



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ANTROPOLOGÍA



SIMBOLOGÍA DE LA DANZA AYARACHIS DEL DISTRITO DE CUYOCUYO – PROVINCIA DE SANDIA, 2022

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. CLADEMIR LENIN MACHICADO CALSINA

Bach. SOFIA CCALLI FLORES

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA

PUNO - PERÚ

2023



NOMBRE DEL TRABAJO

**SIMBOLOGÍA DE LA DANZA AYARACHIS
DEL DISTRITO DE CUYOCUYO-PROVINCIA
A DE SANDIA,2022**

AUTOR

**CLADEMIR LENIN;SOFIA MACHICADO C
ALSINA; CCALLI FLORES**

RECuento de PALABRAS

28921 Words

RECuento DE CARACTERES

160310 Characters

RECuento DE PÁGINAS

133 Pages

TAMAÑO DEL ARCHIVO

29.1MB

FECHA DE ENTREGA

Jun 19, 2023 10:11 AM GMT-5

FECHA DEL INFORME

Jun 19, 2023 10:13 AM GMT-5

● **17% de similitud general**

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para cada base c

- 16% Base de datos de Internet
- Base de datos de Crossref
- 6% Base de datos de trabajos entregados
- 2% Base de datos de publicaciones
- Base de datos de contenido publicado de Crossr

● **Excluir del Reporte de Similitud**

- Material bibliográfico
- Material citado
- Material citado
- Coincidencia baja (menos de 10 palabras)



Firmado digitalmente por CALDERON
TORRES Alfredo FAU.20145496170
soft
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 07.07.2023 09:17:50 -05:00



Firmado digitalmente por PUMA
LLANQUI Javier Santos FAU
20145496170 soft
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 07.07.2023 09:35:13 -05:00



DEDICATORIA

Esta tesis dedico con eterna gratitud a mi familia, en especial a mis padres, Sr. Juan y Sra. Flavia, por su comprensión, consejos, amor y apoyo en los momentos más difíciles, gracias a ellos me he forjado como la persona que soy con valores éticos y principios.

Cladimir Lenin Machicado Calsina



DEDICATORIA

Con mucho cariño, esta tesis la dedico a mis padres, la señora Celia y el señor Ernesto, quienes han sido mi apoyo absoluto y guía en todos los momentos de mi vida. También esta tesis la dedico al amor más grande de mi vida que es mi hijo, que día a día me inspira para seguir adelante...

Sofia Ccalli Flores



AGRADECIMIENTOS

- A nuestra alma mater, la Universidad Nacional del Altiplano – Puno, por acogernos en nuestro proceso de formación como estudiantes y profesionales.
- A la Escuela Profesional de Antropología por compartirnos mediante los docentes los conocimientos y guiarnos en nuestra formación profesional.
- A los siguientes miembros del jurado: Dr. Juan Bautista Carpio Torres, Mg. Robinson Luis Belliard Soriano, MSc. Julio Fitzgerald Zevallos Yana.
- Con mucho cariño, respeto y admiración a nuestro asesor Dr. Alfredo Calderón Torres, por su dirección y asesoría a nivel teórico y metodológico durante el proceso de investigación.
- A cada uno de los entrevistados del conjunto Ayarachis del distrito de Cuyocuyo, por su tiempo y paciencia en brindarnos la información requerida.

Clademir Lenin Machicado Calsina

Sofia Ccalli Flores



ÍNDICE GENERAL

Pág.

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTOS

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE FIGURAS

ÍNDICE DE TABLAS

ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

RESUMEN..... 15

ABSTRACT 16

INTRODUCCIÓN 17

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA, ANTECEDENTES, OBJETIVOS,

MARCO TEÓRICO Y MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 18

1.1.1. Pregunta general 21

1.1.2. Preguntas específicas 21

1.2. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN..... 21

1.2.1. Antecedentes internacionales..... 21

1.2.2. Antecedentes nacionales 22

1.2.3. Antecedentes locales 24



1.3. JUSTIFICACIÓN.....	27
1.4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	28
1.4.1. Objetivo general.....	28
1.4.2. Objetivos específicos	28
1.5. MARCO TEÓRICO.....	29
1.5.1. La simbología desde la antropología	29
1.5.2. Signo y significado	36
1.5.3. Operativización del símbolo	37
1.6. MARCO CONCEPTUAL.....	38
1.6.1. Danza	38
1.6.2. Antropología visual.....	39
1.6.3. Lengua y habla dancística.....	39
1.6.4. Símbolo.....	39
1.6.5. Significado y sentido	40
1.6.6. Significante	40
1.6.7. Signo	40
1.6.8. Iconografía	40
1.6.9. Música.....	41
1.6.10. Coreografía	41
1.7. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN.....	41
1.7.1. Hipótesis general.....	41



1.7.2. Hipótesis específicas.....	41
1.7.3. Operacionalización de Variables	42
1.8. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	42
1.8.1. Tipo y diseño de investigación	42
1.8.2. Informantes clave.....	43
1.8.3. Unidades de observación	43
1.8.4. Unidades de análisis.....	44
1.8.5. Técnica e instrumentos de investigación	44
1.8.6. Entrevista en profundidad.....	45
1.8.7. Proceso de análisis de datos.....	45

CAPÍTULO II

CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN

2.1. ASPECTOS GENERALES	47
2.1.1. Ubicación geográfica	47
2.1.2. Clima.....	48
2.1.3. Recurso hídrico	48
2.1.4. Paisajes naturales	49
2.2. ASPECTOS SOCIODEMOGRÁFICOS.....	50
2.2.1. Población	50
2.2.2. Idioma	50
2.2.3. Población Económicamente Activa	50



2.2.4. Vivienda.....	52
2.2.5. Abastecimiento y distribución de agua.....	53
2.2.6. Salud	53
2.2.7. Educación.....	53
2.2.8. Nivel de pobreza	54
2.2.9. Antecedentes históricos	54
2.2.10. Lugares turísticos.....	56
2.2.11. Manifestaciones culturales.....	57

CAPÍTULO III

EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN

3.1. AYARACHIS EN LA HISTORIA DE CUYOCUYO.....	58
3.2. SIMBOLOGÍA DE LA DANZA AYARACHIS DE CUYOCUYO.....	60
3.3. SIMBOLISMO DE LA VESTIMENTA DE LA DANZA AYARACHIS DE CUYOCUYO.....	63
3.3.1. Íconos que representan la actividad del hombre y su historia	67
3.3.2. Íconos representativos de cosmovisión.....	71
3.3.3. Íconos representativos de flora y fauna	74
3.3.4. Íconos representativos de astros	78
3.4. SIGNIFICADO DE LA MÚSICA DE LA DANZA AYARACHIS DE CUYOCUYO.....	81
3.4.1. Lamento por la muerte del inca Atahualpa.....	85
3.4.2. Significado de la melodía triste de aspecto agónico y poético	89



3.4.3. Existencia simbólica de la muerte y la oscuridad	92
3.4.4. Reafirmación de la identidad étnica.....	95
3.5. ESTRUCTURA COREOGRÁFICA DE LA DANZA AYARACHIS DE CUYOCUYO.....	98
3.5.1. Influenciado por el entorno natural y cultural	102
3.5.2. Desplazamiento pausado y lento cargado de simbolismo	105
3.5.3. Significado de la sucesión de figuras en hileras	108
CONCLUSIONES.....	113
RECOMENDACIONES.....	114
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115
ANEXOS	122

Área: Cultura andina, identidad y desarrollo.

Tema: Simbología de la danza Ayarachis de Cuyocuyo - Sandía.

Fecha de sustentación: 07 de julio de 2023



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Proceso de análisis de datos	46
Figura 2. Ubicación del distrito de Cuyocuyo	47
Figura 3. Ayarachis de Cuyocuyo con su vestimenta e instrumentos de antaño	59
Figura 4. Vestimenta de la danza Ayarachis	63
Figura 5. Vestimenta de las mujeres	64
Figura 6. Vestimenta de los varones	65
Figura 7. Red semántica de percepciones de los danzantes y músicos sobre el simbolismo de la vestimenta de la danza Ayarachis de Cuyocuyo	66
Figura 8. Íconos que representan la actividad del hombre y su historia	69
Figura 9. Íconos que representan a la cosmovisión	72
Figura 10. Íconos que representan a la flora y fauna (lliclla)	74
Figura 11. Poncho multicolor de esquinas recortadas	77
Figura 12. Íconos que representan a los astros	79
Figura 13. Músicos de la danza Ayarachis	82
Figura 14. Ayarachis de Cuyocuyo	83
Figura 15. Red semántica de percepciones de los danzantes y músicos sobre el significado de las melodías musicales de la danza Ayarachis de Cuyocuyo .	84
Figura 16. Lamento por la muerte del inca Atahualpa	85
Figura 17. Instrumentos musicales de los Ayarachis.....	88
Figura 18. Músicos ejecutando melodías tristes	91
Figura 19. Existencia simbólica de la oscuridad y la muerte	94
Figura 20. Reafirmación de la identidad étnica	97
Figura 21. Coreográfica de la danza Ayarachis	99



Figura 22. Red semántica de percepciones de los danzantes y músicos sobre la estructura coreográfica de la danza Ayarachis de Cuyocuyo	101
Figura 23. Influenciado por el entorno natural y cultural	103
Figura 24. Desplazamiento pausado y lento cargado de simbolismo	106
Figura 25. Sucesión de figuras en hileras	108
Figura 26. Registro coreográfico de la danza Ayarachis de Cuyocuyo.....	111
Figura 27. Mapa de trabajo de campo (Cartografía social)	128
Figura 28. Ayarachis del distrito de Cuyocuyo	129
Figura 29. Ayarachis de Cuyocuyo en la Festividad de la Virgen de la Candelaria ...	129
Figura 30. Ayarachis de Cuyocuyo en Tinajani – Ayaviri	130
Figura 31. Conjunto de Ayarachis Riqch'ary Huayna	130
Figura 32. Conjunto de Ayarachis Tawantin Ayllu (varones).....	131
Figura 33. Conjunto de Ayarachis Tawantin Ayllu (mujeres)	131
Figura 34. Músicos de los Ayarachis frente a la iglesia Ura Ayllu	132
Figura 35. Ingreso al distrito de Cuyocuyo desde Sandia	132



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Informantes de la danza Ayarachis de Cuyocuyo.....	43
Tabla 2. Cuyocuyo: Clima por meses, según temperatura.....	48
Tabla 3. Población del distrito de Cuyocuyo según edades.....	50
Tabla 4. Población Económicamente Activa	50
Tabla 5. Rama de actividad económica	51



ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

MINCUL	: Ministerio de Cultura
MINCETUR	: Ministerio de Comercio Exterior y Turismo
DDC	: Dirección Desconcentrada de Cultura
ZONAS	: Comunidades alto andinas de la zona sur de Puno
PEA	: Población Económicamente Activa
MINEDU	: Ministerio de Educación
UNESCO	: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
FRFCP	: Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno



RESUMEN

La investigación se profundiza dentro del marco de la revaloración de costumbres, creencias y tradiciones referidos a la danza ancestral, desde el enfoque de la antropología. En ese sentido, el objetivo se centró en analizar los aspectos simbólicos de la danza Ayarachis del distrito de Cuyocuyo-Sandia, ello en tres niveles: vestimenta, música y coreografía. La metodología que se consideró fue cualitativo-etnográfico, para recoger los datos se empleó la técnica de la observación y la guía de entrevista no estructurada. Los resultados guardan una estrecha asociación con los supuestos de la investigación, los cuales se fueron modificando durante el mismo proceso. Se encontraron como principales hallazgos lo siguiente: el simbolismo de la vestimenta expresa imágenes, figuras, historias y una serie de alegorías con motivos artísticos; la música de los Ayarachis es de carácter fúnebre, ya que transmite llanto, dolor o tristeza en sus tonadas; la coreografía se manifiesta mediante una serie de sucesión de figuras en hileras con movimientos lentos, separados y concéntricos.

Palabras clave: Análisis simbólico, Carácter fúnebre, Coreografía, Danza, Música, Vestimenta.



ABSTRACT

The investigation is deepened within the framework of the revaluation of customs, beliefs and traditions related to ancestral dance, from the anthropological approach. In this sense, the objective was focused on analyzing the symbolic aspects of the Ayarachis dance of the Cuyocuyo-Sandia district, on three levels: clothing, music and choreography. The methodology that was considered was qualitative-ethnographic, to collect the data the observation technique and the unstructured interview guide were used. The results are closely associated with the research assumptions, which were modified during the same process. The following were found as main findings: the symbolism of the clothing expresses images, figures, stories and a series of allegories with artistic motives; the music of the Ayarachis is of a funeral nature, since it transmits tears, pain or sadness in its tunes; the choreography is manifested through a series of succession of figures in rows with slow, separated and concentric movements.

Keywords: Symbolic analysis, Funeral character, Choreography, Dance, Music, Clothing.



INTRODUCCIÓN

El simbolismo de la danza fue estudiado por muchos años por la antropología y la historia, ya que se entremezcla con elementos religiosos, sociales y culturales; por ello es importante, para los antropólogos e historiadores, conocer el trasfondo de las manifestaciones de la danza ancestral, para que ellas respondan de una mejor manera a su identidad étnica. Por lo que es necesario realizar una reconstrucción histórico-cultural a nivel étnico, pues la danza se desarrolla en un contexto sociocultural que parte de la historia ancestral, y en esa línea hacer un reconocimiento del papel que juega la danza dentro de una terminada comunidad étnica, mediante el desarrollo de la simbología en sentido dancístico. En ese marco, la presente investigación tiene como propósito seguir ampliando el conocimiento respecto a la simbología de la danza Ayarachis en el distrito de Cuyocuyo-Sandia tomando en consideración el enfoque cultural e histórico. La investigación está dividida en cuatro capítulos, los cuales se detallan a continuación:

El capítulo I contiene el planteamiento del problema, antecedentes, justificación, objetivos, marco teórico y conceptual, así como las hipótesis y la metodología de investigación.

El capítulo II se refiere a la caracterización del área de investigación, que es el distrito de Cuyocuyo, del cual se desglosa los aspectos generales como la ubicación geográfica, demografía, actividad económica y cultural, y antecedentes históricos.

El capítulo III muestra los resultados y discusión según los tópicos y ejes de análisis dentro de la dinámica del enfoque cualitativo.

Finalmente, se evidencian las conclusiones con sus respectivas recomendaciones, así como las citas bibliográficas consultadas y los anexos.



CAPÍTULO I

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

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La danza expresa ideas, emociones, sentimientos, etc., y abarca varios aspectos de la actividad humana como la actividad motora, ya que emplea el “cuerpo” como instrumento mediante las técnicas corporales particulares; a ello se suma el ritmo, la música y una serie de expresiones verbales y no verbales. La danza en cualquiera de sus formas en los departamentos del Perú representa diversidad, influenciado por factores socioculturales y ambientales. En la región de Puno coexisten 720 danzas, “reconocida como la capital del folklore peruano” (Calderón et al., 2022, p. 10), debido a la mixtura que expresan sus danzas.

La movilidad corporal (danza) envuelve un arte antropológico visual que se desarrolla en un espacio y tiempo, y que se encuentra asociado de manera directa con la simbología, enmarcada en la formación estético-artística. El simbolismo como expresión de la danza ancestral no solo se encuentra en el campo práctico-utilitario, sino que, también se relaciona con valores filosóficos, expresado en el campo simbólico, mediante analogías, categorías estéticas y metafísicos. Cuando el sujeto plasma su vida cotidiana y sus maneras de pensar en objetos concretos materiales, podemos decir que el simbolismo está anclado al sujeto que crea los íconos. En esta línea de análisis, la investigación analiza la simbología de la danza Ayarachis del distrito de Cuyocuyo, el cual se ubica en la provincia de Sandia. El término de “Ayarachi” engloba al conjunto de intérpretes de zampoña y tambor que, generalmente, oscila entre los 30-40 integrantes, quienes danzan



al compás de la música fúnebre en forma colectiva, donde se distinguen los colores rojo y blanco (que más resaltan), y otros colores.

La danza ancestral “Ayarachi de Cuyocuyo” representa una de las formaciones culturales con más originalidad en la región de Puno, ya que es una de las tradiciones músico-coreográficas quechuas más resaltantes, pues presenta una particularidad muy especial frente a las demás danzas, esta particularidad se relaciona con el duelo por la muerte del Inca Atahualpa, de ahí que la tradición oral lo asocian al “lamento” por la muerte del Inca Atahualpa, este acontecimiento marcó el fin del Tawantinsuyu y el traumático momento que se originó producto de la conquista española. Además de ser de carácter fúnebre la danza en cuestión es alusivo al cóndor como animal totémico, con todo ello diríamos que data desde la época prehispánica. No obstante, los testimonios actuales sugieren algunas modificaciones respecto al origen de la danza Ayarachis, lo cual también motivó la realización de la presente investigación.

En la vestimenta se ve reflejada los elementos de la ceja de selva, de ahí que son tejidas con motivos vegetales y zoomorfos. El traje que portan los varones es de lana con accesorios coloridos, se diferencian fácilmente porque llevan consigo un tocado de plumas; por su parte, las mujeres exhiben un traje tradicional también de lana muy adornado. Los que elaboran estas vestimentas son maestras tejedoras del mismo distrito, cabe destacar que el proceso de tejido lo hacen de forma artesanal. Las tonadas de la danza Ayarachi de Cuyocuyo son ejecutadas con el phuku o zampoña (flauta de pan), este instrumento varía en tamaño y en notas musicales. Las melodías de esta danza ancestral se ejecutan en grupos (músicos) de forma intercalada y complementaria respecto a cada nota musical, cabe destacar que la interpretación de la música es siempre colectiva, en forma monódica o intercalando notas, ello con la finalidad de formar una melodía con



rasgos fúnebres. Los instrumentos musicales de viento (phuku) son hechos con caña gruesa y delgada (k'ea phuti-castilla) originaria de la selva alta. Otro de los instrumentos que resaltan son el wankar o bombo que marca los tiempos requeridos de la melodía, tambores de membrana de doble parche de cuero, estos están hechos de cedro, chillima u otra madera dura de origen selvático. Respecto a la coreografía, quienes la efectúan son grupos de varones y mujeres, los movimientos concéntricos y separados, se compone de una sucesión de figuras en hileras, ya sea en filas o columnas, o en círculos, girando alternativamente a la derecha e izquierda, estos grupos de danzantes son guiados o encabezados por la pareja mayor y la mayora, quienes en todo momento indican qué figuras y pasos a efectuar.

Según los testimonios de los mismos habitantes, la danza Ayarachis estuvo cerca a desaparecer, debido a la preferencia de los habitantes por vivir en las ciudades, así como debido a la presencia de la modernidad que, de alguna forma fue alterando los modos cómo se realizaba esta danza. Sin embargo, gracias a la tenacidad de los mismos habitantes de transmitir sus costumbres, creencias y tradiciones, en la actualidad, todavía se practica esta danza en el distrito de Cuyocuyo. Además, dicha danza fue declarada patrimonio cultural de la nación, frente a ello se denotan algunas posturas a favor y en contra. Esta realidad no puede ser ignorado por las universidades y por las instituciones que se dedican a la preservación de la cultura, se necesita que se comprometan en el mismo lugar donde germina las diversas formas de expresión etnográfica.

En consecuencia, la presente investigación se direcciona en revalorar e identificar elementos nuevos con relación a la danza Ayarachis de Cuyocuyo, que refuercen la continuidad de la transmisión intergeneracional, mediante la comprensión e



interpretación adecuada de las costumbres y creencias desde la antropología de la danza.

