes.

## Perdiz

La imagen se muestra con una forma particular de espiral en la punta y una base más recta, con contornos que no llegan a ser del todo circulares, el movimiento con el que se presenta en la prenda es de un patrón consecutivo

Según testimonios de los pobladores de Chullunquiani, esta figura representa los cuernos de un animal, pero no especifican cual, la presencia de los cuernos podría deberse al comercio que se daba

En la actualidad la figura del kallawaya podría simbolizar este pasado de comercio y de contacto intercultural que fue parte primordial del desarrollo de la comunidad campesina de Chullunquiani que se ve



horizontal, pero en algunas ocasiones se combina con otras figuras rodeándolas y realzando su presencia.

entre pobladores de la actual Chullunquiani y los Kallawaya provenientes de Bolivia quienes les proveían de las plumas de suri para la fabricación de los tocados de pluma en los trajes masculinos, así como también de cuernos de taruca que serían utilizados para la labor del tejido, los actuales habitantes todavía practican el comercio en localidades colindantes con el vecino país de Bolivia. Cabe aclarar que los actuales pobladores relacionan esta figura con la fauna y todo elemento animal presente en su entorno.

reflejada en el nombre de la figura y lo que representa. Al mismo tiempo representa la fauna de la zona, debido a la ausencia de las figuras zoomorfas independientes en los trajes modernos y a su combinación con otras figuras que representan los recursos hídricos, vegetales y el mundo astral, con lo cual complementan el significado del cosmos dentro de la simbología y expresión de la danza en su actualidad.

Kallawaya con laguna.

---

### Kallawaya

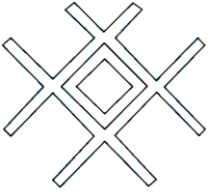

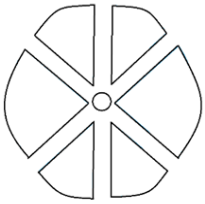

---

Fuente: Trabajo de campo – entrevistas a informantes clave – fotografías detalladas – imágenes vectorizadas – comunidad campesina de Chullunquiani - <http://generacioneshistoricas13.blogspot.com/>,(2022), Puno.

### 3.3.2 Análisis iconográfico de los símbolos Fitomorfos

Tabla 8

Cuadro de análisis iconográfico de las figuras fitomorfas

Figura	análisis pre iconográfico	Análisis iconográfico	Análisis iconológico
 	<p>La Sach'a se presenta constituida por cuatro líneas entrecruzadas entre sí que forman un rombo en el centro con ocho picos sobresalientes que sugieren formas romboides paralelas, posee una figura adicional en el medio, en este caso una laguna característica por su forma romboide que encaja a la perfección, generalmente se encuentra bordada y en los trajes modernos sin ningún patrón de movimiento en particular, lleva los colores característicos de la comunidad campesina de Chullunquiani.</p>	<p>Según testimonios de los pobladores de Chullunquiani, esta figura representa la vegetación, específicamente a los árboles y arbustos que son bastante abundantes en esta zona, puesto que existen bosques de queñuales que se extienden por los cerros entre las peñas. La imagen de la sach'a es una de las más presentes tanto en los trajes masculinos como femeninos desde las prendas más antiguas, el número de picos que sobresalen de la figura puede variar.</p>	<p>A partir de su presencia y significado se puede relacionar la importancia de la Sach'a para representar ese elemento natural vegetal que es sinónimo de vida, puesto que los árboles y arbustos albergan y sustentan a distintos seres vivos, por lo tanto también forma parte de la cotidianidad y el entorno geográfico de los pobladores, en este caso como elemento de expresión para plasmar y completar el cosmos a través de distintas combinaciones con figuras que representan los elementos animales, hídricos, y astrales, con figuras más complejas y estéticas que generalmente encuentran un papel protagónico dentro de la prenda.</p>
<b>Sach'a</b>			
 	<p>La flor de sancayo que se representa a través de esta imagen se compone de seis pétalos de base encorvada y punta triangular distribuidos de forma uniforme rodeando el estambre de la flor representado con un pequeño círculo, el movimiento de la imagen dentro de la figura se da con patrones consecutivos verticales y horizontales</p>	<p>La figura representa a una flor proveniente de un cactus conocido como sancayo, la cual sirve como un indicador para la agricultura andina, también fue una planta apreciada por los incas quienes la utilizaban como una bebida energética para sus mensajeros y por sus propiedades medicinales. La flor de sancayo es una figura muy frecuente en las prendas tanto antiguas como modernas, se puede observar como figura central en algunas ocasiones y con patrones decorativos en otras.</p>	<p>La figura de la flor de sancayo representa ese recurso vegetal que crece en los suelos salinos y rocosos de las laderas montañosas, que posee propiedades beneficiosas para el ser humano, su forma sencilla que generalmente aparece bordada permite que se formen patrones y combinaciones que enriquecen la vistosidad de las prendas, lo que le permite adornar y expresar su significado en las prendas actuales. EL origen de esta figura podría estar relacionado con el arte rupestres de la zona, debido a la similitud con algunas imágenes</p>

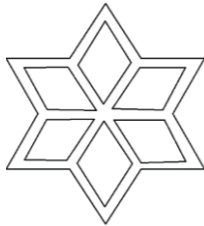
Flor representada en el arte rupestre de Palca

encontradas en una cueva de la actual Antalla las cuales se forman de pétalos rodeando el círculo central que representa el estambre de la flor.

---

### Flor de Sancayo

---



La T'ika se forma a partir de seis elementos romboides que se juntan entre sus bordes inferiores formando la figura de una flor cuyo borde se resalta, los pétalos terminan en punta con los lados perfectamente simétricos, la imagen se encuentra generalmente bordada en distintos colores o formada por varios botones cocidos en filas.

La T'ika representa a una flor, si bien es cierto, no se trata de una especie de planta en específico, sino más bien de una representación general de las flores, este elemento es muy recurrente en la iconografía de la danza y según los pobladores, representa de una manera general a las flores de la zona.

En algunas ocasiones esta figura puede confundirse con la Ch'aska o estrella por sus terminaciones en punta, pero las características principales que la diferencian son el color que generalmente es rojo, rosa o verde a diferencia de los símbolos astrales que llevan los colores blanco, amarillo y azul, su forma llamativa le permite estar presente en el centro de las chuspas, adornando los antebrazos, las botas de los pantalones y el pecho de las chaquetas.

---

### T'ika

---



La figura está conformada por dos pares de líneas con forma de v que se entrecruzan de forma opuesta dejando una abertura romboide y cuatro puntas a los costados con un contorno repasado que resalta la forma, la imagen generalmente se encuentra bordada o formada por botones y cintas cocidas sin formar patrones dentro de la prenda.

Este símbolo representa la flor llamada margarita, por lo cual juega un papel de representación de la flora, en este caso con una intención más abocada a lo estético y decorativo.

Resulta evidente que la Margarita presta una gran similitud con la figura de la Sach'a se podría argumentar que adopta una variante simplificada de la otra imagen que representa a la vegetación presente en la zona. Es una figura que tiene bastante presencia en los trajes contemporáneos debido a su forma de grandes recursos estéticos que adornan usualmente las chaquetas y complementan a las demás figuras en las llicas.

---

### Margarita

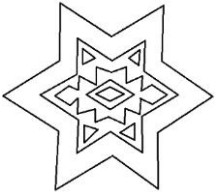
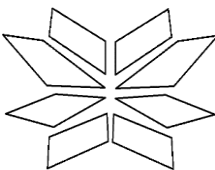
---

Fuente: Trabajo de campo – entrevistas a informantes clave – fotografías detalladas – imágenes vectorizadas – comunidad campesina de Chullunquiani (2021), Puno.

### 3.3.3 Análisis iconográfico de los símbolos Astrales

Tabla 9

Cuadro de análisis iconográfico de las figuras astrales

Figura	análisis pre iconográfico	Análisis iconográfico	Análisis iconológico
	<p>La Ch'aska representada a partir de esta imagen nos muestra una forma de estrella de seis puntas triangulares combinada usualmente con otra figura en el centro, en este caso otra estrella que posee en medio la figura de la laguna, aparece bordada como figura central en las diferentes prendas.</p>	<p>La figura de la Ch'aska representa a las estrellas, que posee una fracción del significado cósmico que forman el conjunto de símbolos plasmados en los Originarios Ayarachis de Chullunquiani, en este caso, la estrella solar, es decir los astros que forman parte del firmamento, los ayarachis tienen gran conexión con los astros, estos generalmente aparecen desde los trajes más antiguos hasta los más modernos y siempre como figuras centrales.</p>	<p>La Ch'aska juega un rol importante dentro de la iconografía de los ayarachis representando la relación del ser humano con los astros, esto tiene que ver con el viaje astral que se realiza después de la muerte y hace referencia al cosmos del que somos parte. Esta figura tiene una gran similitud con la figura de la t'ika, puesto que ambas poseen seis puntas triangulares, sin embargo, la diferencia se da a partir de los colores, mientras que la t'ika posee los colores rojos, rosa o verde La ch'aska aparece con los colores blanco, amarillo o azul, se puede ver la importancia del color para diferenciar estos dos símbolos o imágenes.</p>
<b>Ch'aska 1</b>			
	<p>La Ch'aska en este caso tiene una forma distinta a la imagen anterior, se trata de una estrella formada por ocho elementos de forma romboide separados, pero con una alineación simétrica que termina en ocho puntas, esta imagen se encuentra bordada en las diferentes prendas que la poseen como figura central y siempre con los colores blanco amarillo o azul.</p>	<p>La figura de la Ch'aska representa a las estrellas, este elemento del firmamento que según los pobladores de Chullunquiani son parte de la armonía del cosmos. A pesar que no existe una gran variedad de estas figuras cósmicas, las Ch'askas están siempre presentes en los trajes como figura central.</p>	<p>La figura de la Ch'aska complementa el cosmos plasmado en los trajes de la danza, este mundo astral que fue estudiado desde las épocas preincas y que en la actualidad toma gran relevancia. En el caso de los originarios Ayarachis de Chullunquiani, existen dos tipos de Ch'aska que se diferencian principalmente por su forma, donde la Ch'aska 1 posee una mayor cantidad de combinaciones con otras figuras debido al centro de su diseño que posee un espacio más amplio que puede alojar figuras de mayor complejidad a diferencia de la Ch'aska 2.</p>
<b>Ch'aska 2</b>			