Frente a esta situación problemática buscamos responder los siguientes supuestos:

1.1.1. Pregunta general

- ¿Cuál es la simbología de la danza Ayarachis del distrito de Cuyocuyo, provincia de Sandía, 2022?

1.1.2. Preguntas específicas

- ¿Cuál es el simbolismo de la indumentaria de la danza Ayarachis del distrito de Cuyocuyo-Sandía?
- ¿Cuál es el significado de las melodías musicales de la danza Ayarachis del distrito de Cuyocuyo-Sandía?
- ¿Cuál es la estructura coreográfica de la danza Ayarachis del distrito de Cuyocuyo-Sandía?

1.2. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

1.2.1. Antecedentes internacionales

En Barcelona, Karavar (2017) realiza un estudio sobre: *Simbolismo y comunicación no-verbal en la danza sema de Mevlana Celaledin Rumi*, en el cual analiza la danza sema como símbolo y comunicación no-verbal con Dios. Recoge la rica experiencia de este místico para aproximarse desde una visión de las realidades espirituales que se mantenían viva mediante las obras de sus discípulos, quienes compilaron las enseñanzas y aspectos de la vida diaria de su maestro. En ese sentido, estudia el pensamiento espiritual de Mevlana Celaledin Rumi, e incluye algunas reflexiones de Rumi y del aspecto simbólico de sus recitaciones, esclareciendo los mismos desde una visión islámica de la espiritualidad, como algunos comentarios de sus primeros biógrafos y



compiladores sobre su vida y el ejercicio de la danza sema; además, el estudio lleva a cabo una aproximación semiótica a la danza sema como un vehículo hacia el éxtasis místico; por consiguiente, incluye una aproximación psicológica a la danza sema de Rumi y al estado místico.

En México, Olvera (2019) en su investigación *La tradición de la danza como símbolo identitario territorial del Barrio de San Francisquito en la ciudad de Querétaro*, pretende acercarse al estudio de una de las tradiciones más antiguas dentro de la historia y cultura de la ciudad que Querétaro, como son las danzas rituales del barrio de San Francisquito, con el objetivo de conocer los elementos de la tradición de la danza conchera que permiten la construcción de la identidad territorial del barrio en el espacio urbano de la ciudad de Querétaro y que a su vez hacen posible la supervivencia de una tradición que se practica por los descendientes de los primeros danzantes concheros, quienes han logrado su permanencia, y la defensa y constante revaloración de un territorio que a su vez han legitimado históricamente. En el estudio intermedia el interés del investigador frente al crecimiento y a los múltiples cambios urbanos de la ciudad de Querétaro, en donde persiste la presencia de grupos de danza denominados concheros, quienes llevan a cabo una compleja manifestación de su religiosidad sagrada, heredando y transmitiendo la tradición a través del tiempo más allá del folclor regional y que además, existe un territorio en el que están congregados y que difiere de las tendencias y dinámicas urbanas de la ciudad.

1.2.2. Antecedentes nacionales

En Lima, Fuentes (2021) en su investigación *La obra poética de Alejandra Pizarnik: una interpretación desde la simbología*, determinó la forma cómo se



articula la unidad poética y visión del mundo que ofrece la obra de Alejandra Pizarnik a partir de símbolos que se presentan con mayor frecuencia y, luego, determinó cómo influyen estos vínculos en la articulación de su misma obra. Este procedimiento le permitió acercarse a una obra literaria de altísimo valor, es decir, desde nuevas perspectivas la lectura e interpretación. Así, dicha obra se caracteriza por el uso de símbolos que le otorgan a su poesía una cohesión temática vinculada con la muerte y los estados oscuros de la existencia, la interrelación de símbolos dentro del lenguaje altamente poético va construyendo, en el transcurrir de su obra, una serie de estructuras simbólicas que tienen como ejes centrales en todo momento a los tópicos de la muerte, la noche, el silencio y otros símbolos del régimen nocturno y, menor proporción, a los del régimen diurno.

En Chimbote, Ambrocio (2019) realizó una investigación sobre *El simbolismo y la identidad en la arquitectura religiosa de Chimbote. Análisis de casos*, en donde el objetivo fue analizar el simbolismo e identidad de la arquitectura religiosa en el lugar mencionado, con base en teorías de la simbología en arquitectura, comunicación arquitectónica, identidad, arquitectura como arte cosmogónico, tipología en la arquitectura religiosa, entre otros, los cuales orientan al investigador. La recolección de datos lo llevó a cabo mediante fichas de observación a las siguientes catedrales: la Catedral Nuestra Señora del Carmen, San Pedro Apóstol, iglesia Matriz San Carlos Borromeo, Parroquia San Pedro y la Parroquia Sagrado Corazón de Jesús. El análisis de estos lugares religiosos fue realizado tomando en función contextual, funcional, formal, espacial, constructiva, tecnológica y simbólica, ello con el propósito de describir. Además, el autor indica que realizó una entrevista a un especialista en arquitectura



religiosa, para tener datos más precisos sobre el pasado histórico. En conclusión, indica que la arquitectura religiosa de Chimbote se caracteriza por presentar elementos simbólicos poco acentuados con relación al edificio en concreto.

En Jauja, Poma & Santivañez (2019) realizan una investigación titulada: *Análisis de la simbología de la Tunantada en el distrito de Yauyos*, en donde el objetivo principal fue analizar la simbología de la danza de la Tunantada en el distrito mencionado, la metodología que emplearon fue cualitativa acompañado de la etnografía. Según los autores señalan que la danza de la Tunantada se explica a través del significado que le dan sus ejecutores, ellos son los que refuerzan o cambian los significados dentro del proceso complejo de la historia, economía y política que les ha tocado vivir. Por lo mismo, se ha convertido en tradición que se expresa mediante su indumentaria, personajes y baile que definen su identidad mestiza, además muestra la diversidad del ande, y que en ocasiones ingresaron personajes como el minero, el payaso y el piel roja, en ellos fue la fuerza de la sociedad la que les dio la apertura; sin embargo, con el tiempo se dejaron de practicar algunas expresiones, hecho que refuerza la idea de la construcción de la identidad de toda expresión cultural, ya que es a través de sus cultores que dinamizan el patrimonio cultural.

1.2.3. Antecedentes locales

En Ilave, Condori (2022) en su investigación *Análisis simbólico del vestuario de la danza Maris Kawiris del centro poblado de Santa Rosa de Huayllata*, en la parte inicial hace una breve aseveración sobre los motivos que le llevó a realizar dicha investigación. Luego se plantea como objetivo describir el simbólico del vestuario de la danza Maris Kawiris en el Centro Poblado de Santa



Rosa de Huayllata, ello dentro del campo de ciencia del Arte, por lo que empleó como método de investigación el enfoque cualitativo con ciertas aproximaciones etnográficas; dentro de este proceso, intentó describir los símbolos de la vestimenta, así como identificar el simbolismo de la flora y la fauna de la zona lago donde se practica la danza mencionada. Sobre estas consideraciones, manifiesta que el lugar donde se efectúa la danza influye de manera directa en el simbolismo de la danza Maris Kawiris, pues expresan vivencias y costumbres etnológicos.

En Lampa, Pacco (2018) en su trabajo de investigación titulado: *Análisis de la expresión artística de la danza Ayarachis de Paratía - Lampa 2017*, dicha investigación de alguna forma se aproximó en el registro de elementos dancísticos coreográficos de la danza, brindó algunos rasgos característicos la estructura musical de la danza e identificó los elementos visuales de la indumentaria de la danza en cuestión. La metodología empleada fue cualitativa con referentes descriptivos. En los resultados, indica que la danza de Ayarachis presenta un conjunto de conocimientos, saberes, tradiciones y rituales, referidos a lo fúnebre; por otro lado, al analizar la estructura musical de los abarcáis refiere que es monotemática, la tonalidad es La menor y el tiempo es lento; con respecto a la ejecución de la música destaca que es ejecutada con preceptos de dualidad, de modo tal que, la ira representa a lo masculino y la arka a lo femenino, a los cual lo denomina diálogo musical, este proceso se da mediante el S'impay (trenzar) ello permitió a los músicos realizar melodías propias, señala el autor. Además, en la investigación se identificó algunos íconos descritos de forma superficial relacionados a la fauna y flora.



En Macusani, Mamani-Morocco (2017) realiza una investigación titulada: “*Significado cultural de las pinturas rupestres de Tantamaco en Macusani, como medio didáctico para la enseñanza de la historia regional*”, tuvo como objetivo fundamentar el significado cultural de las pinturas rupestres de Tantamaco, ello como una estrategia didáctica en la enseñanza. este planteamiento es sustentado con argumentos teóricos sobre la manifestación rupestre. La metodología que emplea es el cualitativo con algunas aproximaciones al diseño fenomenológico, con el cual se interpreta las pinturas rupestres ya mencionadas. Para realizar la exploración arqueológica se emplearon instrumentos como cuadernos de registro y algunos dispositivos funcionales de registro. Con estos instrumentos el autor ha identificado murales de pinturas rupestres: Chi’illitira I, Ch’illitira II, Chilcu Uno-Jatun Pata I, Chilcu Uno Jatun Pata II, Chilcu Uno-Jatun Pata III, Chilcu Uno-Jatun Pata IV, Siñalakuy K’uchu, en el orden respectivo. En efecto, las representaciones pictográficas del arte rupestre de Tantamaco corresponde a la caza de camélidos, camélidos en fuga, tarucas en tropillas y actividad textil.

En Antauta, Pacco-Monroy (2015) en su investigación *Análisis de la simbología de la danza Pak’ocha Rutuy del Distrito de Antauta*, el objetivo fue analizar y describir la simbología de dicha danza, para ello empleó el método cualitativo desde un enfoque descriptivo. Sobre esa base llega al siguiente resultado: la danza Pak’ocha Rutuy del distrito de Antauta conserva aspectos simbólicos relacionados con su contexto vivencial, los cuales están plasmados en los diseños del vestuario elaborado a base de la lana de alpaca, estos vestidos en su diseño muestran características cromáticas y representaciones icónicas; por su parte, la estructura coreográfica de la danza muestra gráficos con base en representaciones vivenciales, rituales y etapas de la esquila como el pastoreo,



reuniones, actividades agrícolas, entre otros elementos. Además, hace hincapié en el significado de la esquila de lana de alpaca, dentro de la estructura de los gráficos coreográficos como habilidades y competencias de la trasquila.

1.3. JUSTIFICACIÓN

La presente investigación se formula con el propósito de que la danza Ayarachis de Cuyocuyo se siga transmitiendo de generación en generación en el mismo distrito de Cuyocuyo, así como en la provincia de Sandia y en toda la región de Puno, mediante acciones de investigación etnográfica desde la antropología, dado que, a partir de relatos históricos se ha venido dejando testimonios importantes acerca de la danza ancestral, pues expresan una serie de estados afectivos y en general cualquier aspecto de la vida cotidiana. Por ende, el estudio aportará saberes a nivel particular y experiencias sobre la situación actual y pasado de la danza ancestral, y al mismo tiempo permitirá proponer acciones de revaloración en términos culturales. El estudio es oportuno porque la danza autóctona dinamiza el turismo en la región de Puno, esta realidad involucra a todos aquellos comprometidos con la revaloración de la cultura local a plantear estrategias que permitan optimizar los procesos de realización de las danzas autóctonas, para que prevalezca en el tiempo y de esa forma consolidar la oferta cultural e incrementar la demanda de satisfacción del turista internacional, nacional y local. En ese sentido, desde la perspectiva social la danza es un medio de expresión que implica diversidad, en las maneras de organización del colectivo, asegurando una cooperación equitativa; no obstante, en la actualidad, uno de los problemas esenciales en materia de danzas ancestrales es la globalización que impone modos de vida extranjera-moderna en los moradores de las zonas rurales, lo cual repercute en las formas de expresión de la vestimenta, música y movimientos corporales durante la realización de la danza. Por lo que es oportuno lograr un cierto grado de consenso con la modernidad considerando las costumbres y creencias



del poblador andino. Si bien es cierto que el Estado en casos excepcionales revaloriza los modos de pensar de los pueblos originarios, sin embargo, ello se queda plasmado en papeles, mas no en la práctica. Desde la perspectiva cultural, la danza revela diferentes tradiciones de una comunidad o grupo, de ahí que se denota como una experiencia simbólica, etnográfica e iconográfica, en cualquier caso, la relevancia de realizar un análisis de la simbología de la danza Ayarachis radica en conocer el simbolismo y significado e interpretación de la indumentaria, instrumentos musicales, melodías, coreografías, entre otros elementos que configuran dicha danza ancestral. Así, el análisis simbólico de la danza “Ayarachis de Cuyocuyo” desde la antropología alcanza resultados útiles para quienes la rememoran, con ello se identifica el estado en que se encuentra, y sobre esa base tomar conciencia, además la propuesta de investigación es útil para los turistas internacionales y nacionales que requieren información sobre la danza en cuestión, por consiguiente, la investigación es un aporte importante para la comunidad académica e instituciones que buscan revalorar y recuperar las danzas ancestrales de la región de Puno.

1.4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.4.1. Objetivo general

- Analizar los aspectos simbólicos de la danza Ayarachis del distrito de Cuyocuyo, provincia de Sandia, 2022.

1.4.2. Objetivos específicos

- Conocer el simbolismo de la indumentaria de la danza Ayarachis del distrito de Cuyocuyo-Sandia.
- Interpretar el significado de las melodías musicales de la danza Ayarachis del distrito de Cuyocuyo-Sandia.



- Identificar la estructura coreográfica de la danza Ayarachis del distrito de Cuyocuyo-Sandia.

1.5. MARCO TEÓRICO

1.5.1. La simbología desde la antropología

Según Turner (1980), “un símbolo es una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente, o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de hecho o de pensamiento” (p.21). De esa forma, sintetiza la reflexión teórica en torno al simbolismo y a la descripción de los aspectos rituales, es decir, a nivel teórico es sugestivo y minucioso, es así que los símbolos presentan dos polos de sentido: en el primer polo se ubica una organización de normas y valores que conducen la conducta humana de un determinado grupo social; en cambio, en el segundo polo se condensan consideraciones que son materia de deseo y sentimientos, estos dos polos se relacionan con la función social de los símbolos. Así, desde la antropología cultural, Turner (1980) indica que todos los símbolos dominantes ndembu poseen dos polos de sentido:

En un polo se encuentra un agregado de significata que se refieren a componentes de los órdenes moral y social de la sociedad ndembu, a principios de la organización social, a tipos de grupos corporativos y a normas y valores inherentes a las relaciones estructurales. En el otro polo, los significata son usualmente fenómenos y procesos naturales y fisiológicos. Llamaré al primero de éstos el «polo ideológico» y al segundo el «polo sensorial». En el polo sensorial, el contenido está estrechamente relacionado con la forma externa del símbolo. (p.31)



Por lo mismo, el símbolo se asocia a los intereses y necesidades del individuo, ello conforme se va formulando y modificando en las relaciones interpersonales a partir de las conductas observables, dado que las propiedades y estructura de un símbolo involucra una entidad dinámica. Víctor W. Turner heredero de Max Gluckman y continuador de la “Escuela de Manchester” rompe con la visión estática del estructural-funcionalismo, si bien no niega su importancia teórica, su análisis procesual incluye lo cultural” (Cruz, 2017, p. 347), ello al observar la sociedad como un proceso. De esa forma da importancia al estudio de la dinámica social, percibiendo la realidad propensa al cambio, ya que posee como característica la inestabilidad. Mientras que para Geertz la cultura no puede efectuarse como si se tratara de una ciencia experimental a la búsqueda de leyes, sino como una ciencia interpretativa en busca de significados. Desde luego, la finalidad de la antropología es ampliar el discurso humano que se ajuste al concepto semiótico, para Geertz (1973) la semiótica de cultura es “entendida como sistema en interacción de signos interpretables (que, ignorando las acepciones providenciales, yo llamaría símbolos), la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta” (p.27). La cultura es un contexto donde pueden observarse y describirse los fenómenos sociales mencionados de forma densa o inteligible. En palabras de Geertz (1973), “la cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes” (p.88), estos acontecimientos son expresados en el vivir cotidiano en el sentido simbólico, por lo que se considera al símbolo como fuente de información



que coadyuva en procesos que dan forma a grupos sociales. No obstante, “Geertz admitió su deuda con la filosofía de la cultura de Cassirer, fundamentalmente por su concepción de la cultura como sistema de formas simbólicas, aunque Geertz no se preocupa tanto de establecer sistemas, como de descubrir significados” (García-Amilburu, 2017, p. 4).

En la misma línea de análisis, es pertinente presentar la introducción de Lévi-Strauss a la obra de Marcel Mauss *Sociología y Antropología*, en donde se empieza a dar una idea aproximada al concepto de cultura en concatenación con la estructura social. En esta línea, Lévi-Strauss (1979) indica lo siguiente:

La cultura puede considerarse como un conjunto de sistemas simbólicos que tienen situados en primer término el lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia y la religión. Estos sistemas tienen como finalidad expresar determinados aspectos de la realidad social, e incluso las relaciones de estos dos tipos de realidad entre sí, y las que estos sistemas simbólicos guardan entre unos y otros. (p.20)

“Es sabido que la circulación de las ideas de Claude Lévi-Strauss en Latinoamérica no tuvo que ver exclusivamente con ámbitos antropológicos, sino con espacios más amplios del campo cultural” (Viotti, 2022, p. 181). Por ende, la argumentación anterior parte del concepto de sistema social (cultura) para orientarse al sistema simbólico, desde esta perspectiva, los grupos sociales se han familiarizado con la noción de la generación de subjetividades; no obstante, es necesario mencionar que la actividad inconsciente siempre está fuera de la comprensión subjetiva con relación al objeto, y al mismo tiempo son ellas las que determinan los procesos de comprensión. “El inconsciente sería, pues, el elemento



mediador entre yo y los demás; al profundizar sus datos, no profundizamos en nosotros mismos, sino que llegamos a un plano que no nos resulta extraño porque encubre nuestro yo más secreto” (Lévi-Strauss, 1979, p. 28). La interpretación de las modalidades inconscientes conduce a la subjetivación y objetivación, ya que el problema oscila entre el yo subjetivo y el yo objetivo, por lo que la cultura y la sociedad tienen una esencia simbólica; ello debido a esa correlación bidireccional entre objeto-sujeto en la medida en que el objeto repercute en la formulación de símbolos y el sujeto es quien los interpreta de acuerdo a sus necesidades e intereses.

El acto comunicativo es un proceso complejo, debido a que posee dispositivos no verbales y verbales, frente a ello es necesario ubicar el código de una determinada cultura o grupo social, el cual se inicializa con las acciones expresivas como inclinar la cabeza, formas de respirar, realizar una serie de muecas o sacudir los brazos, estas acciones nos informan sobre el estado del grupo social. A respecto, Leach (1978) afirma “que la comunicación humana se realiza por medio de acciones expresivas que funcionan como señales, signos y símbolos” (p.14). Sin embargo, en algunas ocasiones no distinguimos con precisión estas tres palabras, indica el mismo autor; como seres humanos nuestro mayor tiempo lo dedicamos a interpretar de acciones expresivas durante las relaciones interpersonales, tomando estas consideraciones Leach (1978) puntualiza lo siguiente:

Todas las diferentes dimensiones no verbales de la cultura, como el estilo y vestir, el trazado de una aldea, la arquitectura, el mobiliario, los



alimentos, la forma de cocinar, la música, los gestos físicos, las posturas, etc., se organizan en conjuntos estructurados. (p.15)

Los mensajes se codifican mediante la percepción y estos mediante los elementos sensoriales, pues existen mecanismos lógicos como la vía aferente que hacen posible la conducción de la información (sonora, táctiles u olfativo) hacia el centro nervioso, en estos casos se observa los límites del espacio y el tiempo cultural, dado que ambas variables determinan el ordenamiento simbólico del grupo social.