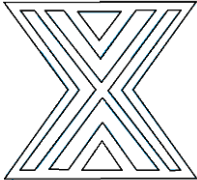
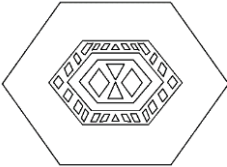
Fuente: Trabajo de campo – entrevistas a informantes clave – imágenes vectorizadas

– comunidad campesina de Chullunquiani (2021), Puno.

### 3.3.4 Análisis iconográfico de los símbolos Geométricos

Tabla 10

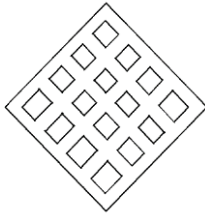
Cuadro de análisis iconográfico de las figuras geométricas

Figura	análisis pre iconográfico	Análisis iconográfico	Análisis iconológico
	<p>La figura se muestra con lados de línea recta que forman una imagen de seis ángulos simétrica, ancha en la base y el tope, pero angosta en la parte media, asemejando a dos triángulos opuestos unidos en la punta, en el interior se ven patrones separados que coinciden con la forma de la imagen, estos son cuatro patrones en forma de v ubicados a los cuatro lados cardinales de la forma y dos triángulos en la parte inferior y superior, la imagen se encuentra generalmente bordada en las prendas y en algunas ocasiones formando patrones consecutivos verticales.</p>	<p>La figura representa el altar ceremonial, el cual es un elemento primordial en el mundo ritual andino, esto debido a que en el altar suceden los rituales de diferentes naturalezas, en este caso se puede deducir que el altar representado en la imagen es de naturaleza ritual fúnebre, debido al origen lúgubre de la danza, los altares en su gran diversidad buscan hacer presente de manera objetiva lo que existe en la cosmovisión de los pueblos, poseen una importancia y protagonismo indiscutible dentro de la cultura de los pueblos, es por eso que su presencia en esta danza realza la naturaleza ritual de sus orígenes.</p>	<p>En vista de la gran relevancia de la imagen del altar y su presencia en los trajes de los originarios Ayarachis de Chullunquiani tanto antiguos como modernos, se puede apreciar un elemento que posee el significado desde el origen de la danza y que al día de hoy continúa representando la ancestralidad dentro de un entorno diferente al que se presentaba hace muchos años.</p>
<p>Alta 1</p> 	<p>El altar representado en la presente imagen se forma a partir de un hexágono con las puntas dirigidas al lado izquierdo y derecho, además de un diseño en el medio que también posee figuras romboides que coinciden con el contorno hexagonal, esta imagen se encuentra bordada en las prendas y siempre con un papel central y protagónico.</p>	<p>El altar ceremonial juega un papel central en el mundo ritual andino, según el testimonio de los pobladores de Chullunquiani esta figura estuvo presente desde las prendas más antiguas e incluso llegan a afirmar que esta imagen llegó junto con la danza.</p>	<p>Partiendo tanto de la forma en la que se encuentra plasmada la llama en la prenda y de su significado sagrado, se entiende el porqué de su inclusión dentro de una danza fúnebre y también su ausencia dentro de la iconografía de los trajes modernos que desplazan la intención ceremonial para adaptarse a un medio folklórico, puesto que la imagen de la llama fue desde siempre de carácter sagrado, también resulta bastante interesante el uso de esta figura para la composición que forma un altar, dándole una relevancia estética sumamente atractiva y también un significado importante que a día de hoy se conserva como una prueba del origen incaico de los ayarachis.</p>

---

## Altar 2

---



Puita plasmada en el arte rupestre de Palca.

La Puita o cocos, es una imagen que se presenta con un contorno romboide que posee en su interior dieciséis figuras romboides alineadas paralelamente formando un patrón que se asemeja a un conjunto de tiras entretrejidas, esta imagen se encuentra generalmente bordada, en algunas veces como figura central y en otras combinada con otras.

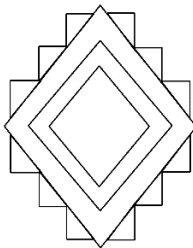
Si bien es cierto el significado exacto se ha ido distorsionando y perdiendo en el tiempo, algunos pobladores mencionan que representa el pasado de sus ancestros, tomando en cuenta estas afirmaciones se puede deducir que se trata de una imagen bastante antigua, y que se encuentra presente en las prendas de antaño y las actuales.

Según las afirmaciones y la forma que presenta la Puita, se encuentra una gran semejanza con una figura presente en las pinturas rupestres de la zona, se trata de una imagen encontrada en las cavernas de la actual Antalla, esta figura de forma cuadrada presenta los mismos patrones dentro de sí misma que forman este entretrejo de formas paralelas, así mismo solo basta girar cuarenta y cinco grados el rombo que compone la Puita para que se convierta en un cuadrado perfecto y las imágenes coincidan en su totalidad.

---

## Puita

---



La Laguna se presenta a través de esta imagen formada por una base romboide rodeada de figuras triangulares ordenadas en un patrón escalonado en sus cuatro lados, en la parte interior se sitúan dos rombos uno dentro del otro, esta imagen se encuentra generalmente bordada en las prendas con un papel central protagónico.

La laguna representa los recursos hídricos de la zona, en este caso se trata de los ríos y ojos de agua que están presentes en la zona, así mismo, complementaria a los demás elementos iconográficos para formar el cosmos que se ve plasmado en los trajes de la danza, el agua es además un recurso sagrado que no puede faltar puesto que provee de vida a todo ser tanto vegetal como animal.

La imagen de la laguna se encuentra usualmente con una posición central, pero en otras ocasiones se combina con otras figuras para expresar ese equilibrio entre el agua y los seres que se benefician de este recurso indispensable, es así que en algunas ocasiones se ve combinado con las figuras de la Sach'a y la kallawayá, ocupando también ese rol infaltable en el cosmos que se plasma a través de las combinaciones en la iconografía de los trajes de los originarios Ayarachis de Chullunquiani.

---

## Laguna

---



La figura del ñawi u ojo se representa a partir de un tope ovalado que circunvala a una figura central en forma de rombo con un pequeño círculo en el medio, así mismo del óvalo se desprenden dos figuras curvadas que terminan de cerrar el patrón ovalado, esta imagen se encuentra bordada usualmente en los

El ñawi representa a un ojo como se puede deducir a partir de su traducción del quechua al español. Es una imagen presente en la textilería Inca generalmente plasmada en los bordes de las llicllas y demás prendas que presenta iconografía tradicional.

Otro nombre con el que se conoce a esta imagen es el de "ojo de princesa" el cual podría deberse a que estaba presente solamente en los trajes de las mujeres nobles del incanato, actualmente se utiliza en los bordes de todas las prendas con iconografía tradicional de origen Inca, en este caso

---

bordes de las prendas y presenta un patrón consecutivo horizontal, en algunas ocasiones reflectado.	los Ayarachis no son la excepción.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------

---

Ñawi

---

Fuente: Trabajo de campo – entrevistas a informantes clave – fotografías detalladas – imágenes vectorizadas – comunidad campesina de Chullunquiani (2021), Puno.

Los significados de los componentes iconográficos fueron aportados por los informantes clave durante el llenado de las fichas de registro, ayudaron a identificar los símbolos y poder clasificarlos debidamente, fue durante este momento de la investigación cuando los fabricantes de los trajes pudieron manifestar el significado individual y también en conjunto de la mayoría de las figuras. Después de haber realizado este reconocimiento y clasificación se acudió a los adultos mayores ya que por recomendación de los fabricantes, se supo que ellos aun conocen el significado de los símbolos que los demás miembros de la comunidad desconocen, evidenciando la posible pérdida de parte de los saberes ancestrales.

### 3.3.5 Análisis general.

Según la semiótica, se sabe que, los símbolos son parte de la comunicación dentro de las sociedades humanas, por lo tanto, poseen un significado individual y en conjunto, como un mensaje compuesto de la gramática o el orden de los elementos mostrados. Después de haber descifrado los elementos simbólicos de manera individual y detallada ahora se puede realizar una interpretación a partir de una vista panorámica de la simbología





estudiada para poder entender el mensaje que transmite la iconografía que se encuentra en los trajes.