Según Norbet Elías, una forma muy definida de regularización social permite que dentro de la misma sociedad todos los miembros de esta identifiquen las mismas pautas sonoras con el mismo sentido aproximado, es decir, como símbolos que representan el mismo objeto de conocimiento. La amplia gama de pautas sonoras es almacenada por el sujeto en su memoria y transmitidas de generación en generación, de tal modo, una determinada cultura tiene variadas formas de representar simbólicamente los objetos que le rodean. Así, para Elías (1994) los objetos más corrientes de la vida cotidiana como:

Botones, camisas, escaleras y bicicletas necesitan una representación simbólica regularizada para que podamos comunicarnos sobre ellos. De hecho, todo lo que no está representado simbólicamente en el idioma de una comunidad lingüística no es conocido por sus miembros: no pueden comunicarse entre sí sobre ello. (p.35)

La realidad exterior es entendida por el sujeto consciente a través de una red de representaciones simbólicas, predeterminadas por las condiciones naturales, y en segunda instancia por la comunidad. El cuerpo humano siempre se



ha comportado como representación de sus posturas, sonidos y movimientos, en el cual el dibujo y la pintura son cuerpos textualizados. De hecho, según Duch & Mélich (2005):

La reflexión sobre el símbolo –y, de una manera muy peculiar, la que busca las fluidas y plurales reacciones entre símbolo y corporeidad– tiene que tener en cuenta que aquello que es completamente “antisimbólico” es la pretensión de *encerrarlo* en aquel ámbito que de su *significado* se da “un único” “significante” concretado en un espacio y en un tiempo. (p.243)

El símbolo ofrece una intuición de su sentido; es decir, mientras que el significado se reduce al contenido semántico, el sentido involucra el modo particular de entender, relacionándose de forma directa con la imaginación simbólica. Sobre este punto, Durand (2007) sostiene que la imaginación simbólica es cuando “el significado es imposible de presentar y el signo solo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible” (p.12), dicha imaginación es la negación de manera dinámica, y se manifiesta restableciendo el equilibrio vital, a partir del cual el hombre organiza su cultura y su comprensión del mundo, ello mediante la flexibilidad que ofrece el símbolo. Siguiendo esa línea de análisis, la generalización de la hermenéutica, según Solares (2001) se asienta en que:

El mundo y el hombre se constituyen como tales a través de la interpretación y captación de su sentido, y que, al afirmar sus vidas, han escogido no los crudos hechos de la realidad, sino lo mitos de una imaginación inmemorial y exuberante. No haya nada que no se asiente para el hombre en una urdimbre de sentido a partir de la cual le sea posible



fundar y sostener la realidad. Llegar a ser, es llegar a la palabra, a la imagen, o, más adecuadamente, al relato, *mythos*, constitutivo. (p.15)

Al respecto, se aclara “que no se trata de indicar que todo es símbolo y el lenguaje *mythos*, sino que el lenguaje y símbolo, a la vez que articulan y constituyen el sentido de la existencia humana, se manifiestan como cultura de hechos” (Solares, 2001, p. 15). Es así que establece ciertas diferencias con relación al símbolo, o como ella lo denomina la realidad simbólica, en donde, el hombre es un constante diálogo. Mientras que, “Gilbert Durand, erudito del imaginario humano, valiéndose de las metáforas axiomáticas formuladas por Gaston Bachelard y su énfasis en la capacidad del proceso simbólico” (García-Valero, 2020, p. 110), vislumbra la presencia de gestos y posturas en las representaciones, al mismo tiempo plantea fundamentos biológicos que dan soporte a las abstracciones. “El símbolo es un caso límite del conocimiento indirecto en el que, paradójicamente, este último tiende a volverse directo, pero en otro plano que el de la señal biológica o del discurso lógico. Su carácter inmediato apunta hacia el plano de la *gnosis*” (Durand, 2013, p. 18). Para el caso de la antropología el símbolo apunta al signo de reconocimiento, el símbolo va más allá de la expresión, pues a parte de dar sentido genera una señal. En este orden de ideas, Gilbert Durand propone tres dimensiones del símbolo:

- La dimensión mecánica del símbolo: esquema, imágenes, arquetípicas, desviaciones simbólicas.
- La dimensión genética: del reflejo al “gran cerebro”. El cerebro humano es funcionalmente cultivable, y se desarrolla con educación cultural.



- La dimensión dinámica y el mito: el renacimiento de la mitología. El mito distribuye los papeles de la historia.

El símbolo no se refiere a la historia, al momento cronológico de tal o cual acontecimiento material o hecho, sino a la revelación constitutiva de sus significaciones (Durand, 2013, p. 34). Así, desde la perspectiva antropológica, el símbolo aparte de establecer vínculos específicos con la conciencia del hombre, proporciona una descripción rigurosa de sus actos, configura la estructura específica de cada colectividad, distingue las acciones significativas de aquellos accidentales, y pone de manifiesto las aclaraciones de los sujetos en relación a los significados que otorgan a sus actos.

1.5.2. Signo y significado

El lenguaje es algo fundamental, en donde lo proposicional y lo emotivo remarca el mundo humano del animal. En el ser humano se da el paso decisivo desde el lenguaje emotivo al lenguaje proposicional. En cambio, en el animal se denota procesos de signos en el plano prelingüístico. De tal modo, los símbolos se identifican a nivel del intelecto humano y los signos en el reino animal, según E. Cassirer. Siguiendo esa línea, el hombre fue desarrollando una imaginación simbólica, con base en la significación, dado que “la creación de significados la realizamos mediante la creación e interpretación de signos” (Zavala, 2017, p. 13). Como seres humanos somos generadores de significados, y en efecto nuestro pensamiento es sobre signos. “Los signos toman la forma de palabras, imágenes, sonidos, olores, sabores, actos y objetos, tales cosas no son signo hasta que nosotros los analizamos con significado” (Zavala, 2017, p. 14), su existencia se debe según la interpretación que le otorgamos. “Cuando Leach explica la construcción del signo y su papel cultural nos muestra que el objeto del signo es



la construcción de la cultura” (Zavala, 2017, p. 15). En ese sentido, “el signo antropológico constituye el núcleo de la lógica cultural por establecer relaciones sistémicas y una estructura propia de las relaciones de los signos en esa cultura” (Zavala, 2017, p. 18). En cualquier caso, el signo antropológico conlleva a un sistema de relaciones o combinaciones que se suscitan dentro del contexto cultural y, en consecuencia, permite comprender los más finos detalles que se originan en dicho contexto. Según Duche & Blaz (2018), “el antropólogo, cuando realiza su labor de campo, lo que hace es una labor de traducción, al menos en el nivel etnográfico,” (p.3), efectuándose la tracción de códigos culturales del vivir cotidiano de las personas, a partir de la concepción relativa de lo sensible.

1.5.3. Operativización del símbolo

En función a los autores clásicos, que exponen teorías y enfoques, creemos oportuno dar algunas precisiones sobre el símbolo desde la antropología, los cuales posibilitan construir nuevas teorías con fines prácticos en la operativización del símbolo:

- El símbolo compone la unidad básica de la conducta humana, en donde la cultura es un acontecimiento que depende de la simbolización, siendo ella a la vez una actividad propiamente humana, solo el hombre es capaz de simbolizar.
- El símbolo produce y reproduce la realidad social, material y espiritual, ya que esta realidad encuentra su sentido mediante símbolos, por lo que podemos decir que se percibe una estrecha asociación entre el símbolo y la realidad.



- El símbolo a través de las reacciones sensoriales supone la representación de las idealidades del objeto concreto y abstracto, debido a que el sujeto transfiere y organiza significados durante la percepción.
- El símbolo se encuentra en un proceso constante de desciframiento, es decir, no es descifrado o explicado por completo, dado que, está de por medio, la interpretación que cada persona le atribuye a un determinado objeto.
- Los símbolos son interiorizados en cada sociedad y época. A partir de allí, los símbolos son diacrónicos-asincrónicos en un tiempo y espacio (noúmeno), y van mutando constantemente dentro de la realidad fenoménica.

Los símbolos articulan la comunicación durante la socialización, suscitan reacciones semejantes y multiformes (respecto al objeto simbolizado), y al evocar representaciones e ideas influyen en la formación de idiosincrasias, costumbres, creencias e ideologías, por lo que abarcan toda la actividad humana.

1.6. MARCO CONCEPTUAL

1.6.1. Danza

La danza es una práctica social que responde a un código gestual, cultural y comunicativo; es decir, utiliza símbolos gestuales, rítmicos, sonoros, vocales y plásticos. La danza comunica cuando revive en nosotros nuestra capacidad de asombro, cuando despierta significados, articula estímulos o cuando se convierte en memoria profunda. Por lo que es necesario evocar el carácter semiológico que implica generar sentido, equiparándola a cualquier construcción discursiva. (Toro & López, 2018, p. 75)



1.6.2. Antropología visual

Estudio visual perceptivo de la cultura y de sus aspectos materiales, así como de las formas de comportamiento humano en diferentes comunidades y entornos. Como capacidad básica para el trabajo de campo observacional, las facultades visuales y perceptivas han formado parte de la investigación antropológica desde la creación de la disciplina. Como subcampo sistematizado de la antropología ha experimentado una rápida expansión desde la década de 1960 tanto en términos teóricos como prácticos. (Barfield, 2001, p. 103)

1.6.3. Lengua y habla dancística

Una lengua dancística es un conjunto de normas estructurales que no tiene existencia empírica; no aparece en la escena y los agentes culturales difícilmente la perciben. En cambio, el habla dancística es una manifestación específica donde las reglas de la lengua se vuelven operativas y visibles, y objeto de observación directa del etnógrafo. (Bonfiglioli, 2003, p. 2)

1.6.4. Símbolo

Podemos entender el símbolo como una relación de referencia entre el signo y la realidad, de modo que, de un concepto, es posible indicar si este es verdadero o falso; en segundo término, podemos asumir que el signo produce imágenes mentales en los usuarios de tal suerte que, en la mente de los agentes, los signos se vinculan entre ellos por relaciones tales como parecido y la contigüidad; así pues, podemos hablar de relaciones de representación. En cualquiera de los dos casos, el símbolo encuentra su lógica en una articulación con el mundo de los usuarios: sea empírico o imaginado. (Costilla, 2010, p. 292)



1.6.5. Significado y sentido

En la diferencia propuesta por Frege entre significado (Bedeutung) y sentido (Sinn) se concreta la distancia que separa la “mirada racional” de la “mirada simbólica”. La primera promueve la fijación, la transitividad, las “ideas claras y distintas”; la segunda, en cambio, se concreta en la ulterioridad, la remisión, la excelencia, la “transgresión”. (Duch & Mélich, 2005, p. 244)

1.6.6. Significante

Expresión fonética que, junto al significado, dan lugar al signo lingüístico. Estructura fonética. Es la imagen que se hace mentalmente del sonido (al emitir un sonido con significado, una palabra se representa mentalmente), por ello es la imagen acústica del sonido. (Campos, 2008, p. 148)

1.6.7. Signo

En el sentido más simple, signo es cualquier cosa que se entiende representativa de algo para alguien (...). Los signos son una herramienta excepcionalmente importante en la interacción humana, ya que permiten a los actores concretar y transmitir a otras experiencias personales del mundo, abstracciones mentales e información sobre emociones. (Barfield, 2001, p. 562)

1.6.8. Iconografía

La iconografía nos conduce a un repertorio, incluso a un diccionario. Es un tratado de imágenes ordenado. Para su reconocimiento el investigador se sirve de los atributos, que son elementos convencionales que por esa misma razón se conocía su significado. La iconografía tiene una configuración formal, pero corresponde a un significado propio, que termina en la imagen. Imagen, atributo y símbolo componen la trilogía de la iconografía. (Martín, 1989, p. 2)



1.6.9. Música

La experiencia musical constituye un elemento subjetivo de apropiación y expresión propio del lenguaje sonoro y de los lenguajes no verbales. Este factor permite que todas las expresiones de los sujetos inmersos en una actividad musical (o en una actividad no verbal) sean igualmente válidas e importantes, ya que evidencian la diversidad y riqueza de las formas de comunicación e interacción artística. Adicionalmente, permite expresar los sentimientos más profundos sin tener que pasar por la definición y precisión que exige. (Zapata, 2017, p. 249)

1.6.10. Coreografía

El término coreografía hacía referencia a una práctica para “dibujar la danza”, más todavía no al arte de componerla. Sin embargo, desde Feuillet, la acepción de este término ha evolucionado considerablemente, haciendo hoy referencia a la actividad de creación y composición. (Toro & López, 2018, p. 64)

1.7. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

1.7.1. Hipótesis general

- La simbología de la danza Ayarachis del distrito de Cuyocuyo, provincia de Sandia, rememora una serie de interpretaciones sobre los elementos que lo configuran.

1.7.2. Hipótesis específicas

- El simbolismo de la indumentaria de la danza Ayarachis del distrito de Cuyocuyo expresa imágenes, historias y alegorías con motivos artísticos.
- El significado de música de la danza Ayarachis del distrito de Cuyocuyo transmite llanto, dolor y tristeza en sus diversas melodías.

- El simbolismo de la coreografía de la danza Ayarachis del distrito de Cuyocuyo muestra figuras en hileras con movimientos separados y concéntricos.

1.7.3. Operacionalización de Variables

G. A.	Ejes de análisis	Sub ejes de análisis	Instrumento
Simbología de la danza Ayarachis	▪ Simbolismo de la vestimenta	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Íconos que representan la actividad del hombre y su historia ▪ Íconos representativos de cosmovisión ▪ Íconos representativos de flora y fauna ▪ Íconos representativos de astros 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Guía de observación no estructurada ▪ Entrevista abierta ▪ Revisión de documentos ▪ Registro de historias de vida ▪ Cartografía social
	▪ Significado de la música	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Lamento por la muerte del inca Atahualpa ▪ Melodía triste de aspecto agónico y poético ▪ Existencia simbólica de la muerte y la oscuridad ▪ Reafirmación de la identidad étnica 	
	▪ Simbolismo de la coreografía	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Influenciado por el entorno natural y cultural ▪ Desplazamiento pausado y lento cargado de simbolismo ▪ Significado de la sucesión de figuras en hileras 	

1.8. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

1.8.1. Tipo y diseño de investigación

En la investigación se empleó el enfoque cualitativo, el cual nos permitió analizar la simbología de la danza “Ayarachis de Cuyocuyo” desde el punto de vista naturalista interpretativo, “ya que los fenómenos no se pueden comprender en toda su amplitud desde la información cuantitativa” (Ugalde & Balbastre, 2013, p. 182). Según Díaz (2018), “El estudio cualitativo apela a una observación próxima y detallada del sujeto en su propio contexto, para lograr aproximarse lo más posible a la significación de los fenómenos” (p.124), lo que significa estudiar

al fenómeno sociocultural en su ambiente natural, y en términos del significado que las personas le otorgan. Considerando ello, los datos fueron recolectados en el mismo distrito de Cuyocuyo, por lo que se hizo ineludible emplear la etnografía como diseño metodológico, debido a que el estudio involucró convivir con la comunidad-étnica para comprender e interpretar los elementos que componen la danza Ayarachis de forma inductiva.

1.8.2. Informantes clave

En el distrito de Cuyocuyo se entrevistó a integrantes de la danza Ayarachis, residentes habituales comprometidos con dicha danza, así como autoridades ediles. Estos informantes fueron seleccionados según la disposición de participar en la presente investigación, debido a que el estudio requiere un tiempo prolongado en el análisis de la simbología de los elementos dancísticos, con esa aclaración, se consideró a 26 informantes, tal como se muestra en la siguiente tabla:

Tabla 1.

Informantes de la danza Ayarachis de Cuyocuyo que participan en la entrevista

Informantes	Cantidad
Danzantes de la danza Ayarachis	08
Presidentes y ex presidentes	06
Músicos	10
Junta directiva	02
Total	26

1.8.3. Unidades de observación

- Danzantes de la danza Ayarachis de Cuyocuyo
- Presidentes anteriores y presidentes actuales
- Junta directiva de la danza Ayarachis de Cuyocuyo
- Músicos que interpretan las melodías fúnebres



1.8.4. Unidades de análisis

Las unidades de análisis en el presente estudio fueron el simbolismo y significados que constituyen la danza “Ayarachis de Cuyocuyo”.

1.8.5. Técnica e instrumentos de investigación

“El investigador cualitativo utiliza técnicas para recolectar datos, como la observación no estructurada, entrevistas abiertas, revisión de documentos, discusión en grupo, evaluación de experiencias personales” (Guzmán, 2021, p. 23).

a. Observación metódica

La observación metódica es aquella utilizada en las ciencias sociales, que involucra un procedimiento intencionado de observación, vale decir, que tiene un propósito predeterminado y una metodología que permite recoger la información deseada sobre el fenómeno de interés. Esta observación, llamada metódica o sistemática, se constituye como una de las bases del conocimiento científico. (Cortez & Salcedo, 2019, p. 10)

b. Entrevista

Si queremos obtener de nuestras entrevistas un material etnográfico que responda a lo que el investigador persigue, tendremos que asegurarnos de la calidad de las preguntas. Para ello, lo primero que deberíamos esclarecer es la naturaleza de la pregunta y su verdadero contenido. Así pues, no se trata tan solo de que sepamos cómo preguntar, sino de saber qué estamos haciendo al preguntar y qué es lo que, en realidad, estamos preguntando. (Sanmartín, 2000, p. 107)

El investigador entrevista a una persona, analiza los datos que obtuvo y saca conclusiones; posteriormente, entrevista a otra persona, analiza esta nueva



información y revisa sus resultados y conclusiones; del mismo modo, efectúa y analiza más entrevistas para comprender el fenómeno que estudia. Es decir, procede caso por caso, dato por dato, hasta llegar a lo más general. (Guzmán, 2021, p. 22)

1.8.6. Entrevista en profundidad

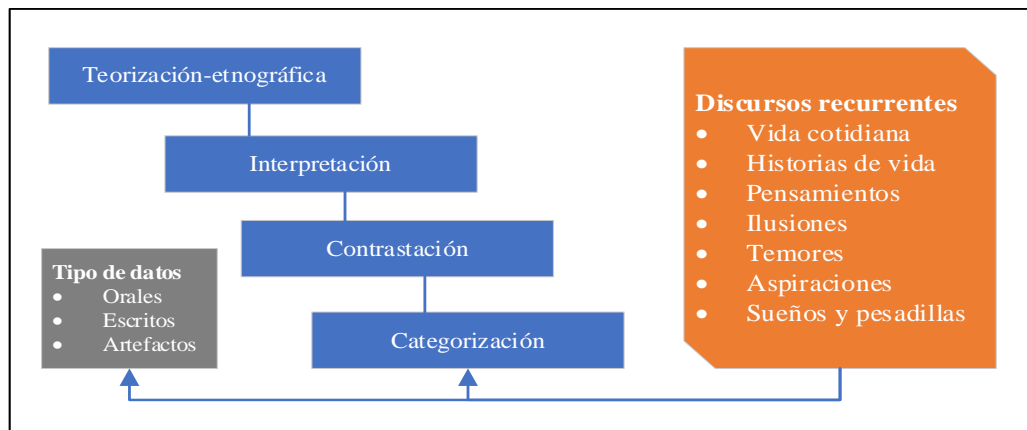
La entrevista en profundidad se basa en el seguimiento de un guion de entrevista, en él se plasman todos los tópicos que se desean abordar a lo largo de los encuentros, por lo que previo a la sesión se deben preparar los temas que se discutirán, con el fin de controlar los tiempos, distinguir los temas por importancia y evitar extravíos y dispersiones por parte del entrevistado. (Robles, 2011, p. 41)

1.8.7. Proceso de análisis de datos

El proceso inicia con la selección de informantes dentro de los tres conjuntos más representativos, presidentes y ex presidentes de años anteriores, músicos y población que participa de la danza “Ayarachis de Cuyocuyo”. En total se consideró 26 informantes, con el propósito de maximizar los acontecimientos e incidentes, y al mismo tiempo buscar las similitudes, ello para precisar los ejes y sub ejes de la investigación, ya que estos ejes desde la etnografía se construyen y evolucionan de manera inductiva (trabajo de campo). En ese marco, los discursos recurrentes son considerados como un todo, donde se analizó la vida cotidiana, historias de vida, pensamientos, ilusiones, temores, etc., de quienes participan de forma directa en la danza “Ayarachis de Cuyocuyo”, durante este proceso la entrevista siguió un diálogo normal sin interferir en el pensamiento del informante, es decir, los entrevistadores adoptamos una postura neutral (epojé),

es así que en todo momento se buscó registrar la variedad de perspectivas, creencias, éxitos, fracasos y esfuerzos.