Los símbolos nos muestran elementos que existen de manera armoniosa en el mundo, estos son: la flora, fauna, el agua y los astros que en conjunto componen el cosmos, a través de los símbolos que fueron clasificados e interpretados, recordemos que Josef Estermann argumenta que el termino Pacha no se refiere solamente a la tierra, sino que se trata del cosmos, el mundo terrenal y sus astros, en otras palabras se podría decir que la iconografía presente en los trajes representa a la interpretación del cosmos que se tiene desde los ancestros de los pobladores de la comunidad campesina de Chullunquiani, es la manera particular de plasmar la simbología en conjunto, producto de los hechos históricos que mezclaron diferentes componentes hasta llegar a los trajes contemporáneos.

Para Achig-Balarezo (2019), indica que Estermann considera como “Pacha”, lo que es, el todo existente en el universo, la realidad; es el tiempo-espacio, en orden y estratificación, elementos imprescindibles para la relacionalidad del todo; al juntar el aspecto de universo o cosmos con el concepto de relacionalidad en Pachamama, se traduce como “cosmos interrelacionado” o “relacionalidad cósmica”.

Por otro lado, también tenemos los elementos rituales que enfatizan el carácter Lúgubre de la danza, tales como los altares y animales con una importancia y significado ritual fúnebre, estos elementos conservan el mensaje ceremonial desde el origen, sin embargo es necesario mencionar que muchos de estos símbolos ya no están presentes en los trajes contemporáneos, como es



el caso de el búho y la llama cuya ausencia denota su posible pérdida, tengamos en cuenta que la danza se encuentra en un constante dinamismo y evolución, con lo cual, posiblemente muchos símbolos de más antigüedad pudieron haberse perdido en este proceso de adaptación y cambio del entorno.

La antropología simbólica que plantea Clifford Geertz y Víctor Turner nos dice que el contexto en el que se desenvuelven estos símbolos posee una gran importancia dentro de su significado, las sociedades y culturas actuales se encuentran en un constante dinamismo de cambio y por lo tanto los portadores contemporáneos de símbolos originarios influyen directamente sobre ellos.

Geertz (2002), explora la dimensión semiótica del poder a través de los aspectos simbólicos y políticos entre los balineses, produciendo una interpretación de los significados sociales alrededor de las instituciones políticas y religiosas. Pero ese trabajo involucra una exterioridad del poder en relación con el antropólogo; es decir, lo trata como un aspecto ajeno a la labor antropológica y, por el contrario, circunscrito como objeto de estudio de la antropología.

Tengamos en cuenta que existen combinaciones de elementos de la naturaleza y de la zona, no se trata solamente de elementos individuales, sino más bien, de un conjunto de elementos cuidadosamente plasmados para expresar el sentimiento de identidad, y con el contexto actual, la intención de embellecer los trajes utilizando estos símbolos como recursos estéticos y llamativos que a su vez son portadores del significado de sus raíces, como menciona la señora Iginia Ramos de la comunidad campesina de Chullunquiani.



*“Estos símbolos lo que representan es a mis antepasados, los cocos están acá en las pinturas de las cuevas y esto es parte de mi tierra, también las flores que existen acá en Chullunquiani igual que el agua y las estrellas, es por eso que yo participo y voy a seguir participando con el conjunto de Ayarachis” (inf.9).*

En este sentido se puede decir que la simbología que se plasma en los trajes de los “originarios Ayarachis de Chullunquiani” muestran a sus participantes desde su particularidad como portadores del mensaje de hombres andinos que practican y expresan el dolor natural del ser humano ante la muerte, pero también la sensibilidad del habitante andino ante su entorno y entendimiento del mundo que lo rodea, que difunden el simbolismo a través de sus expresiones culturales y artísticas fortaleciendo la identidad colectiva, pero con un cambio del contexto que va desde sus orígenes rituales hasta su presente festivo y competitivo.