Figura 1
Proceso de análisis de datos



La categorización de los ejes de análisis se realizó directamente (in situ) sin el filtro de conceptos y definiciones operacionales. Dicho de otro modo, la categorización se formalizó durante el quehacer cotidiano y escuchando hablar sobre la danza Ayarachis de Cuyocuyo. Luego a partir de la contrastación e interpretación de los datos se generó procesos u operaciones que conforman un sistema, que fueron regulándose perennemente (dentro de una red continua de interacciones). Los ejes de análisis se crean a sí mismos, a través de la interacción, estas a la vez varían tenazmente a medida que van emergiendo, luego se concreta las sugerencias del informante. Posterior a ello, se procede con la teorización-etnográfica con base en el marco teórico, dado que ciertas formas de analizar acerca de la danza Ayarachis constituyen formas discursivas de teorización, lo que se plasma en el hecho teórico, es el sentido del hablante. La experiencia vivida queda en el plano privado, pero su sentido o significado se hace público mediante el proceso de teorización. Por tanto, lo que se buscó es, esa relación que se da entre el lenguaje y la condición ontológica dentro del colectivo sociocultural.

CAPÍTULO II

CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN

2.1. ASPECTOS GENERALES

2.1.1. Ubicación geográfica

La investigación se efectuó en el distrito de Cuyocuyo, provincia de Sandia, departamento de Puno. El distrito de Cuyocuyo se encuentra en el flanco oriental de los andes tropicales y a una altura de 3414 m.s.n.m., y entre los paralelos 14° 28' 00" de latitud sur y 69° 32' 06" de longitud oeste del Meridiano Greenwich. Limita por el norte con los distritos de Patambuco y Sandia. Al sur limita con el distrito de Ananea, provincia de San Antonio de Putina. Por el este el límite es el distrito de Quiaca. Por el oeste limita con el distrito de Crucero provincia de Carabaya.

Figura 2

Ubicación del distrito de Cuyocuyo



Fuente: Google Satellite – 2022

Tiene un área de 633,863.5 km² que se extiende desde el altiplano, hasta zonas cercanas a los 3,000 m.s.n.m. mínima y hasta 5,000 m.s.n.m. como máximo. El terreno es accidentado, con laderas escarpadas. El distrito abarca 7

comunidades campesinas, 7 sectores o anexos. Además, cuenta con varios caseríos como: Ajapata, Amayani, Apacheta, Baltimore, Ccaquencurani, Chullunquiani, Culitira, Ccunoni, Huallitira, Huarini, Huayrapata, Jebana, Kaykone, Limata, Maranserani, Pajchacuchu, Pajchani, Phorojoni Pocuri, Sallacco, San Bartolomé, Santa Fé, Saytococho, Suracucho, Tambillopata, Ticani, Tincopalca, Tinta Huarana, Yahuarjani entre otros. Para acceder al distrito de Cuyocuyo desde la ciudad de Juliaca, se toma una vía asfáltica con dirección al noreste, pasando por los poblados de Samán, Taraco, Huatasani, Putina y Quillcapunku. Son en total 184 kilómetros de distancia y aproximadamente 4 horas de viaje en transporte terrestre.

2.1.2. Clima

El clima del distrito de Cuyocuyo se clasifica como frío húmedo con constantes neblinas y con menos precipitaciones de lluvia durante el verano, anualmente se denota 856 mm y en los meses de junio con precipitaciones de 139 mm. La temperatura media oscila sobre 11.1 °C.

Tabla 2.

Cuyocuyo: Clima por meses, según temperatura

Temperatura	Ene	Feb	Mar	Abr	May	Jun	Jul	Ago	Set	Oct	Nov	Dic
Temp. media °C	12.1	12.1	12.0	11.3	10.0	8.5	8.6	9.8	11.3	12.3	12.5	12.4
Temp. min. °C	6.5	6.7	6.4	4.6	2.4	-0.2	0.0	10.1	3.8	5.1	5.4	6.6
Temp. máx. °C	17.8	17.5	17.6	18.0	17.6	17.2	17.3	18.6	18.9	19.6	19.6	18.2

Fuente: <https://es.climate-data.org/location/>

2.1.3. Recurso hídrico

El distrito de Cuyocuyo cuenta con una extraordinaria oferta hídrica, empieza en el río Pucuri, y otro que nace del nevado Ananea, con el nombre río tambillo, al juntarse los dos toman el mismo nombre. Aguas abajo se unen con el río Jilari, juntándose con el río tambillo toman el nombre de río Cuyocuyo.



Prosiguiendo con el descenso las aguas se juntan con el río Awi awi y Cconi formando el río Sandia, siendo este el afluente del río Inambari. Del otro lado del río sallacco juntándose con algunos caudales toma el nombre de río Puna Laqueque, aguas más abajo alude con el río Manaricunca y toma el nombre de río Awi awi, a los cuales se suman varias lagunas, al sur del pueblo de Cuyocuyo a una distancia de 2km. y medio se ubican las aguas termales. Los ríos en ocasiones originan algunos peligros inminentes.

2.1.4. Paisajes naturales

En el distrito de Cuyocuyo existen paisajes rodeados por quebradas y cerros elevados, tal es el caso del cerro Chucho, Llajtapata, Lucana, Choq'e Chambi, Calvario, Purpupata, Arcupuncu, Tambillo y otros. Una característica muy particular de Cuyocuyo es que, las quebradas y cerros están decoradas con una multitud de andenerías, siendo la más destacada las andenerías de Cheg'e cheg'e. Recientemente, el Ministerio de Cultura decidió declarar a Cuyocuyo como Paisaje cultural, el cual abarca un área total de 11,594.7411 hectáreas, con un perímetro total de 63,096.18 m. El paisaje cultural de Cuyocuyo es importante en el sentido de que, manifiesta un sofisticado modelo de gestión territorial que garantiza de manera sostenible la productividad de la tierra y el ganado, asimismo la percepción social del paisaje ha fomentado el desarrollo de un bagaje de conocimientos particulares de tipo religioso y etno-astronómico. Como parte del proceso de declaratoria, el Ministerio de Cultura realizó consultas previas en las comunidades de Ura Ayllu, Cojene Rotojoni, Puna Ayllu, Puna Laqueque, Huancasayani Cumani, Ñacoreque (distrito de Cuyocuyo), Puna Ayllu, Jarahuaña (distrito de Patambuco) y Laqueque-Iguara-Llamani (distrito de Sandia).

2.2. ASPECTOS SOCIODEMOGRÁFICOS

2.2.1. Población

Según el censo peruano de 2017, la población del distrito de Cuyocuyo es de 5,024 habitantes, de los cuales el 92% vive en el área rural y el 8% el área urbana.

Tabla 3.

Población del distrito de Cuyocuyo según edades

0 a 17 años	Cantidad	18 a 65+ años	Cantidad
0 a 5 años	491	18 a 44 años	1.947
6 a 10 años	417	45 a 64 años	1.005
11 a 17 años	614	65 a más	550

Fuente: Censo Nacional 2017 – INEI

2.2.2. Idioma

El idioma más hablado desde tiempos ancestrales es el quechua, sin embargo, con la invasión española se ha impuesto el idioma castellano-español, para efectuar la supuesta civilización del poblador andino, pese a ello en la actualidad en el distrito de Cuyocuyo la mayoría de sus habitantes son quechua hablante, y a su vez también hablan el castellano producto de la cristianización-española.

2.2.3. Población Económicamente Activa

Tabla 4.

Población Económicamente Activa

Distrito	Total	Grupos de edad			
		14 a 29 años	30 a 44 años	45 a 64 años	65 y más años
Distrito Cuyocuyo	3 828	1 284	989	1 005	550
PEA	1 790	418	572	612	188
Ocupada	1 557	327	493	557	180
Desocupada	233	91	79	55	8
NO PEA	2 038	866	417	393	362

Fuente: Elaborado con base en Censo Nacional 2017 – INEI

La PEA está compuesta por quienes trabajan (ocupados) por algún ingreso en su negocio propio o para terceros, así como por quienes realizan labores en la chacra o en la crianza de animales (con pago o sin pago), de ahí que son considerados económicamente activos, ya que contribuyen en la producción de bienes y servicios. Para tener una visión más clara se presenta la siguiente tabla:

Tabla 5.
Rama de actividad económica

Distrito	Total	Grupos de edad			
		14 a 29 años	30 a 44 años	45 a 64 años	65 y más años
Distrito Cuyocuyo	1 790	418	572	612	188
Agricultura, ganadería, silvicultura y pesca	1 160	196	350	454	160
Explotación de minas y canteras	42	22	10	8	2
Industrias manufactureras	25	6	5	10	4
Construcción	57	20	21	15	1
Comerc., reparación de veh. autom. y motoc.	82	28	22	25	7
Vent., mant. y reparación de veh. autom. y motoc	10	3	4	2	1
Comercio al por mayor	5	1	4	-	-
Comercio al por menor	67	24	14	23	6
Transporte y almacenamiento	45	8	21	14	2
Actividades de alojamiento y de servicio de comidas	14	4	5	5	-
Información y comunicaciones	1	-	1	-	-
Actividades profesionales, científicas y técnicas	9	6	3	-	-
Actividades de servicios administrativos y de apoyo	7	1	5	1	-
Adm. pública y defensa; planes de seguridad social de afiliación obligatoria	23	11	8	3	1
Enseñanza	53	6	26	19	2
Actividades de atención de la salud humana y de asistencia social	15	8	7	-	-
Otras actividades de servicios	24	11	9	3	1
Desocupado	233	91	79	55	8

Fuente: Elaborado con base en Censo Nacional 2017 – INEI

La principal actividad económica que se desarrolla en el distrito de Cuyocuyo es la agricultura, los cultivos se realizan en andenería, en donde se emplea la chaquitacla, raucana y la yunta, la producción en su mayor parte es para el consumo familiar, ello debido a que los pobladores tienen pequeñas parcelas. Otra de las actividades que más resalta en Cuyocuyo es la ganadería, las alpacas se crían en las partes altas, y estas constituyen de gran importancia



económica por la producción de carne, pero sobre todo por su lana fina y estiércol para la agricultura; en la parte baja se practica la crianza de ovinos a campo abierto (menor cantidad), de los cuales también se extrae la lana y su abono es utilizado en las chacras de cultivo; en cuanto a la crianza de vacuno, es limitada por la cantidad de alimento que se requiere; por su parte la crianza de cuyes se desarrolla dentro de los estándares normales. Otra proporción de la población se dedica a la actividad minera, en la jurisdicción del distrito de Cuyocuyo existe una Mina de Oro, del cual, los comuneros de Puna Ayllu son posesionarias (minas de Ancocala), de donde extraen el oro, y otro campo minero se ubica en Huancasayani. Una de las particularidades del distrito que Cuyocuyo es que, la población femenina se dedica a la textilería, ellas elaboran tejidos como Llijlla (manta), ponchos, churnpis (faja), incuñas, chuspas, frazadas, entre otros, este arte textil quedó impregnada como herencia de los antepasados. En el sector oriental del distrito de Cuyocuyo se acostumbra realizar los días jueves de cada semana una feria, en donde se divisa la venta de ganados, así como la venta de lana (alpaca y oveja), también se vende carne y cuero de la alpaca. Además, en este distrito todavía se practica el trueque, el cual consiste en intercambiar productos agrícolas con productos que traen de la provincia de Sandia y de los valles de Massiapo y San Juan del Oro.

2.2.4. Vivienda

En el distrito de Cuyocuyo, las viviendas o edificaciones se encuentran concentrados en un determinado ámbito en el área urbana y en el área rural. En el área urbana el material usado para su construcción varía desde el material noble a tipo de piedra con barro, pisos de concreto y techos de calamina. En el área rural



las viviendas son de las de piedra con barro, pisos de tierra en su mayoría, techo de calamina y paja.

2.2.5. Abastecimiento y distribución de agua

El servicio de agua es administrado por la municipalidad y junta de usuarios; el abastecimiento de agua en el sector urbano es captada de riachuelos, siendo el servicio las 24 horas del día, y el agua que se capta no es tratada o potabilizada. En el sector rural el servicio de agua es deficitario, debido primeramente a que el agua que se consume no es potabilizada. En el área urbana cuentan con el servicio de desagüe, mientras que en el área rural solo cuentan con letrinas.

2.2.6. Salud

Dentro de la jurisdicción de trabajo de la REDESS Sandia se encuentra el distrito de Cuyocuyo y otros distritos. Cuyocuyo cuenta con 4 establecimientos de salud, los cuales están ubicados en el mismo pueblo de Cuyocuyo, en la comunidad de Huancasayani, en la comunidad de Puna Lanqueque y en la comunidad de Puna Ayllu (sector oriental). El centro de salud más equipada es la del mismo distrito y los demás brindan un servicio básico, debido a la falta de recursos humanos, materiales, financieros y tecnológicos. Los más propensos a contraer patologías e Infecciones Respiratorias Agudas (IRA) son los niños de 1 a 4 años de edad.

2.2.7. Educación

En las comunidades del distrito de Cuyocuyo existe instituciones educativas de nivel primario, así como PRONOEIS e Instituciones Educativas Secundarias en la Capital del distrito. Sin embargo, todavía se percibe



analfabetismo en áreas rurales y urbano marginales en las personas de sexo femenino de 15 años y más.

2.2.8. Nivel de pobreza

En el distrito de Cuyocuyo al igual que los otros distritos del trapecio andino, según el INEI todavía es considerado dentro de la extrema pobreza, con necesidades básicas insatisfechas. La pobreza no solo es una situación de carencia, sino el resultado de las dinámicas sociales que se desarrollan en el ámbito económico social y cultural en la forma de decisiones políticas, en las decisiones familiares, etc.

2.2.9. Antecedentes históricos

Preincaico. El origen histórico de Cuyocuyo relata lo siguiente: antiguamente se denominaba Chunchuk Wayk'u, aquí vivían los antiguos pobladores de Cuyocuyo, los cuales se dedicaban a la agricultura, los andenes fueron obra de ellos, y restos de los primeros pobladores. Los primeros nativos fueron una tribu bárbara en tiempos preincaicos, es así, la mina de Ancokala fue descubierto por los nativos de Chunchuk Wayk'u, quienes trabajaban con herramientas llamadas Wancca. Como vemos se dedicaban a la minería temporal y la gran mayoría a la agricultura, así pasaron muchos años de existencia de los primeros pobladores de Cuyocuyo. Siglos más tarde ocurrió un desastre natural en la zona, donde se desprendió el cerro Wayra Punco, estancando el río tambillo y jaliri en Chunchuk Wayk'u, luego todas las casas se inundaron y se convirtieron en una laguna, años más tarde lo mismo pasó como la comunidad de Ura ayllu con el derrumbe del cerro Phutuni (también se convierte en una laguna). Estos deslizamientos ocurrieron debido a las intensas precipitaciones pluviales en



aquellos tiempos. Los pocos sobrevivientes de este desastre natural fueron los pobladores que vivían en las zonas de laderas del barrio Miraflores y algunos pobladores que vencieron el desastre, y se ubicaron en los sectores de Cojene, Rotojoni, y Sayaca. Estos pobladores construyeron su casa en dicho lugar y de esa forma pueblan los lugares considerados para el cultivo (andenería). Los pobladores que sobrevivieron miraban a la quebrada de Chunchuk Wayk'u, convertido en laguna. Estas lagunas debido al oleaje de sus aguas y al impulso del viento daban la impresión de moverse, vistas desde las alturas de Cojene, Rotojoni y Sayaca. Por este hecho, los pobladores sobrevivientes denominaron Kuyon kuyon, en idioma quechua, y en castellano quiere decir mueve mueve.

Años más tarde, ocurrió otro desastre natural: esta vez se desprende el cerro Kolon kolon en la rinconada de Tambillo, creando un huayco la cual abrió como una puerta la zona estancada del Wayra Punku, al igual la zona de Phutuni, debido a que el huayco arrasó con una fuerza las dos lagunas estancadas. Concluido este huayco se secó las lagunas, años después los pobladores tomaron posición en las playas sobre todo en las zonas elevadas, construyendo sus casas al lado sur, a la cual lo denominaron Kuyon kuyon.

Incaico. Siglos después con la expansión de la cultura Incaica, los incas llegaron a la zona de Kuyon kuyon, esta tribu fue descubierta por los incas, las tierras pasaron a su poder de ellos, ya que anteriormente había muchas guerras entre las culturas. El inca Mayta Cápa arribó a dicha quebrada al iniciar su famosa expedición al Kóllao. Luego organizó un pequeño cacicazgo compuesto de autoridades incaicas, que dictaron una legislación organizada, aquí nacen los ayllus. El Llajta Ayllu (así lo denominaron el pueblo de Kuyon kuyon), Puna



Ayllu (por la ubicación en la parte alta de la zona), Ura Ayllu (lo llamaron así por su ubicación en la parte baja de la zona) y Ayllu Machajmarca al Llajta Ayllu, debido a que sus tierras de cultivo se ubican en la zona.

Colonial. Con la llegada de los españoles, las tierras de los incas se convirtieron en haciendas. En ese tiempo, Cuyocuyo formó un señorío o cabeza de ayllus, hasta que, pasadas algunos siglos y, probablemente, ya en tiempos pre-republicanos, llegó el minero Francisco de Paula Esquiros, de origen desconocido. Este personaje realizó la fundación española de Cuyocuyo, cuya fecha se ignora. En esos años, y con este personaje, los cuyocuyebños ejecutaron la obra de la canalización del río Cuyocuyo por el lado oeste, porque el cauce anterior se desarrollaba en el lado este, también edificaron la iglesia católica y el campo santo que todavía existe.

Republicana. El distrito de Cuyocuyo fue creado bajo el Decreto Supremo Ley N° 12301, de la fecha 2 de mayo de 1854, expedido por el presidente de la república, Mariscal Ramón Castilla, en la Casa del Gobierno de la ciudad del Cusco, con el nombre de Cuyocuyo, como integrante de la provincia de Carabaya. El 5 de febrero de 1875 fue anexado a la nueva provincia de Sandía y se separó de Carabaya en virtud a la ley de esa fecha.

2.2.10. Lugares turísticos

El distrito de Cuyocuyo cuenta con una gran gama de paisajes naturales y culturales que ofrece al turismo, entre los más destacados se identificaron los siguientes: andenerías, aguas termales de Hatún Putina, baños termales de Cuyo Cuyo, ruinas de Llacta Pata, Sollanke, chullpas de Jaruhuani, ruinas de Choquechambi, chullpas de Huanasayani y Putina, Cheje Cheje, entre otros.