## CONCLUSIONES

1. Los acontecimientos históricos de la danza de los “Originarios Ayarachis de Chullunquiani” nos muestra dos miradas a cerca del origen de la danza, la primera incide en que los Ayarachis llegan al actual Chullunquiani durante la conquista de la corona española sobre el imperio Inca, la segunda otorga un origen más contemporáneo aduciendo que los Ayarachis llegan traídos por la familia Arias, proveniente de Pitumarca (Cusco) mediante la migración, a partir de su llegada la danza ha sufrido una evolución en su aspecto estético incrementando notablemente el colorido y la presencia de imágenes en las prendas que representan el proceso de adaptación y fortalecimiento de la identidad cultural.
2. Los símbolos se clasifican en cuatro grupos, representados en zoomorfos que están constituidos por cuatro símbolos que representan la fauna de la zona; fitomorfos se conforman por cuatro símbolos que representan la flora de la zona; los astrales que presentan la menor cantidad de elementos, conformados por dos símbolos que representan a las estrellas; y las figuras geométricas con la mayor cantidad de elementos, conformado por 5 símbolos de diferentes naturalezas y significados que representan los recursos hídricos, elementos rituales y la expresión rupestre de la zona, en este contexto se incluyen las posiciones y movimientos que presentan las imágenes dentro de las prendas de la danza, .
3. El análisis de los componentes iconográficos, evidencia, por un lado, el significado individual de distintos elementos de la naturaleza y el firmamento, que representan componentes presentes en la zona, pero que a través de combinaciones entre dos o más elementos forman figuras complejas de un alto valor estético y un significado que expresa la armonía de los elementos del cosmos, por otro lado las



representaciones iconográficas incluyen figuras de carácter fúnebre que representan componentes como altares ceremoniales y animales cuyo significado está ligado al trasfondo lúgubre de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani”, estos significados son portados en la actualidad por los participantes de la danza dentro de un contexto festivo.



## RECOMENDACIONES

1. Se recomienda al ministerio de cultura incentivar a la preservación de las tradiciones históricas de los trajes de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani” a través del registro en documentos científicos, en vista de que esta información es sustancial para poder entender el significado de sus elementos y así también poder difundir las expresiones culturales.
2. Se recomienda a los pobladores de la comunidad campesina de Chullunquiani, rescatar y conservar los trajes antiguos de la danza, debido a que estos poseen la mayoría de símbolos que en muchos casos no están plasmados en los trajes contemporáneos teniendo como resultado la pérdida de estos.
3. Se recomienda al Ministerio de cultura, las autoridades pertinentes y la población en general ser partícipes de la difusión de los significados de los componentes iconográficos de la danza “Originarios Ayarachis de Chullunquiani”, a fin de que su cosmovisión sea visible y preservada.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achig-Balarezo, D. (2019). Cosmovisión Andina: categorías y principios. *Revista de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Cuenca*, 37(3), 1-4.  
<https://doi.org/10.18537/RFCM.37.03.01>
- Arbaiza, L. R. (2014). La mitología amazónica y su relación con la simbología Chavín. *Investigaciones Sociales*, 14(24), 341-350.  
<https://doi.org/10.15381/is.v14i24.7305>
- Arroyo de la Fuente, M. A. (2012). *Propuesta para un análisis iconográfico de la «Tabla Isiaca» del museo egipcio de Turín. (Tesis de doctorado)* [Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/17408/1/T34073.pdf>
- Banco de Crédito del Perú. (2020). *Fiestas y Danzas del Perú*. Banco de Crédito del Perú. [https://issuu.com/fondoeditorialbcp/docs/fiestas\\_y\\_danzas](https://issuu.com/fondoeditorialbcp/docs/fiestas_y_danzas)
- Calsín, R. (2010). La morenada, la diablada y los caporales: ¿danzas peruanas o bolivianas? *Folklore, arte, cultura y sociedad*, 1(1), 123-156.
- Campos Hernández, J. B. (2017). *Iconografía y simbología en las lápidas de párvulos durante el lustro de 1921-1925. Pabellón Santa Irene del Cementerio Presbítero Matías Maestro de Lima . (Tesis de doctorado)* [Universidad Nacional Mayor de San Marcos].  
<https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/6972?show=full>
- Carvalho, N. (2015). Saberes ancestrales: lo que se sabe y se siente desde siempre. En *Diario el Telégrafo*. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/buen/1/saberes-ancestrales-lo-que-se-sabe-y-se-siente-desde-siempre>
- Chambi, J. A. (2019). *Descripción, clasificación, significación e influencia en la iconografía de las llicllas del distrito de Ayapata - Carabaya* [Universidad Nacional del Altiplano de Puno].



<http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/15053>

Chávez, J. L., & García, I. (2015). *Diseños ashaninka en los estudiantes de la institución educativa de la comunidad nativa ashaninka aoti chanchamayo – junín en el 2014. (Tesis de pregrado)* [Universidad Nacional Intercultural de la Amazonía]. <http://repositorio.unia.edu.pe/handle/unia/137>

Crespo, J. M., & Vila, D. (2014). Saberes y conocimientos ancestrales, tradicionales y populares: el buen conocer y el diálogo de saberes dentro del proyecto buen conocer- flok Society. *Stream* 5:, 2.0, 48. <http://flokociety.org/docs/Espanol/5/5.3.pdf>

De La Torre, J. C. (2003). La agricultura en la iconografía de la cerámica Nazca. *Anales del Museo de América, 11*, 119-135.

Durston, J. (1993). Los pueblos indígenas y la modernidad. *Revista de la CEPAL, 1993(51)*, 89-100. <https://doi.org/10.18356/5c5eccd6-es>

Estrada, B. (2007). Recrear la espiritualidad ancestral a través de la danza y la música como formas de educación propia. *Revista Educación y Pedagogía, 19(49)*, 99-102.

Fuentes Rojas, L. H. (2021). *La obra poética de Alejandra Pizarnik: una interpretación desde la simbología. (Tesis de doctorado)* [Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/16494?show=full>

Fuentes Vega, A. (2015). *Aportaciones al estudio visual del turismo: la iconografía del boom de España, 1950-1970. (Tesis de doctorado)* [Universidad Complutense]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/32729/1/T36274.pdf>

Geertz, C. (2002). Interview with Clifford Geertz. *Anthropological Theory.*, 2(4), 421-431.





- González, J. (1991). Análisis del método iconográfico. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4(7), 7-18.  
[http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai07\\_conferencia.html](http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai07_conferencia.html)
- INEI. (2016). *Situación de la Población Adulta Mayor. Encuesta Nacional de Hogares*. Instituto de Estadística e Informática.
- Jamioy, J. N. (1997). Los saberes indígenas son patrimonio de la humanidad. *Nómadas (Col)*, 7, 64-72. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118909006>
- Kawulich, B. B. (2005). La observación participante como método de recolección de datos. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 6(2).
- Lévy Contreras, J. G. (2016). *Los apéndices serpentiformes en la iconografía Nazca: repertorio y significado. (Tesis de maestría)* [Pontificia Universidad Católica del Perú].  
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/8669?show=full>
- Mamani Morocco, E. (2017). *Significado cultural de las pinturas rupestres de Tantamaco en Macusani, como medio didáctico para la enseñanza de la historia regional. (Tesis de maestría)* [Universidad Nacional del Altiplano de Puno]. <http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/8757>
- Miranda, E. (2007). *La danza floklórica y popular de Bolivia*. C & C Editores.
- Mújica, L. (2020). Aculturación, inculturación e interculturalidad : los supuestos en las relaciones entre “unos” y “otros”. *FENIX*, 43-44, 55-78.  
<https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.2001-2002.n43-44.p55-78>
- Pacco, E. (2018). *Análisis de la expresión artística de la danza Ayarachis de Paratia - Lampa 2017. (Tesis de maestría)* [Universidad Nacional del Altiplano de Puno]. <http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/8104?show=full>



- Palli, S. A. (2014). *Influencia de la sociedad moderna en los elementos estructurales de la danza carnavalesca de Arapa – Azangaro. (Tesis de pregrado)* [Universidad Nacional del Altiplano de Puno].  
<http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/8258>
- Panosfky, E. (2004). *El significado en las artes visuales* (N. Ancochea (trad.)). Alianza forma (AF). <https://www.alianzaeditorial.es/libro/alianza-forma-af/el-significado-en-las-artes-visuales-erwin-panofsky-9788420686523/>
- Rios, S. (2012). *El Ayarachi*. <https://arteyantropologia2010.blogspot.com/2012/06/el-ayarachi.html>
- Rivera, J. A. (2017). *Diferenciación iconográfica de los chullos de soltera en la zona circunlacustre del Lago Titicaca - Puno, 2015. (Tesis de grado)* [Universidad Nacional del Altiplano de Puno].  
<http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/7497>
- Robles, B. (2018). Cuicuilco. *Arqueología Mexicana*, 25(151), 8.  
[https://doi.org/10.1007/978-3-030-58292-0\\_31116](https://doi.org/10.1007/978-3-030-58292-0_31116)
- Rodríguez, A. (2005). Colmatación natural y antrópica de las marismas del Parque Nacional de Doñana: Implicaciones para su manejo y conservación. *Revista Cuaternario y Geomorfología*, 19, 39-48.
- Romero, J. R. (2015). Aquello que llamamos danza: Danza-ritual y “danza artística” en Oruro, Bolivia. *CALLE14: revista de investigación en el campo del arte*, 10(16), 14. <https://doi.org/10.14483/10.14483/udistrital.jour.c14.2015.2.a02>
- Salas, J. (2012). EL AYARACHI. En *Puno Junto al Misti*.  
<http://punoculturaydesarrollo.blogspot.com/2012/01/el-ayarachi.html>
- Salinas, V. A. (2017). *Descripción estética de las representaciones de la naturaleza en el tejido inca*. Universidad Nacional Diego Quispe Tito.