2.2.11. Manifestaciones culturales

El distrito es rico en expresiones culturales, se cultiva y mantiene bailes tradicionales como los Ayarachis de Cuyocuyo, esta danza es de mucha trascendencia folclórica y cultural. Existen también danzas típicas y tradicionales como los Misqui Chunchos, los Ch´arcco Chunchos, kallahuaya, Novenantes, Puli pulis, y otros. Además, se suma a todo lo anterior las festividades y fiestas costumbristas que a continuación se detalla:

- La fiesta de cruces: 03 de mayo, se festeja en todas las comunidades del distrito.
- La fiesta de San Pedro y San Pablo: 29 de junio, en el sector o anexo de Aripo.
- La fiesta virgen de Natividad: 08 de septiembre, en la comunidad de Puna Ayllu.
- La fiesta de Virgen del Rosario: 08 de octubre, se festeja en el pueblo de Cuyocuyo.
- La fiesta de la virgen Inmaculada Concepción, en el C. P. Oriental.
- 1 de enero, la juramentación de las nuevas autoridades, y la entrada de los carnavales.
- 2 de febrero, la fiesta de candelaria y la bendición de los nuevos productos agrícolas (ch'allasca).
- En febrero y parte de marzo: el tradicional carnaval Cuyocuyeño,
- Festividad de la Semana Santa.
- El domingo de ramos la tradicional Ccollana.
- 2 de mayo aniversario del distrito de Cuyocuyo, se celebra con el concurso de danzas autóctonas y traje de luces.
- 1 de noviembre, fiesta de todos los santos.



CAPÍTULO III

EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN

El estudio inicia con la aplicación del modelo investigativo de la Cartografía social, este modelo fue fomentado por Clifford Geertz desde la etnografía, a partir de la presentación del término *descripción densa*. La descripción densa permite registrar reflexiones, sentidos, modos de vida y problemas donde el grupo humano se encuentra inmiscuida. La cartografía social, como modelo o estrategia investigativa se asocia con las expresiones artísticas (pretensión estética), con la arqueología del conocimiento, así como con genealogías de la ética. De acuerdo a ello, se emplea categorías como campo, paisaje, territorio, etc.; en nuestro caso se empleó para identificar la situación problemática de la danza Ayarachis y la relación territorio-pensamiento. Es en ese sentido que se interpreta los datos desde la etnografía a partir de la forma cómo los danzantes perciben lo que hacen, partiendo de una mirada superficial hasta llegar a un análisis profundo de la danza Ayarachis de Cuyocuyo.

3.1. AYARACHIS EN LA HISTORIA DE CUYOCUYO

En la época precolombina los Ayarachis fueron encargados para el oficio funeral de los difuntos de la casa real y noble (traslados, momificaciones, entierros, etc.). En la época de la conquista, lo Ayarachis al ver derrotado al gobernador supremo del Tawantinsuyo, fueron forzados a cumplir en las procesiones, entierros y cambio de ropa de los difuntos europeos; se negaban y resistían a cumplir estos ritos. Debido a ello, muchos fueron excluidos y perseguidos, por lo que se les obligó a entrar en la clandestinidad. En su afán de huida, se dispersaron a varios lugares donde no fueran encontrados por las garras del yugo español, fue así que llegaron a Chumbivilcas, Lampa, Carabaya, Cuyocuyo o a la quebrada de Chunchu Wayk'u (Sandia). En estos lugares

podieron sobrevivir gracias a sus paisajes poco acogedores, donde la distancia junto y el abandono fueron sus mejores aliados.

Figura 3

Ayarachis de Cuyocuyo con su vestimenta e instrumentos de antaño



En Cuyocuyo hasta la década de los años 1960, los Ayarachis han permanecido debido a las prácticas realizadas en diferentes fiestas religiosas cristianas, de manera especial fueron quienes amenizaban los kasarisiris (matrimonio) y en los techamientos de viviendas; solían presentarse en las fiestas de Santiago (hoy desaparecida), en la fiesta de Corpus Christi (desaparecida) y en la fiesta del Rosario, en estas fiestas se hacían vibrar los phuku-ayarachis al compás de los k'ullu wanqaras (bombos), fue así como marcaron época e hicieron historia.

La música de la danza Ayarachis es solemne, nostálgica y ceremonial, interpretada de forma colectiva, intercalando notas. Las composiciones denotan lamento esencialmente funeral que revela sentimientos tristes que manifiesta dolor, arrepentimiento y preocupación por haber perdido al inca, jefe supremo del Tawantinsuyo, hasta el canto de los Apus (cerros), agradecimiento a la Pachamama, himno a las divinidades cristianas y odas de amor. Así, desde sus inicios estuvo destinado al oficio de los difuntos, los ritos sagrados, plegarias a las divinidades y a las trovas



amorosas que canta las intimidades del alma desde el llanto funerario hasta la pasión amorosa. Frente a estas manifestaciones culturales, la danza Ayarachis de Cuyocuyo fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación por el Ministerio de Cultura, así lo indica en la Resolución Ministerial N° 002-2017-VMPCIC-MC.

La danza Ayarachis de Cuyocuyo constituye una de las formaciones más originales de la región de Puno, por su gran simbolismo asociado al carácter fúnebre en su indumentaria, música y tradiciones orales, los cuales fortalecen la identidad cultural étnica. Donde el sentir de los cuyocuyenos se une en una hermosa memoria colectiva, a pesar que parten a tierras lejanas su identidad étnica se mantiene viva, lo cual los hace recordar sus tradiciones y volver a bailar llena de emociones latentes. Esta añoranza hace que la música y danza de los Ayarachis sea llevada y efectuada en otras regiones, de ese modo se fue convirtiendo en el crisol de la identidad de los pobladores del distrito de Cuyocuyo. En la actualidad, la danza Ayarachis de Cuyocuyo se presentan en homenaje al mismo distrito, en la Festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno, y en diversos concursos de danzas autóctonas, por lo que seguirá perdurando en la memoria de los habitantes del distrito de Cuyocuyo.

3.2. SIMBOLOGÍA DE LA DANZA AYARACHIS DE CUYOCUYO

El ser humano al nacer es vulnerable y, para sobrevivir, requiere del cuidado de sus semejantes, “una vez que adquiere ciertos conocimientos, lenguajes, habilidades, es posible que pueda relacionarse con los otros, la naturaleza y lo que le rodea, y hacer frente a las interrogantes que le va planteando la vida” (Márquez, 2019, p. 273), para luego ir creando y recreando su contexto cultural mediante una infinidad de símbolos. Según Clifford Geertz, la cultura es esa urdimbre y su análisis ha de ser una ciencia interpretativa en busca de significaciones, “considerando en un primer aspecto a la cultura como un



bien público, porque está al alcance de todos los individuos pertenecientes a una determinada sociedad” (Trelles, 2020, p. 211). “Para el ser humano su disposición cultural constituye su verdadera naturaleza y no únicamente sus atributos biológicos ontogénicos” (Márquez, 2019, p. 274). Es decir, la naturaleza llega a la conciencia del hombre mediada por la interpretación cultural, pues la “naturaleza pura” solo es cognoscible por el sujeto mediante los elementos culturales. De tal modo, en un proceso relacional del “lenguaje se puede observar, de manera primigenia, cómo funciona la mente humana: la producción de significaciones a partir del establecimiento de relaciones de distinción entre ellas permite a Lévi-Strauss entender la cultura como un sistema ordenado bajo oposiciones binarias-diferenciales” (Duche & Blaz, 2018, p. 2), estas oposiciones en tanto se originen en la mente humana son universales, ya que para “Lévi-Strauss la interpretación de los símbolos, el significado último se encuentra en lo que él denomina la estructura, que se ubica en el nivel del pensamiento inconsciente” (Lara-Martínez, 2021, p. 13), ello posibilita que se suscite la comunicación y aclarar significados. “El trabajo de Lévi-Strauss fue asociado con un excesivo racionalismo desde el análisis empírico de inspiración existencial en la etnología que privilegiaba una perspectiva vivencial de la cultura” (Viotti, 2022, p. 204), además bajo el enfoque procesualista, la antropología social, fue asociado con las consecuencias políticas conservadoras. En ese sentido, Lévi-Strauss propone que la idea fundamental es buscar un origen simbólico para lo social, por lo que la relación entre lo individual y social se sitúa en la traducción desde lo psíquico, y el inconsciente desde la función simbólica es regida por la universalidad. Por su parte, Víctor Turner exploró nuevas ventanas para aproximarse al universo simbólico, para configurar un marco interpretativo que vaya más allá de la tradición científica en su forma de abordar los símbolos desde los aspectos rituales, dado que el símbolo mediante sus propiedades hace oscilante sus significativos entre lo manifiesto, lo latente y lo oculto.



Los rituales son secuencias estereotipadas de actividades que incluyen gestos, palabras y objetos. Es así que, “a partir del concepto de *performance*, Turner sostiene, que el hombre es un animal sapiense, pues no se limita únicamente a ser un hacedor de herramientas, sino que emplea y genera símbolos y metáforas, es un animal actuante” (Cruz, 2017, p. 370), no en el sentido irracional que realiza actos, sino como alguien que reflexiona y recrea símbolos.

Existe una diversidad cultural en cada pueblo, estas se dan a conocer mediante expresiones simbólicas, “la danza es un lenguaje artístico que utiliza la expresión corporal como medio de comunicación de las costumbres, creencias y tradiciones de un pueblo” (Silva et al., 2022, p. 43), es así que la danza involucra movilidad de cuerpos, expresiones emocionales, etc. La danza y su asociación con la cultura, se presenta como un campo transformador de las realidades particulares, fomentando a la vez la capacidad de coexistir con los otros. “Todo es cultural y como tal contrasta con una aproximación bio-cultural, desde este enfoque, la danza es producto de proceso cognitivos, motores, perceptuales y afectivos seleccionados por la evolución” (Monasterio, 2017, p. 297). La danza con su rol humanizador admite la expansión de libertades, siendo esta una posibilidad de significación y resignificación del “querer ser” del hombre en colectividad. Es decir, la danza mediante movimientos y gestos simboliza éxtasis de instintos, explora en la profundidad del inconsciente del danzante emociones ancestrales. De ahí que el cuerpo artístico se construye desde la interacción activa para el desarrollo a nivel individual y colectivo. Así, “danzar deja de ser solo escenario de expertos y es un territorio de visibilización, diálogo y encuentro entre personas equivalentes, dispuestas a compartir, colaborar y coinspirarse, cada cual a su manera y según sus circunstancias” (Paz et al., 2020, p. 17). Por tanto, la danza se asume como un escenario de socialización, creadora y generadora de trascendencia, e imaginarios.

3.3. SIMBOLISMO DE LA VESTIMENTA DE LA DANZA AYARACHIS DE CUYOCUYO

“Dentro de cada región, pueblo o cultura existe una indumentaria típica o tradicional que es dueña del relato propio” (Terrerros, 2021, p. 27), la vestimenta expresa significados, valoraciones o sentido estético. Las formas de vestir de los danzantes se transmitieron de generación en generación, de situaciones cotidianas y clase social. “En el vestido se entremezclan los aspectos privados y públicos de la vida cotidiana, las convenciones sociales y culturales, y el modo en que el sujeto se posiciona en ese contexto” (Terrerros, 2021, p. 27).

Figura 4

Vestimenta de la danza Ayarachis



El distrito de Cuyocuyo por estar ubicado en la ceja de selva y por presentar paisajes culturales sorprendentes, no solo expresa diversidad en sus formas de pensar, sino también en sus formas de vestir. Si bien es cierto que la vestimenta sirve para proteger el cuerpo humano, también se emplea como medio de representación de ideas socioculturales. La vestimenta de la danza Ayarachis de Cuyocuyo es singular y polifacético, pues, muestran iconografías de las actividades de sus pobladores, así como del medio natural, decorados con motivos que varían desde formas geométricas, cuadrado

rectángulos, octágonos y grecas, etc., confeccionado a base de lana de alpaca y oveja, reconocida como bayeta tejida.

Figura 5

Vestimenta de las mujeres



Las mujeres indígenas de las comunidades de Cuyocuyo portan el traje como un símbolo étnico, pues simboliza el sentido de pertenencia dentro de las asimetrías y relaciones sociales, de esa forma marcan el estilo de vida del grupo social. Actualmente, la vestimenta femenina se compone por un conjunto de 4 a 6 faldas (ph'istu) de color rojo intenso con motivos bordados, sobre los cuales se sobrepone una pollera más extensa de color negro; las faldas son sostenidas en la parte de la cintura por una faja o chumpi; llevan además una blusa o camión de color rojo, con el cuello y los puños bordados con figuras de flores, sobre dicha blusa va un chaleco (chilico) también cubierto de bordados; luego portan una lliclla o manta con franjas de color variado y bordados distribuidos en dos espacios paralelos; la cabeza es cubierta con un mantillo (chuku), decorado con bordados, sobre este mantillo se coloca una montera negra coronada con borlas de franjas de color (walaka), adheridas con hilos tejidos de 30 a 50 cm. llamado ajuñas, sobre la copa de la montera las danzantes suelen colocar claveles naturales de colores diversos, así como flores de asanqhuya parecida a la azucena.

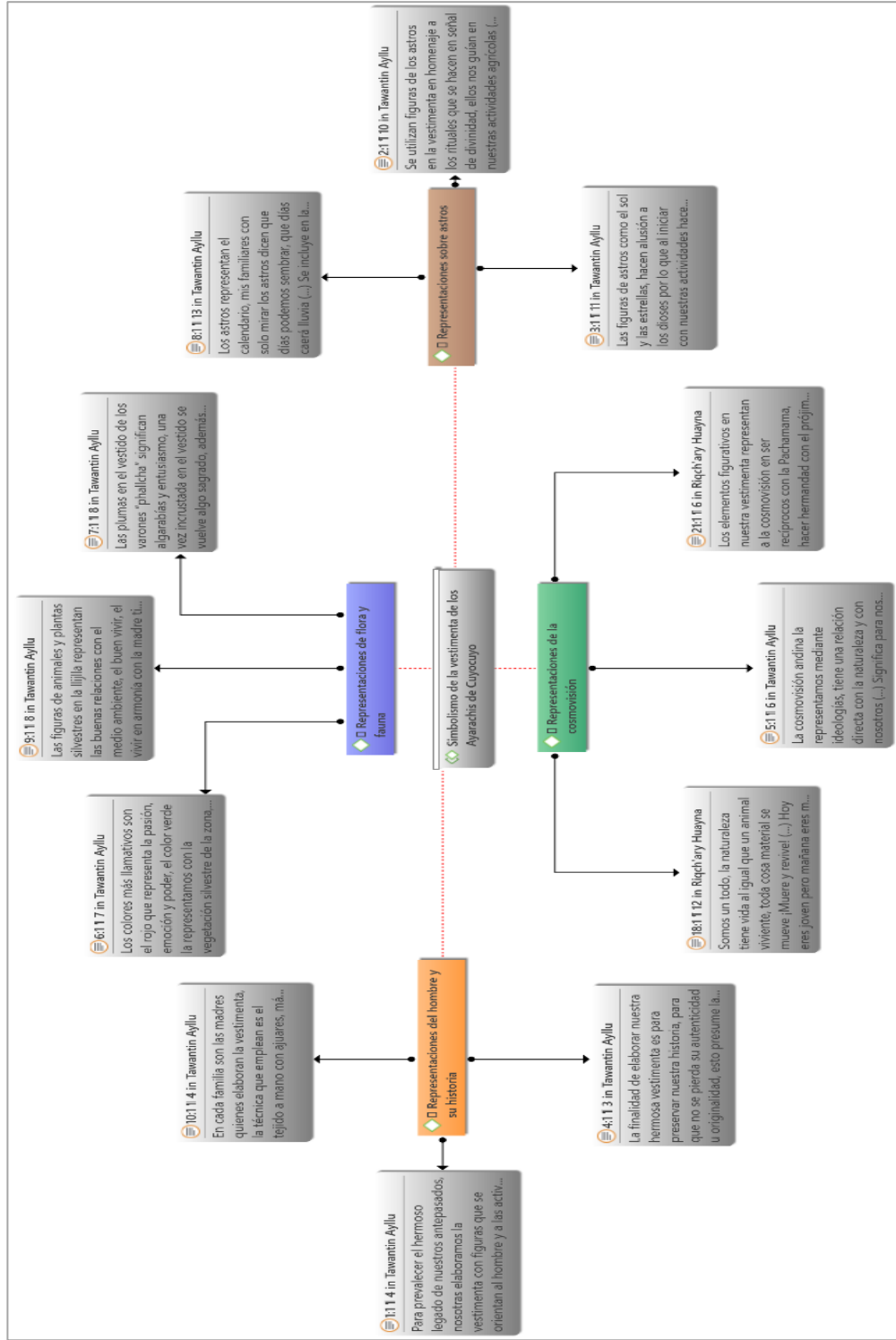
Figura 6

Vestimenta de los varones



El traje indígena masculino de los Ayarachis se ha visto como un emblema étnico y como signo visible de identificación del distrito de Cuyocuyo. En ese sentido, la indumentaria de los varones se compone de un phuntillo o pantalón de bayeta blanca; sobre el pantalón se lleva un faldón, rectángulo de tela blanca, atado a la cintura, este faldón cubre el pantalón hasta los tobillos. Tanto el phuntillo como el faldón están sujetos con un chumpi tejido con motivo de colores. Además, portan una camisa de color blanca (yuraj murana), un poncho grande de esquinas recortadas, en este poncho se aprecia una serie multicolor de rayas orlado con flecos cortos; sobre el poncho los danzantes llevan el wanta poncho, de menor tamaño y de color rojo intenso con orillo blanco; sobre el cuello llevan un pañuelo blanco (pañu kumka); la cabeza es cubierta en primer lugar por un chullo de fondo blanco y largo remate, sobre el cual se coloca la “phallcha” elaborado por un armazón de carrizos o ramas de kiswara, forrado con tela roja y coronado con una hilera de plumas de parihuana, la corona está tocado por un conjunto de plumas de guacamayo, en los cuatro lados del tocado se suele llevar pequeños espejos redondos dentro de un marco estrellado; y, en los pies llevan ojotas (kawalkas). Cada una de las prendas citadas presentan códigos culturales con una variedad de simbologías y significados, pues marcan el estilo del vivir cotidiano de los cuyocuyenos.

Figura 7
Red semántica de percepciones de los danzantes y músicos sobre el simbolismo de la vestimenta de la danza Ayarachis de Cuyocuyo





3.3.1. Íconos que representan la actividad del hombre y su historia

El hecho histórico está compuesto por elementos materiales e inmateriales, y sus efectos dentro de una determinada comunidad queda registrado en la vestimenta a modo de figuras, codificado estéticamente, los cuales se activan durante el proceso de visualización, esta presencia de lo sensitivo nos conduce a explicar la iconicidad estética en las representaciones simbólicas, “en las cuales la peculiar forma y sentimiento crea una semblanza de la realidad precatégorial (preconceptual) en la que esas representaciones se inspiran” (García-Valero, 2020, p. 107). A lo que, para Durand, el concepto de iconicidad reviste en sí la idea de totalidad, para representar lo que emerge de los sentidos que alimenta a la constitución de todo símbolo. Así, las figuras que representan al hombre y su historia comparten un calado estético, sentimental y simbólico, y ello juega un papel fundamental en las representaciones, tal como expresa el testimonio de la Srta. L. Yesica del conjunto de Ayarachis Tawantin Ayllu:

“Para prevalecer el hermoso legado de nuestros antepasados, nosotras elaboramos la vestimenta con figuras que se orientan a las actividades que realizaba en el pasado el hombre, esas mismas figuras hacen que se vea bonito y con significado único, de esa manera recreamos las costumbres de nuestros antepasados” (Inf.1).