<https://renati.sunedu.gob.pe/bitstream/sunedu/187157/1/2017> Tesis de  
Pregrado Salinas Yabar Valeria Alexandra.pdf

Surca, W. (2019). *Descripción de la iconografía de la fachada de la catedral de Puno 2019. (Tesis de grado)* [Universidad Nacional del Altiplano de Puno].  
<http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/12985>

Zoltán, P. (2016). *La iconografía de la piramide del sol: mito, culto y estructura política en Teotihuacan. (Tesis de doctorado)* [Universidad de Chile].  
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/142167>



## ANEXOS



## Anexo 1. Guía de entrevista

### Guía de entrevista

**GUIA DE ENTREVISTA: SABERES ANCESTRALES Y REPRESENTACIÓN  
ICONOGRÁFICA DE LOS TRAJES DE LOS ORIGINARIOS AYARACHIS DE  
CHULLUNQUIANI - PALCA - 2021**

Nombre del entrevistado: \_\_\_\_\_

Fecha: \_\_\_\_\_

- 1.- ¿Conoce usted de donde proviene la danza de los Ayarachis? Precise su respuesta.
- 2.- ¿Qué significa para usted la danza de los Ayarachis?
- 3.- ¿Qué cambios ha notado usted en la danza con el pasar de los años?
- 4.- ¿Opina usted que la danza está perdiendo participación por parte de los jóvenes integrantes de la comunidad?  
(en caso de entrevistar a un fabricante)
- 5.- ¿De qué manera aprendió usted a fabricar los trajes?
- 6.- ¿Cómo se adquieren las plumas de suri y los demás materiales para la fabricación de las prendas?
- 7.- ¿los matices de las figuras de los trajes tienen alguna relación particular con cada fabricante o integrante?



## Anexo 2. Ficha de registro de prendas de los trajes de la danza

### FICHA DE REGISTRO DE LAS PRENDAS DE LOS TRAJES DE LA DANZA "ORIGINARIOS AYARACHIS DE CHULLUNQUIANI-PALCA"

#### PRENDAS DEL TRAJE FEMENINO:

1. NOMBRE DE LA PRENDA: \_\_\_\_\_

2. MATERIALES QUE LA COMPONEN:

---

---

---

---

---

---

3. MEDIDAS:

a) Largo: \_\_\_\_\_

b) Ancho: \_\_\_\_\_

4. INSTRUMENTOS UTILIZADOS PARA LA CONSTRUCCION DE LA PRENDA:

---

---

---

---

5. IMÁGENES PRESENTES EN LA PRENDA Y SU SIGNIFICADO:

a) Zoomorfos:

Significado:

_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

b) Fitomorfos:

Significado:

_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

a) Geométricos:

Significado:

_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____



_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

a) Astrales:

Significado

_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

b) Otros:

Significado:

_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

1. SIGNIFICADOS ADICIONALES DE ALGUNA PRENDA EN PARTICULAR:

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



**Anexo 3.** Ficha de observación: registro de las prendas de los trajes de la danza  
“Originarios Ayarachis de Chullunquiani-Palca

**FICHA DE OBSERVACIÓN: REGISTRO DE LAS PRENDAS DE LOS TRAJES DE LA DANZA**

**“ORIGINARIOS AYARACHIS DE CHULLUNQUIANI-PALCA”**

TRAJE FEMENINO ( )

TRAJE MASCULINO ( )

<b>Nombre de la prenda</b>	
<b>Participantes</b>	<hr/> <hr/> <hr/>

<b>Aspectos a observar</b>	<b>Nueva</b>	<b>Semi nueva</b>	<b>Antigua</b>
Antigüedad de la prenda			
	<b>Horizontal</b>	<b>Vertical</b>	<b>Reflectado</b>
Detalles en los patrones de la imagen.			
	<b>Precolonial</b>	<b>Colonial</b>	<b>Moderna</b>
Ancestralidad de la imagen			







#### Anexo 4. Cuadro de operacionalización de variables

Categorías	Sub categorías	Tópicos
Acontecimientos históricos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Origen y evolución</li><li>- Identidad y costumbres</li><li>- Elementos que componen los trajes</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Migraciones</li><li>- Procesos de cambio y adaptación de los trajes</li><li>- Participación y costumbres</li><li>- Detalles de los trajes</li></ul>
Simbología	<ul style="list-style-type: none"><li>- Zoomorfos</li><li>- Fitomorfos</li><li>- Astrales</li><li>- Geométricos</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Figura</li><li>- Movimiento de la iconografía</li></ul>
Iconografía	<ul style="list-style-type: none"><li>- Análisis pre iconográfico</li><li>- Análisis iconográfico</li><li>- Análisis iconológico</li><li>- Análisis general</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Representación de elementos presentes en la naturaleza y el cosmos</li><li>- Representación de elementos rituales</li><li>- Influencia del entorno</li></ul>

### Anexo 5. Panel fotográfico