En cierto modo, el hombre como un ser concreto crea y recrea su contexto cultural e histórico, en donde la historia involucra narración de sucesos de la humanidad con base en los modos de producción. “Para Lévi-Strauss, el tener historia es lo que diferencia a la civilización occidental, de los pueblos ágrafos. Pero no hay que malinterpretar la noción de historia que reivindica al etnólogo francés” (Duche & Blaz, 2018, p. 7): esta involucra un medio para preservar el



pasado a través de la palabra escrita. A partir de allí se identifican diferencias entre afirmar que un pueblo ágrafo no tiene historia y la existencia de un pasado propio. De hecho, tanto la actividad del hombre y su historia, comparten elementos iconográficos y en ocasiones se diferencian, en ese sentido refleja lo que señala el Sr. N. Hamilton del conjunto de Ayarachis Tawantin Ayllu:

“La finalidad de elaborar nuestra hermosa vestimenta es para preservar nuestra historia, para que no se pierda su autenticidad u originalidad, esto presume la importancia que tiene el fallecimiento en la recreación de la danza (...) Y así mostrar nuestra riqueza cultural de nuestros antepasados, y que perdure durante mucho tiempo para las futuras generaciones del distrito de Cuyocuyo” (Inf.4).

Las actividades cotidianas del poblador andino frente a objetos concretos en constante degradación y recomposición, y seres vivos en permanente crecimiento y desarrollo, resalta la esencia mítica que trasciende el tiempo histórico. Considerando al hombre como el punto central de análisis e interpretación, concebida como fuente de conocimiento, contenedor de ideas y saberes, y como alguien que genera comunicación y fijación de conceptos en la memoria colectiva. La realidad social-histórica en la dimensión simbólica encuentra sus partes constitutivas, y lo imaginario como algo inherente al ser humano, recrea estas particularidades en los procesos de simbolización.

Dentro del arte textil la iconografía otorga una carga de significados ideológico-simbólico, y apoyada en la actividad hombre y su historia, transporta ciertos personajes, mitos, valores, creencias, etc. De acuerdo a ello, los artesanas de los Ayarachis elaboraron una iconografía con una perspectiva diferente, pero

manteniendo rasgos de su proceso de constitución, sin embargo, algunas figuras fueron modificadas producto de la transición cultural, estas modificaciones de alguna forma definen el sentido de la danza Ayarachis, ya que las figuras que podemos apreciar denotan el reflejo de su realidad actual en función de fenómenos y momentos histórico-culturales, lo cual ayuda a esbozar una imagen de cuál fue el horizonte de comprensión de quienes elaboraron estos íconos.

Figura 8

Íconos que representan la actividad del hombre y su historia



En virtud a lo anterior, la iconografía permite realizar una lectura y comprensión de las imágenes insertadas en los tejidos de la danza Ayarachis de Cuyocuyo, según Erwin Panofsky la iconografía posibilita una adecuada lectura o decodificación de imágenes, como expresión cultural compleja en distintos niveles. Es así que, a partir de las fuentes recopiladas en las comunidades campesinas del distrito de Cuyocuyo, las prendas de vestir arrastran estilos tradicionales referido a las actividades del poblador andino, lo cual supone entrar en contacto con la difusión estética y mítica, pues los íconos que proyectan las artesanas inducen a respuestas emotivas de naturaleza histórica.

Desde la época incaica, ya se conocían los secretos del arte textil, dejándonos como legado el chumpi, la lliclla, la chuspa, el chullo, entre otros, los



cuales tienen variadas técnicas, estilos o formas en su elaboración, pero tienen algo en común en los pueblos originarios, que comparten la misma utilidad. Con base en ello, la Srta. I. Corina del conjunto de Ayarachis Tawantin Ayllu menciona que, en las prendas de vestir emplean la técnica de tejido a mano, con lanas de alpaca y oveja, e insumos extras como huesos de animales, ajuares, plumas de aves, etc.:

“En cada familia son las madres quienes elaboran la vestimenta, la técnica que emplean es el tejido a mano con ajuares, más conocido como el pallay, utilizan también huesos de animales, y lo adornan con plumas de aves. Heredado desde los tiempos de los incas (...) Nosotras tejemos y hacemos los bordados a mano de acuerdo a lo que nuestras madres nos enseñan, para luego utilizarlos en la danza Ayarachis, no solo para eso, sino también lo utilizamos a diario las que vivimos en las comunidades del distrito de Cuyocuyo” (Inf. 10).

La técnica en la elaboración de los tejidos juega un papel importante en la delimitación e identificación frente a otros distritos de Sandía, debido a que en las bayetas se distinguen colores y diseños que caracterizan a la ceja de selva, y los insumos son extraídas del mismo distrito de Cuyocuyo. En este contexto, las artesanas diseñan y elaboran la vestimenta de los Ayarachis con un fin simbólico y estético, pues, son ellas quienes proyectan diversas figuras en los vestidos y ponen de manifiesto sus capacidades decorativas y, además, buscan que dicha vestimenta se ajuste a la fisiología humana. De tal modo, son ellas quienes sugieren diversas inclinaciones históricas, culturales, religiosas y de carácter en la vestimenta de la danza los Ayarachis. Por ende, vestirse con la indumentaria de la danza los Ayarachis supone involucrarse en una piel histórica y cultural de

imágenes o íconos, ya que los tejidos artesanales orientados a esta danza ancestral constituyen documentos claves de transmisión de información, y estos desde la perspectiva antropológica contiene un significado y significante complejo.

3.3.2. Íconos representativos de cosmovisión

“La imaginación desempeña funciones estructuradoras del conocimiento, en tanto que genera esquemas de imágenes nacidos de la percepción sensorial y motriz del entorno físico, y utilizados para articular el pensamiento lingüístico, tal y como demostró, entre otros, Mark Johnson” (García-Valero, 2020, p. 100). Mientras que para Gilbert Durand, la imaginación supone una facultad privilegiada en el ser humano, esta afirmación resulta central en su teoría de lo simbólico. Un conocimiento a partir de los signos es también un conocimiento imaginativo, debido a que la relación del signo con el objeto significado está en función de la asociación de ideas, en el sentido de interpretar el mundo. Así, las ideas que se refieren a la cosmovisión no atribuyen conformidad, sino un determinado orden en el imaginario colectivo, conlleva a percibir el mundo de forma fenoménica, tal como refiere el Sr. Medardo del conjunto de Ayarachis Tawantin Ayllu:

“La cosmovisión andina la representamos mediante ideologías, tiene una relación directa con la naturaleza y con nosotros (...) Significa para nosotros, una forma de vivir o sentir la vida mediante los rayos del sol, la luna, las montañas, ríos, flora y animales totémicos, porque ellos no solo nos cuidan, sino que generan la vida en nuestra comunidad y en todo” (Inf.5).

La imagen que aparece a los sentidos involucra un tipo de discurso fenoménico, dado que la simbología es analizada a través del movimiento

inherente y, a partir, del gesto que las imágenes denotan. Las sensaciones y las percepciones se conectan para formar lo simbólico, en donde Kant reconoce el papel fundamental de la imaginación en todo proceso de comprensión humana, “aunque Johnson irá más allá que el filósofo alemán, para reivindicar la función que lo imaginativo, unido a lo preconceptual y prelingüístico” (García-Valero, 2020, p. 101), e incluso en aquellos procesos aparentemente abstractos.

Figura 9

Íconos que representan a la cosmovisión



Es así que las ideas cósmicas relacionado con elementos fenoménicos, que anuncian asunciones y suposiciones, son analizadas desde el punto dinámico. Por tanto, desde lo andino los íconos representativos de cosmovisión se convierten en símbolos recurrentes que aluden a procesos elevación espiritual. Mediante estos íconos que representan a la cosmovisión, las artesanas del distrito de Cuyocuyo tratan de explicar el origen y evolución del universo de acuerdo a sus ideas míticas, así como de sus costumbres y creencias, con los cuales se acercan a las particularidades del cosmos, como estructura inherente que nutre un orden y, por consiguiente, desarrollan y expresan figuras que trascienden la realidad material en la vestimenta de los Ayarachis. El hecho de que se considere a la naturaleza como realidad viva, parte de la capacidad humana de encontrar el medio por el cual se accede a reestructurar los mitos, a nivel consciente y preconsciente; así, la



estructura del mito es dialéctica en la que se encuentran elementos simbólicos contradictorios, “en donde el mundo se está regenerando a cada momento” (Calderón et al., 2021, p. 162), emergiendo nuevos enunciados. No obstante, la composición del orden simbólico es cambiante porque la idea general es un objeto huidizo al mito: “El hombre ágrafo, a través de las narraciones míticas, reivindica el entendimiento absoluto del cosmos” (Duche & Blaz, 2018, p. 5). Así, dentro del fluido absoluto mundo naturalista y desde lo dialéctico, según el ordenamiento espacial, la persona alcanza una comprensión casi general del cosmos, teniendo en cuenta las reciprocidades entre sus semejantes, como manifiesta el Sr. Miguel del conjunto de Ayarachis Riqch'ary Huayna:

“Los elementos figurativos en nuestra vestimenta representan a la cosmovisión en ser recíprocos con la Pachamama, hacer hermandad con el prójimo y de igual forma recordar a las dimensiones de lo celestial, del presente y de los difuntos (...) Cuando alguien muere, en sí no lo hace completamente, renace nuevamente, pero de distinta manera, por esa razón en esta vida se debe buscar hacer el bien” (Inf.21).

Los relatos de carácter mítico se entremezclan con acciones de la Pachamama o madre tierra, considerando a la naturaleza como un ser vivo que se nutre respirando del vacío exterior y alimentado mediante una variedad de rituales. Esta forma peculiar de representación implica una forma de vida, una forma de entender el universo que supera el espacio y tiempo, los cuales según la intuición, creatividad e imaginación de las artesanas se encuentran impregnados en los íconos de la vestimenta de los Ayarachis. Además, para las comunidades de Cuyocuyo el mundo está dividida en mundos: hanan pacha, kay pacha, uku pacha. Ello denota una forma filosófica de percibir el mundo andino, desde esa postura,

buscan en todo momento en las acciones que realizan: la decencia, la armonía y el orden de las cosas. Es decir, el hecho de observar y sentir el mundo de manera trascendental equilibrada, en el seno de una cultura, otorga elementos que permiten la autorregulación la conducta en sentido propositivo. Y, la muerte es considerada parte de la vida, donde el alma se reencarna constantemente.

3.3.3. Íconos representativos de flora y fauna

En relación a la flora y fauna destinadas a difundir tipos iconográficos, conviene aclarar que, en el proceso creativo de las mismas, intervienen las artesanas, quienes mediante el “pallay” realizan diversas figuras-símbolos que se requieren propagar, cuyas formas sirven de modelo o inspiración a las que recién se insertan en la danza Ayarachis. Estas figuras que hacen alusión a la flora y fauna, estuvieron pensadas desde la época preincaica e incaica, y se expresan en la llijlla que las mujeres emplean para danzar.

Figura 10

Íconos que representan a la flora y fauna (lliclla)



Los elementos iconográficos de animales que conforma la vestimenta son las siguientes: llama, gato andino, puma, cóndor, culebra, vizcacha, flamenco andino o parihuana, guacamayo, picaflor, tucán, mariposa, etc. Todos ellos rodean

la vestimenta en forma de movimientos sucesivos. Los animales totémicos como el cóndor, el puma y la culebra forman parte de la tradición iconográfica de la danza los Ayarachis de Cuyocuyo, pues presenta similitudes con las costumbres étnicas y se asocia con el paisaje cultural del distrito. Dentro de los motivos vegetales, el eucalipto es el elemento que se denota, también se puede observar flores como asank'oya y claveles de distintos colores, en la iconografía de la vestimenta. A partir del análisis iconográfico, se identifican motivos individuales y combinados, “pueden referirse a un solo tema o pueden incluir varios, como solo analizar íconos acerca de la flora o solo considerar la fauna” (Ahumada, 2021, p. 1224). En nuestro caso, se amalgama ambos temas en el vestuario de los Ayarachis, los cuales representan diversos significados según los entrevistados, tal como refiere el Sr. Gamaniel del conjunto de Ayarachis Tawantin Ayllu:

“Las figuras de animales y plantas silvestres en la llijlla representan las buenas relaciones con el medio ambiente, el buen vivir, el vivir en armonía con la madre tierra, representan la vegetación según épocas del año, además representa la ceja de selva (...), las flores representan la belleza de la mujer, por eso ellas adornan sus monteras y en algunas partes del pecho cuando bailan” (Inf.9).

El aspecto esencial en la interpretación de íconos que representan a algo concreto y abstracto, es que el significado de los mismos no emerge de una relación entre significante y el significado, sino más bien de la asociación que los símbolos establecen. Es así que, el informante deja entrever a nivel simbólico y narrativo la riqueza de las imágenes referidos a vegetales y animales. A su vez, en el textil se destaca la complejidad de la belleza de los colores que, según la Srta.



Luz de la asociación del conjunto de Ayarachis Tawantin Ayllu las representa de la siguiente manera:

“Los colores más llamativos son el rojo que representa la pasión, emoción y poder, el color verde la representamos con la vegetación silvestre de la zona, el color blanco significa paz, calma, pureza y perfección, el color negro representa el lamento o llanto por los muertos, y también elegancia” (In.6).

En cuanto esta clasificación, los colores más representativos en la vestimenta de los Ayarachis son el rojo, verde, blanco y negro. A dichos colores, tomando en consideración sus tradiciones y costumbres, la asocian con distintas significaciones: en el caso del color rojo la asocian con la emoción, poder y sangre derramada durante la época incaica; el color verde lo relacionan con el medio geográfico; el color blanco lo atribuyen a la paz o pureza; mediante el color negro, recuerdan a sus antepasados que ya fallecieron (el alma recobra su esencia en la realidad material). Por otra parte, como parte de la indumentaria de los Ayarachis del distrito de Cuyocuyo, sobresale el uso de plumas de aves en la vestimenta de los varones, respecto a su significado el Sr. Jitler del conjunto de Ayarachis Tawantin Ayllu, menciona lo siguiente:

Las plumas en el vestido de los varones “phallcha” significan algarabías y entusiasmo, una vez incrustada en el vestido se vuelve algo sagrado, además simbolizan la unión de los ayllus. Las plumas son extraídas de las parihuanas, guacamayos, tucán (...) Las lagunas son ojos de agua sagrada y permite la conexión entre lo que ocurre ahí abajo y lo que pasa aquí ...” (Inf.7).

Las plumas para las phallchas se extraen de las parihuanas, estas aves se encuentran en lagos de la zona alta, y para adornar las laurayas se extraen de los guacamayos que se encuentran en la selva de la provincia de Sandia, ello debido a que el distrito de Cuyocuyo forma parte de esa provincia; en el mundo vegetal e inorgánico los puquios y lagunas, de acuerdo a las creencias del poblador andino, son consideradas lugares de comunicación entre el mundo subterráneo y la superficie de la tierra. De tal modo, la presencia de plumas en la vestimenta de los Ayarachis señala características únicas, dado que obedece a la cultura étnica y a cánones netamente del distrito de Cuyocuyo.

Figura 11

Poncho multicolor de esquinas recortadas



El poncho multicolor de esquinas recortadas, según el testimonio de los músicos de los Ayarachis de Cuyocuyo es una prenda que representa el abrigo de la madre tierra; es decir, la relacionan con la protección que efectúan la Pachamama sobre el vivir cotidiano, porque aseveran de que esta prenda les ha otorgado la madre tierra, debido a que los insumos para su elaboración son extraídos del medio natural. Respecto a las líneas incrustadas en el poncho,

refieren que representa al arcoíris, niebla, así como al paisaje multicolor del distrito de Cuyocuyo; con ello, los músicos de los Ayarachis reflejan mucha consideración hacia la naturaleza que rodea sus modos de vida. —A partir de las observaciones directas durante el trabajo de campo se pudo constatar que los integrantes de los conjuntos de Ayarachis en todo momento buscan convivir en armonía con la madre tierra—. En relación al diseño, tonalidad y colores del poncho de los Ayarachis presenta algunas mínimas variaciones a partir del ejemplar que se muestra (Figura 10), lo cual se debe a que cada artesana se ve influenciada por su contexto familiar y por la comunidad en la que vive, durante la elaboración de la vestimenta tradicional.

3.3.4. Íconos representativos de astros

En el surgimiento mismo de las representaciones astrales, se ordena el caos de la existencia humana, se percibe contradicciones que requieren ser ordenadas desde el plano de los signos, del significante y del mito. La representación o idea al asociarse con la forma perceptible de los astros adquiere un significado denotativo, pero además el significado posee componentes subjetivos, el cual depende de cada persona e incluso de un grupo en particular, debido a que cada uno le asigna una representación mental con rasgos emotivos al significado. Es así que para el Sr. Franco y para el Sr. Hayo, ambos del conjunto de Ayarachis Tawantin Ayllu, la representación sobre los astros se relacionan con la forma sensible, pero además posee un relación cultural o subjetiva:

“Se utilizan figuras de los astros en la vestimenta en homenaje a los rituales que se hacen en señal de divinidad, ellos nos guían en nuestras actividades agrícolas (...) Los astros indican las estaciones del año y lo que sucede en los días próximo”(Inf.2). “Los astros representan el

calendario, mis familiares con solo mirar los astros dicen que días podemos sembrar, que días caerá lluvia (...) Se incluye en la vestimenta estas figuras a modo de mostrar lo vivido en cada estación del año” (Inf.8).

Para el poblador andino los astros representan su calendario, mediante el cual toman conciencia sobre las estaciones del año y sobre los fenómenos climáticos (de manera concreta y subjetiva), en ese sentido los astros actúan como guías en sus labores agrícolas y ganaderas, desde la dinámica del mito. “El mito evidencia que las operaciones del pensar se encuentran regidas por la contrariedad que aporta de un modo permanente lo sensible, permitiendo pensar el acontecer desde una estructura de orden” (Bilbao, 2021, p. 57), “En el sistema simbólico expresado en el mito, Lévi-Strauss encuentra el medio por el cual acceder a aquella estructura inconsciente de pensamiento” (Duche & Blaz, 2018, p. 4). Por tanto, el mito es concebido como medio de interacción con aspectos contradictorios, dado que posibilita el acceso al inconsciente dentro de una escisión constante entre la naturaleza y la cultura. A partir de allí, al plasmar figuras de astros en la vestimenta de los Ayarachis, declaran aquello inexplicable mediante los sentidos.

Figura 12

Íconos que representan a los astros





Los íconos que representan a los astros conllevan en su esencia al simbolismo visual, así como al repertorio de significados. Los motivos inscritos al interior de la franja configuran formas geométricas de estilo complejo, representado con aproximación octogonal, el cual se refiere a la estrella “quilla” que en la oscuridad acompaña al poblador cuyocuyeno e ilumina el camino hacia un destino determinado, acorde a los límites de la naturaleza y al sentido de autodeterminación. Las figuras astrales tienen simbolismo, lo cual permite representar creencias y mitos. Estas formas de representación son asociadas con fenómenos atmosféricos, truenos, rayos y relámpagos, así como con lluvias, este último según las percepciones tiene el poder de favorecer el verdor de los campos de cultivo y pastoreo, o desintegrar las cosechas y la crianza de animales con heladas, nevadas y granizos. En cierto sentido, la representación iconográfica de los astros se encuentra vinculada con el sentido de trascendencia, alcanzando cierto protagonismo, por su impacto visual significativo y por las mismas implicaciones históricas, debido a que ha recibido una connotación peyorativa desde la llegada de los incas al distrito de Cuyocuyo. Así pues, la representación iconográfica de los astros en la vestimenta de los Ayarachis no pasó desapercibida, por parte de las artesanas, danzantes y músicos, para quienes representa la esencia del simbolismo etnográfico. Pues, estas figuras se apoyan en discursos mitológicos orientados a la adoración de divinidades, en la vertebración del canon iconográfico, tal como refiere el Sr. Rigoberto del conjunto de Ayarachis Tawantin Ayllu:

Las figuras de astros como el sol y las estrellas, hacen alusión a los dioses por lo que al iniciar con nuestras actividades hacemos pagos, son parte del tejido que empleaban nuestros antepasados, y que hasta el día de hoy



sigue (...) Por intermedio de los astros nos conectamos con los que ya murieron” (Inf.3).

El sol y las estrellas son considerados por los integrantes de los Ayarachis como deidades, similar como lo hacían los incas, es por ello que dichos astros gozan de benevolencia y de una serie de rituales, originándose contenidos novedosos de reflexión en todos aquellos que participan. Desde la perspectiva de la filosofía andina, representa a los elementos que componen el “hanan pacha” o el mundo de arriba y, por ende, representan elementos espirituales que conectan con los seres humanos y demás seres vivos. De tal forma, los textiles sirven como documentos que transmiten información, en función a los usos que se le otorga dentro de la danza, la diversidad de piezas son un depositario informativo de saberes ancestrales. En líneas generales, podemos decir que, el hecho de vestirse con la indumentaria de la danza Ayarachis del distrito de Cuyocuyo, es como envolverse en una piel cultural de imágenes e íconos con significados diversos.

3.4. SIGNIFICADO DE LA MÚSICA DE LA DANZA AYARACHIS DE CUYOCUYO

En el vivir cotidiano es imposible imaginarnos sin música, con el pasar de los años se ha logrado ordenar el ruido y crear melodías, ritmos y canciones. “La música es una organización sonora que está por encima de la luz y los estímulos visuales” (Saybay, 2018, p. 156). La música es el lenguaje que se encuentra más allá del lenguaje, dado que, tradicionalmente, está ligado a la necesidad del hombre de transmitir vivencias. “En el cerebro hay zonas que procesan diversos componentes de la música, tales como el tono, la vibración, la armonía” (Custodio & Cano-Campos, 2017, p. 62), una de estas zonas es la corteza auditiva (primaria y secundaria) y, desde luego, la música genera en nuestro cerebro ondas electromagnéticas, los cuales organizan las funciones cognitivas.

Figura 13
Músicos de la danza Ayarachis



Al analizar las melodías musicales de los Ayarachis de Cuyocuyo, a partir de la discusión temprana sobre los límites y el potencial de la música, encontramos diferentes significados, pues tiene como referente el entramado cultural, debido a que expresa sentimientos, motivaciones, pensamientos, ideas, estados de ánimo, tragedias, circunstancias, etc. Y, a la vez, constituye un estímulo que enriquece el proceso sensorial, cognitivo y los procesos motores. En los Ayarachis de Cuyocuyo los músicos también son danzarines, donde la función comunicativa del hecho musical depende del estilo y de las etiquetas sociales.

Los instrumentos con los cuales generan una variedad de sonidos son el Ayarachis phuku conocido como zampoña o flauta de Pan (conformado por dos hileras: una de seis cañas llamada ira y otras de siete cañas llamada arka), distribuidos en grupos con funciones diferenciadas en la ejecución de tonadas: las zampoñas de mayor tamaño o macho marcan el tono, su presencia en el conjunto es reducida de uno a cuatro; por su parte, los hatun o zanzas le siguen al anterior en tamaño con similares funciones, pero en mayor número; mientras que las maltas o chaupis, en proporción media, constituyen el cuerpo del conjunto; y, los sulis o huch'uy de menor tamaño acompañan al conjunto. Otro

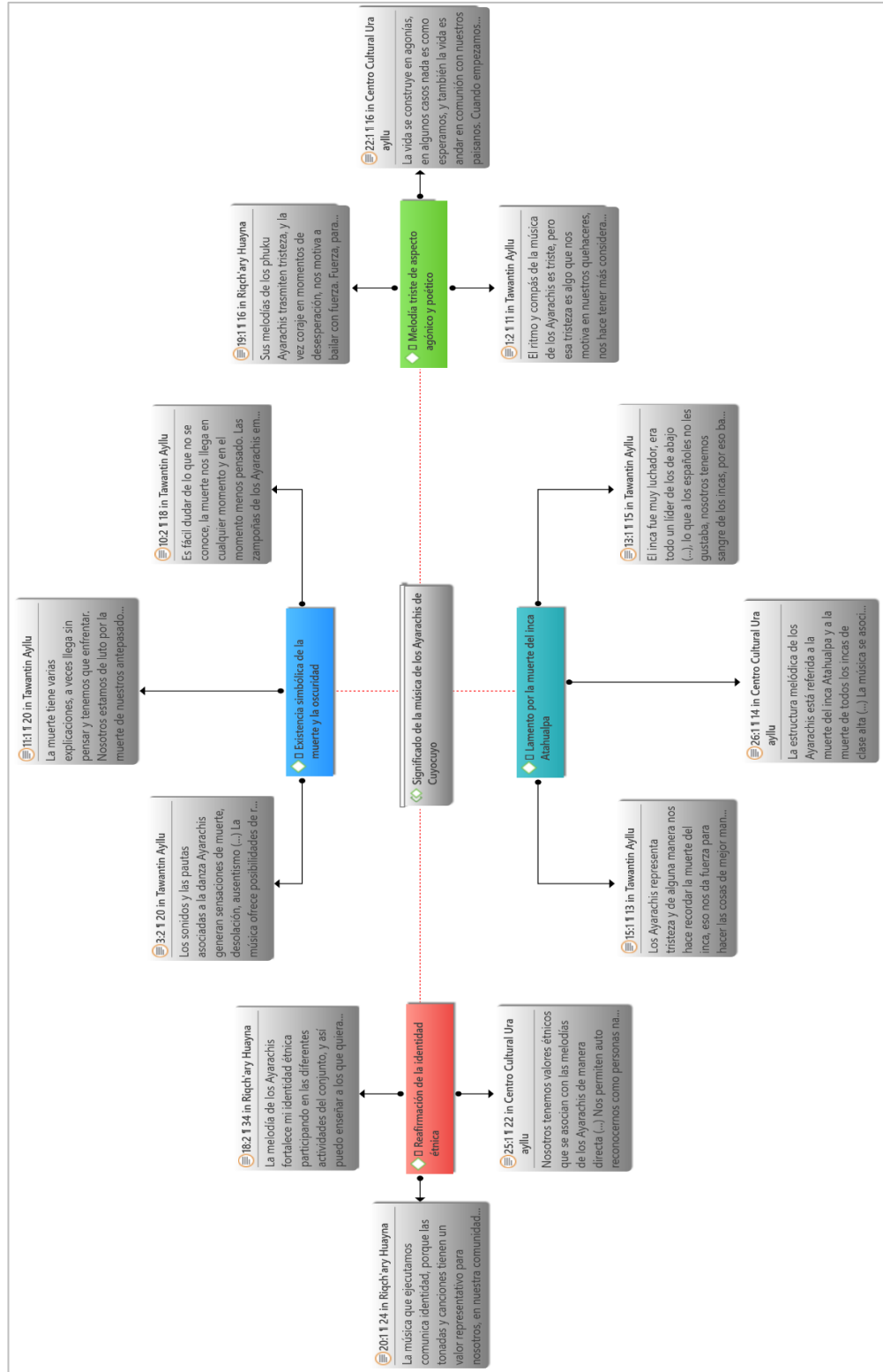
de los instrumentos es el bombo o wankar, que marca el ritmo requerido a la interpretación de las zampoñas. Es así que, los músicos de los Ayarachis, de acuerdo a la funcionalidad de cada grupo de zampoñas, y dentro de una relación de complementariedad, las melodías se reproducen alternativamente con un marcado componente emocional, lo cual hace que la música enuncie distintos significados o ideas en los oyentes, debido a que la experiencia musical posee un componente hermenéutico.

Figura 14
Ayarachis de Cuyocuyo



La música de los Ayarachis ha perdurado a través del tiempo, pese a la invasión de los foráneos y la moda desmedida; el matiz de este género musical es solemne nostálgica y ceremonial. Las composiciones en un inicio y en la actualidad mantienen ese rasgo fundamental de lamento, que revela sentimientos tristes que manifiesta dolor, arrepentimiento y preocupación de haber perdido al Inca, jefe supremo del Tawantinsuyo, asimismo las melodías hacen alusión al canto de los Apus, agradecimiento a la Pachamama. En vista de ello, la música de los Ayarachis está destinada al oficio de los difuntos, a los ritos sagrados, a las plegarias a divinidades y a las trovas amorosas que canta las intimidades del alma desde el llanto funerario hasta la pasión amorosa.

Figura 15
Red semántica de percepciones de los danzantes y músicos sobre el significado de las melodías musicales de la danza Ayarachis de Cuyocuyo



3.4.1. Lamento por la muerte del inca Atahualpa

Los músicos y danzantes exhiben el cuerpo reforzando y recreado la muerte del inca Atahualpa, en el marco de la performance, ello involucra una especie de conductas restauradas, un comportamiento actuado, quedando asignadas a repeticiones rítmicas. El conjunto de prácticas definidas y separadas de otras, así como acontecimientos teatrales forman parte del *performance*, a lo cual “Turner resalta el hecho de que las performances rituales contienen una alta proporción de símbolos no verbales, con modos de comunicación que utilizan diferentes medios como el sonido, la danza, la actuación” (Mora, 2017, p. 138). Así, la música de los Ayarachis informa al espectador acerca de los aspectos fúnebres del inca Atahualpa, lo ubica en situación. Y mediante la ambientación contextual la música informa del tiempo y espacio de la muerte del inca.

Figura 16

Lamento por la muerte del inca Atahualpa



Al mismo tiempo, las tonadas sirven de apoyo a la organización estructural del relato, enlaza escenas y secuencias de manera sincrónica, también contribuye a anticipar y retardar el ritmo narrativo. Además, brinda información sobre la propia historia contada y sobre las formas de su interpretación (función



narrativa), ayuda a complementar o ampliar aquello que está sugerido en la dinámica central de la música de los Ayarachis, de esa forma se representa la visión de la cultura que tiene de sí misma y se delimita a lo que hacen los actores. Las notas bajas y graves que generan las zampoñas (zanjas y maltas) se perciben a distancias cortas, y su efecto inmediato direcciona hacia el lamento por la muerte del inca Atahualpa, en este contacto inicial con los sonidos resalta la altura, “que viene determinada por el número de vibraciones por segundo” (Saybay, 2018, p. 157). La altura de los sonidos estructura melodías o sistemas musicales, y estas melodías sirven como forma de expresión emocional. Resaltando un rol esencial de señalamiento, en la revelación de la muerte del inca, en sentido retroactivo mediante la instrumentación, forma musical y canciones vinculadas. Lo cual apoya a generar en el proceso narrativo de la música, información acerca de la muerte del inca, tal como afirma el Sr. Elvis del conjunto Ayarachis Centro Cultural Ura Ayllu:

“La estructura melódica de los Ayarachis está referida a la muerte del inca Atahualpa y a la muerte de todos los incas de clase alta (...) La música se asocia con la caída del incanato en esta región y con los sonidos que emiten los animales andinos como el cóndor, esas condiciones nos llevan a sentir las vivencias de la sangre inca y, así, recordamos a nuestros antepasados con música y ritual” (Inf.26).

En la actualidad, encontramos que todavía la tradición oral la asocia a la muerte del inca Atahualpa, acontecimiento que marcó en el imaginario andino la finalización del traumático proceso de la conquista española. No obstante, según los testimonios de algunos entrevistados no todas las melodías son de carácter fúnebre, existen algunas tonadas que originan estados de ánimo de alegría y



tristeza, y en consecuencia la música fue amoldándose a las particularidades de la cultura local sin perder su originalidad.

El luto y duelo por la muerte del inca Atahualpa involucra una vivencia dramática. Y, como se mencionó anteriormente, origina diversas reflexiones en todos aquellos que forman parte de esa vivencia. Mediante el luto las mujeres que danzan en los Ayarachis codifican la tristeza, en algunos casos impuestas por la cultura local. El luto fija un término, ritualiza los efectos encarnándolo en algo social. Los ritos e imposiciones son deberes hacia los incas fallecidos, a la vez castigos que los danzantes se imponen para apaciguarlos en el más allá. Para Víctor Turner, el ritual supone una conducta formal prescrita relacionada con la creencia en seres o fuerzas mística, es la esencia quita de la costumbre, pues considera aspectos diversos de la vida cotidiana y secular, ello en acciones simbólicas y objetos simbólicos. En vista de ello, el luto es la vivencia penosa, y como tal ocasiona un profundo descontento, en esa dirección se rige en base al afecto. Si bien es cierto que la comunidad o cultura local impone actitudes ritualizadas a la muerte de los incas, sin embargo, no puede imponerse sobre el sufrimiento a nivel individual de los danzantes. Así, el duelo expresa una serie de relaciones y actitudes consecutivas a la pérdida del inca Atahualpa, en donde esta vivencia se relaciona con el gran aprecio que se le tenía hacia él en los tiempos del incanato. El duelo no concluye con la readaptación, o con las formas de modificación de la vestimenta o música, o al entrar en contacto con otras personas, sino que permanece a nivel de la conciencia colectiva, a modo de recordar el pasado histórico de la época incaica. Todo este proceso de combinación de escenas, hace de la danza Ayarachis algo fascinante, porque renueva a los vivos e inspira a todas las reflexiones y obras de arte, al tiempo que constituye un camino

real para absorber la situación mágica de la sociedad inca, dentro de la imaginación, emergiendo situaciones de reivindicación.

El ph'uku o Ayarachis phuku, en el pasado histórico formó parte de un conjunto de hechos sociales y religiosos. Es por ello que, en la danza Ayarachis, se encuentra vinculado al evento festivo religioso alusivo a la muerte del inca Atahualpa y otros incas, y a eventos festivos alusivos a la Pachamama.

Figura 17

Instrumentos musicales de los Ayarachis



Las zanzas, maltas y sulis son instrumentos musicales de viento, de la cultura andina de origen ancestral. Dentro de la danza Ayarachis, el sonido que emite las zanzas se asemeja al rugido del jaguar, mientras que el sonido de los sulis se asemeja al canto de las aves silvestres menores del distrito de Cuyocuyo. Estas zamponas o flautas de Pan están compuestas por tubos sonoros de distintos calibres de longitud y diámetro, elaborado a manera de quenillas (flautas), con cañas originarias de la selva alta, como el k'ea phuti, de caña gruesa que genera sonidos graves yuxtapuestas, y la castilla, de caña delgada que origina sonidos agudos. Por su parte, el bombo o wankar es un instrumento ceremonial religioso y acompaña rítmicamente, es la representación simbólica del trueno, y sus



acentuaciones pulen la organicidad de la música. Respecto a su elaboración, está hecho de cedro, nogal, chillima u otra madera de origen selvático, tallado y alisado otorgándole una forma cilíndrica, y luego es cubierto con cuero curtido.

3.4.2. Significado de la melodía triste de aspecto agónico y poético

El significado de la música se estructura a partir de las expectativas del individuo, siendo estas moldeadas por los músicos a través de las tonadas que producen, para aliviar o generar tensiones. En donde el vínculo entre el significante, la música y el contenido es poco distante o muy estrecha, siendo la música una comunicación acústica con elementos emocionales, constituyendo esta última una parte esencial del significado. En ese sentido, la música actúa como estímulo que entremezclado con los contenidos emocionales posee un significado, el cual se comunica de determinada manera entre los músicos y danzantes, y los espectadores que hacen de oyentes. Según el testimonio del Sr. Oliver (músico) y la Srta. Yesica (danzante), la tristeza es evocada por la música de aspecto agónico y poético que se ejecuta en dicho conjunto:

“La vida se construye en agonías, en algunos casos nada es como esperamos, y también la vida es andar en comunión con nuestros paisanos. Cuando empezamos a tocar las tonadas se siente melancolía, es una sensación única, y después en medio ejecutar ya sentimos coraje o fuerza, muchas ganas para tocar las armonías (...), recordando siempre a nuestros antepasados y a los maestros del Ayarachi” (Inf.22). “Sus melodías de los phuku Ayarachis transmiten tristeza, y la vez coraje en momentos de desesperación, nos motiva a bailar con fuerza. Fuerza, para no pasar por la situación traumática que vivieron nuestros antepasados.



Eso significa para mí ver el mundo de manera realista y poética, más allá de la música misma” (Inf.19).

A partir de la audición musical, las personas experimentan una serie de afectos dentro de lo simbólico y estético, que dependen de un mecanismo cognitivo, lo cual es determinante en el comportamiento humano con referencia a otros momentos, en función a ello recrean o manifiestan los aspectos emocionales o sentimentales más profundos. Es así que, “la metáfora y la metonimia permite usar diferentes imágenes provenientes de la experiencia para expresar, representar o simbolizar una idea, pensamiento, emoción, sentimiento o sensación” (Zapata, 2017, p. 249), ya que hace posible referirse a momentos distintos y profundos que están en el interior del individuo. Al respecto, según Durand una apariencia importante de la metáfora es que da un sentido poético a la experiencia, por lo mismo las relaciones interpersonales se constituyen en espacios de consenso dentro de la dinámica musical. Mientras que para Duch “el *anthropos*, para poder armonizar su interioridad (deseos, imaginación, sentimientos) con su exterioridad (relaciones sociales, vida pública), necesita recurrir tanto a sus capacidades religiosas como a sus posibilidades políticas” (Márquez, 2019, p. 280). Duch nos recuerda que el ser humano para expresar su interioridad y dar forma a su exterioridad requiere de símbolos y conceptos, ello le da sentido en su vivir cotidiano y le posibilita interactuar con el resto, dando forma a múltiples expectativas y deseos. La percepción y producción musical constituyen una función particular en el cerebro humano, y al presentar particularidades estéticas, la música se postula como evocación y expresión de emociones. De tal modo, la música actúa como elemento facilitador para identificar una gama de emociones de naturaleza positiva o de tristeza, y ello hace posible la comunicación e

interacción entre las personas. En nuestro caso, la tristeza originada por la música de los Ayarachis, se debe a que presenta un tiempo lento en modo menor, lo cual es valorado como agradable y placentero por los entrevistados; por consiguiente, estas tonadas tristes originan movimientos simples o movimientos de baja aceleración.

Las melodías musicales de los Ayarachis independientemente de la letra, comunica un lenguaje agónico, tristeza, calma o serenidad, ello en relación al tiempo lento. En donde el timbre juega un papel importante, dado que permite distinguir entre dos o más sonidos, “el timbre es generado por la riqueza de armónicos, o sonidos secundarios que acompaña al sonido fundamental” (Saybay, 2018, p. 158). Cabe resaltar que, los phuku-Ayarachis al ser ejecutados de forma conjunta presentan un número considerable de sus melodías en el modo menor de Sol, La menor y en el modo menor de Mi. Los músicos se alternan, mientras uno toca el arka el otro toca la hilera ira, para desarrollar las tonadas.

Figura 18

Músicos ejecutando melodías tristes



Para generar armonías al unísono de aspecto agónico, los Ayarachis emplean las zanjás, maltas, sulis y varios bombos, en donde tres o más notas



diferentes de las zampoñas suenan el mismo tiempo, formando un acorde. No obstante, la música de los Ayarachis traspasa lo racional, pues es ante todo un valor estético-cultural, un sentir, un estado emocional, que expresa las profundidades de la psiquis de los músicos y danzantes, y de los espectadores que oyen las tonadas, que a veces encuentran inconvenientes para explicar con palabras, pues se entremezcla con las emociones, sentimientos, actitudes, valores.

3.4.3. Existencia simbólica de la muerte y la oscuridad

El ser humano es un ser con aspiraciones, por lo que se encuentra inconforme con la realidad material y con toda clase de alienaciones. Ante ello, emerge “la pregunta por la existencia del más allá de la vida” (Márquez, 2019, p. 278), esta incógnita en la vida cotidiana es latente, a lo cual, quien ofrece las posibles respuestas son las concepciones religiosas, y allí el hombre es concebido como *homo religiosus*. “Para Duch, la categoría de salvación revela, la dimensión simbólica del ser humano, porque frente al mal y la muerte permite instituir praxis de dominación de la contingencia” (Márquez, 2019, p. 286), así pues, a través de la religión (separación alma y cuerpo) se exteriorizan diversas praxis de contingencia. Bajo esa línea, la religión andina presenta rasgos de la cultura inca y colonial (sincretismo), desarrollando una espiritualidad para enfrentar el mal y la muerte, y darle sentido a la vida étnica mediante el culto y el ritual. En donde los símbolos nocturnos encubren un gesto fragoso, lo cual contiene algo concreto, reivindicándose lo artístico sustentado en las emociones ancestrales oscuras. Las personas se sitúan frente a la muerte de forma perpleja, en algunos casos se limitan a entender la improrrogable finitud de su existencia, e incluso considerándolo como tabú. El rechazo es ante todo psicológico, debido a que el vínculo entre el miedo a la muerte y la culpa es inevitable, por lo que acuden



a los ritos religiosos para constituir creencias tranquilizadoras, a fin de preservar el equilibrio individual y colectivo. Además, los ritos al basarse en un conjunto de símbolos y creencias posibilitan demostrar respeto y apego a los difuntos. La muerte no solo afecta al hombre, la muerte inquieta a todo lo que posee dimensión temporal, así los sistemas culturales se desmoronan y las etnias entran en declinación, los objetos materiales se convierten en ruinas.

“En las diversas culturas, una muerte puede ser considerada buena o mala dependiendo de los parámetros culturales que los individuos establecen” (Duche, 2012, p. 206). No obstante, además de ser establecida por conductas estereotipadas dentro de los ritos, la muerte al ser cotidiana, natural y universal, también es determinada a nivel del pensamiento simbólico. Así, para el Srta. Clara del conjunto Ayarachis Tawantin Ayllu, la muerte sorprende o llega demasiado pronto:

La muerte tiene varias explicaciones, a veces llega sin pensar y tenemos que enfrentar. Nosotros estamos de luto por la muerte de nuestros antepasados, eso nos da fuerza para seguir participando en este conjunto (...) La vida no termina con la muerte, los difuntos siempre estarán presente en nuestros quehaceres” (Inf.11).

Lo que hace el luto es codificar la tristeza, reglamenta y fija un término impuesto por la cultura local a todos aquellos que la conforman, quienes por su origen en común la legitiman la vivencia dramática de la muerte. En las comunidades del distrito de Cuyocuyo la muerte presenta un significado muy especial, se cree que la vida sigue una vez que el último aliento se desvanece, a sus difuntos lo ubican en su vivir diario: les sirven de consuelo y apoyo. Así, la

oscuridad y la muerte en una cultura en particular, está constituido por una mezcla de simbolismo que caracteriza el estado sociocultural precedente, implica el tránsito de una etapa individual a una espiritual. Por su parte, el Sr. Rigoberto del conjunto Ayarachis Tawantin Ayllu, refiere lo siguiente:

“Los sonidos y las pautas asociadas a la danza Ayarachis generan sensaciones de muerte, desolación, ausentismo (...) La música ofrece posibilidades de reconocer que hay vida después de la muerte, o sea recordamos a nuestros seres queridos que descansan en paz, y también nos ayuda a enfrentar nuestros temores” (Inf.3).

Figura 19

Existencia simbólica de la oscuridad y la muerte



En virtud de lo anterior, si analizamos a profundidad la música de los Ayarachis podemos percatarnos de que sus melodías simbolizan: muerte, oscuridad, desolación, ausentismo, frustración, temor, etc., debido a la intensidad, aunque a distancias cortas está determinada por la fuerza de vibración, que se propaga rápidamente por el espacio, en donde la duración es superior a una centésima de segundo. “La duración conjugada con la altura interviene siempre en la estructuración de los sistemas musicales debido a que la duración del sonido,



depende en gran parte el nacimiento del ritmo, elemento básico y esencial en el concepto de música” (Saybay, 2018, p. 158); de manera que, en su idiosincrasia la danza necesita de la música para expresar sentido, aún sin sonidos, necesita del ritmo para coordinar la acción o el movimiento lento y pausado. Desde luego, a la hora de percibir el sentido de las canciones, los músicos de los Ayarachis son conscientes de que las interacciones que se originan entre los sonidos y los símbolos nocturnos, es el resultado de respuestas y pautas aprendidas históricamente o en el marco una cultura anterior. Así pues, se denota la construcción simbólica que se crea alrededor de la muerte, en la que se funde el sujeto durante los éxtasis y la disolución con el todo.

3.4.4. Reafirmación de la identidad étnica

“El significado emerge junto con la identidad de las personas y el reconocimiento de los signos como propiedad de sus constructores en la forma de construir más signos dentro de la red” (Zavala, 2017, p. 17), esta red encuentra consistencia en el uso particular que le dan las personas a los signos y a las acciones simbólicas. En ese sentido, el hecho identitario está vinculado con el sentido de pertenencia a un grupo social, y como tal, recurre a diversos lenguajes artísticos entre ellos se encuentra la danza y la música. Mediante las expresiones musicales se expresan costumbres y creencias de una determinada etnia o pueblo. Por lo que diríamos que desde las características particulares se relaciona con la identidad colectiva, ya que los significados que han sido aprehendidos de la comunidad y familia, posibilitan que el individuo se integre al mismo grupo social. Según Silva *et al* (2022) “la identidad cultural es un conjunto de valores de pertenencia, que el individuo adquiere dentro de su contexto” (p.43), este conjunto de rasgos particulares hacen posible que las personas interactúen dentro



de la comunidad. La identidad cultural o étnica refleja la parte subjetiva que oscila entre la tradición y renovación, así como entre la permanencia y la transformación, en donde los miembros del grupo étnico comparten un punto de vista común de su pasado, a través de relatos y símbolos, este tipo de identidad tiene una duración prolongada, de ahí que los moradores estén dispuestos a dar todo por la comunidad. Pues, la etnicidad como exposición identitaria étnica está compuesta por aspectos organizativos de grupos social y por sus maneras particulares de interactuar, y por aspectos simbólicos identitarios (sentir de pertenencia), ello posibilita expresiones dialécticas incluyentes de los otros en nosotros. Así, la identidad étnica creada sobre el discurso sonoro le da significado a la música, siendo el vehículo ideal para transmitir valores, creencias, deseos e ideas. Siguiendo el análisis anterior, el Sr. Cristian R. del conjunto Ayarachis Riqch'ary Huayna, señala que la música de los Ayarachis transmite identidad, porque posee un valor de pertenencia:

“La música que ejecutamos comunica identidad, porque las tonadas y canciones tienen un valor representativo para nosotros, en nuestra comunidad (...) Hacer música en estos tiempos es un hecho de unión y compartir con los conocidos, nuestra asociación de Ayarachis es un punto de encuentro y de conocernos” (Inf.20).

La música como forma de expresión artística siempre ha tenido una tarea importante en la construcción de la identidad. Los integrantes del conjunto de Ayarachis se reúnen previamente para definir la música que van a ejecutar, tanto en los ensayos como en el día central de su presentación. En este proceso se reconocen entre sí mientras forman un círculo portando sus phuku-Ayarchis, lo

cual es un ejemplo de cómo la música hace posible la socialización y la estructuración de ideologías étnicas, exponiendo la dinamicidad de los esencial. Ahora, el hecho de que la interpretación de la música de los Ayarachis siempre sea en grupo (connotación colectiva), entremezclado con las figuras del baile, también propician circunstancias de comunión y, por consiguiente, el fortalecimiento de la identidad étnica. La música ejecutada de manera monódica e intercalando notas, logra alimentar el espíritu de lucha y resistencia en un espacio y tiempo confuso, en esas condiciones logran manifestar un estilo propio típicamente andino. La manifestación de los Ayarachis ha cobrado fuerza en la actualidad, donde los más jóvenes son parte de esa expresión musical, dentro de la sincronía de cañas y bombos, involucrando a la misma sociedad, pues los inspira y los acepta dentro su cotidianidad, sin duda, ello impresiona y mantiene una atención prolongada del público.

Figura 20

Reafirmación de la identidad étnica



El hecho de pertenecer a una determinada comunidad genera y determina, la función comunicativa que posee las melodías musicales en la vida de los cuyocuyenos, en el que se comparte un universo simbólico de creencias y



costumbres. Así pues, las melodías musicales representan un objeto comunicacional de identidad étnica, donde se integra arte, música, movimiento. Siendo transmisoras de un mensaje no solo sonora, sino intelectual y cultural, ya que exteriorizan la identidad étnica del distrito de Cuyocuyo, con base en determinadas ideas y significaciones, impuesta por los mismos pobladores.

La principal característica de la música de los Ayarachis, es su gran poder de sugestión, mediante las diversas notas musicales de carácter fúnebre, que emergen de patrones culturales particulares unidas a condiciones históricas-étnicas, convirtiendo a Cuyocuyo en portadora de una tradición hegemónica, de ahí que los sonidos se clasifican de acuerdo a significados compartidos, constituyendo una de las formaciones musicales más originales del sur andino. Por tanto, la música de los Ayarachis presenta mil engranajes de carácter identitario, dado que se incrusta profundamente en la colectividad, crea nuevos nexos entre personas, constituyendo un hecho social innegable.

3.5. ESTRUCTURA COREOGRÁFICA DE LA DANZA AYARACHIS DE CUYOCUYO

La música de los Ayarachis tiene un impacto corporal, “constituye una acción sobre el cuerpo, siendo de importancia en la atribución de significado y, por tanto, el movimiento se convierte en clave para la producción y los procesos de comprensión musical” (Botella & Escorihuela, 2021, p. 57), “lo que se quiere expresar, sin el cuerpo, pierde su carácter subjetivo, personal y de interacción” (Zapata, 2017, p. 250). En palabras de Monasterio (2017), “conocemos a otras personas, no solo porque tienen mente y le atribuimos estados mentales, sino porque poseen cuerpo” (p.296). En cualquier caso, el cuerpo es un atributo de la persona que supone el “poseer”, según Borda & Calvo (2021) “en la medida que permitamos que el cuerpo sea escuchado y apropiado como

parte de la persona, estamos permitiendo que el individuo entre en un proceso de autoconocimiento y aceptación” (p.9). Entendiendo ello, a través de la conciencia corporal, el cuerpo, al hacerlo parte del danzante, músico o espectador facilita la interpretación y construcción de sentidos. El cuerpo se emplea, se expresa y se es consciente de su existencia en un espacio, dentro de estas sensibilidades la danza es concebido como movimiento vivo, dado que, consiste en mover el cuerpo con relación al espacio, impregnado de significación a la acción que los movimientos desenlazan.

Figura 21
Coreográfica de la danza Ayarachis



El entorno donde se realiza las coreografías opera a modo de observatorio, se observa finalidades específicas, en donde se reconstruyen acciones y miradas, con la sola presencia de los danzantes y músicos, y los espectadores, el lugar donde se efectúan las coreografías se transforma en un lugar que respira. “El espacio escénico forma parte de un dispositivo artístico en el que confluyen y se conectan íntimamente distintos espacios sociales a través de la presentación, la recreación y el juego entre los cuerpos” (Brozas & Vicente, 2017, p. 72). Los cuerpos de los danzantes evolucionan durante la realización de movimientos, pasos y coreografías, debido a que el ritmo se encuentra dentro del

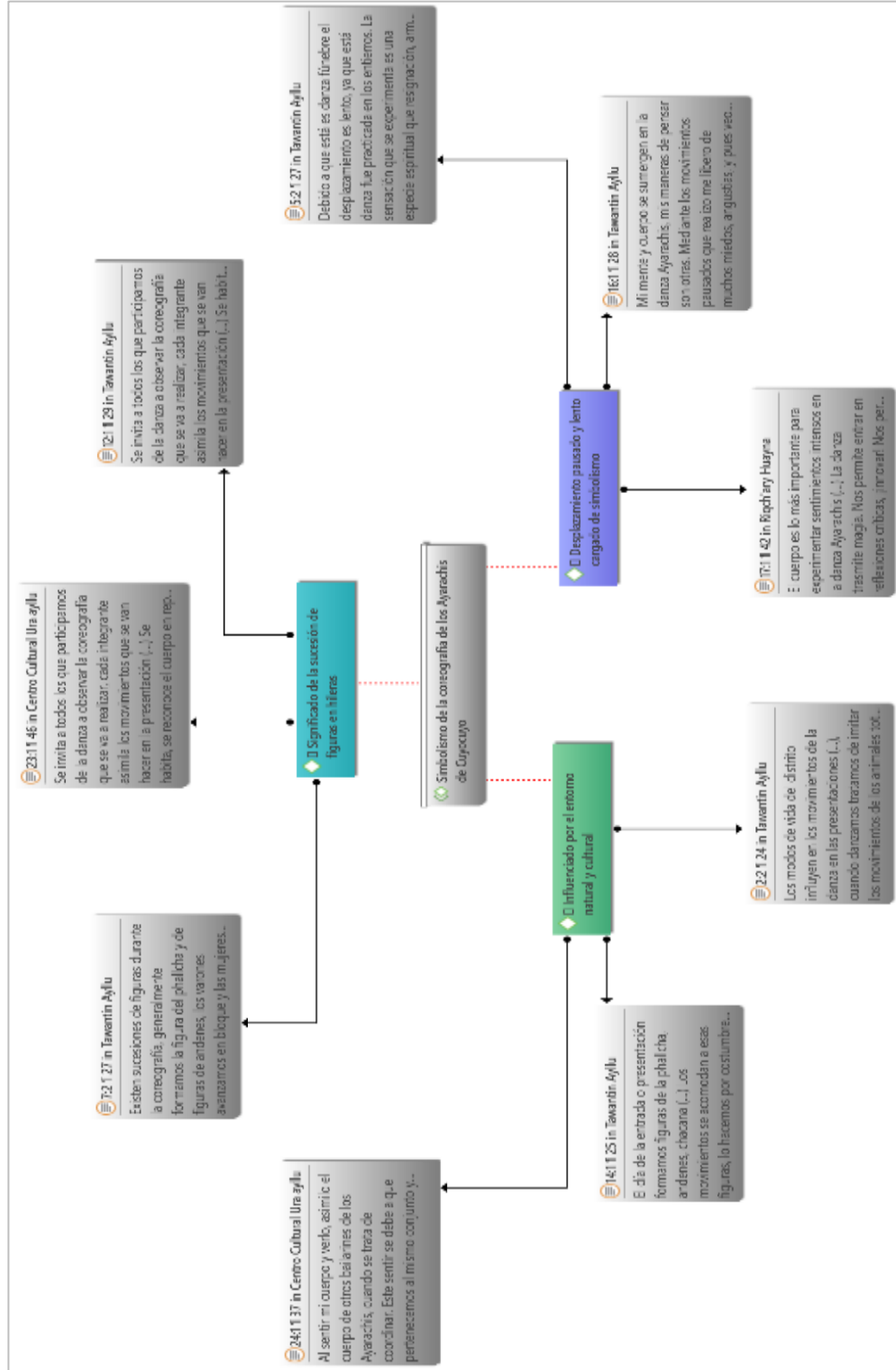


elemento tiempo y, por consiguiente, están en constante diálogo con técnicas corporales; de manera que, desde los parámetros de la atención, los danzantes de los Ayarachis logran una simultaneidad del ritmo, del gesto y de las secuencias del diseño coreográfico de la música (de carácter fúnebre).

La estructura coreográfica de la danza Ayarachis de Cuyocuyo contribuye a ensanchar el paisaje del cuerpo en movimiento, además distingue los límites y las distancias entre otros cuerpos, todo ello dentro de los impulsos creadores de la cultura, esta última además de ser un lugar donde se desenvuelve la vida cotidiana, según Lluís Duch es el lugar adecuado para la expresión de las artes escénicas. “A través de la danza, al menos desde el lugar de las prácticas experimentales, podemos leer la transmisión de un repertorio cultural, que está en el cuerpo” (Jaramillo, 2021, p. 24). El cuerpo es un lugar expresivo de la danza, un lugar donde discurren significaciones simbólicas, construido culturalmente. Mediante la comprensión del cuerpo desde una perspectiva cultural se hace propia las experiencias de otros, se comprende aquello que es imposible de expresar en palabras.

Considerando lo anterior, quien baila está en sintonía con su cuerpo, toma conciencia sobre lo que requiere el cuerpo, originándose situaciones de autorregulación, dado que explora las polaridades dentro de sí mismo como es el caso de la fuerza y delicadeza. A través del cuerpo, experimentan estados emocionales y transmiten una serie de significados, estas formas de sensibilización dentro del desplazamiento pausado y lento, permite darse cuenta de emociones contenidas en el inconsciente. En consecuencia, los movimientos expresan fantasías, locuras, precisiones e imperfecciones...

Figura 22
Red semántica de percepciones de los danzantes y músicos sobre la estructura coreográfica de la danza Ayarachis de Cuyocuyo





3.5.1. Influenciado por el entorno natural y cultural

Como seres humanos estamos condicionados por el espacio geográfico, en el cual los mamíferos, aves, insectos, peces, etc., realizan movimientos dancísticos con finalidades particulares de cortejo, de señalización y de luchas territoriales; por otra parte, estamos determinados por el medio cultural, en donde la comunidad se piensa como sujeto dentro de un proceso de interacción continua de manera dinámica. La cultura se construye mediante la comunicación entre quienes la habitan, ello mediante una variedad de signos. “Las personas forman entramados de signos por medio de los cuales ubican el mundo y se ubican a sí mismos” (Zavala, 2017, p. 17). Los signos adquieren significado y son portadores de sentido, y sobre el significado Edmundo Leach afirma que ha de encontrarse en sus relaciones mutuas y en la manera en que las pautas particulares se transforman indistintamente, de esa forma se resalta el sentido estético.

Estos dos entornos nos asignan modos de percibir (concreto) y de pensar (abstracto), de acuerdo a códigos transmitidos por generaciones. El entorno concreto pasa del nivel manifiesto, consciente, a la movilidad corporal que determina el funcionamiento de las actividades simbólicas, en esa dirección “las conductas adquieren significado y entran a formar parte del sistema de signos de la cultura” (Zavala, 2017, p. 21), este proceso dentro del sistema de signos se complementa con la validación de las conductas, en la lógica de la interacción, gracias al valor interpretativo. Lo cual conlleva a que, el medio ambiente y cultural sea un lugar complejo de actividad que expone la acción presente, que, a la vez alberga una memoria subyacente de lo empírico. Así, las acciones que se suscitan durante la danza envuelven prácticas corporales, mediante la experiencia que ofrece el cuerpo, ello permite situarse en relatos culturales imaginativos.

Figura 23

Influenciado por el entorno natural y cultural



Los movimientos que realizan los danzantes se inspiran en movimientos de la naturaleza, en el gesto espontáneo sin previa técnica, el cuerpo se muestra tal cual acompañado de la indumentaria correspondiente. Desde la perspectiva natural o espacial, todo es corporal, e incluso las virtudes y los valores, por lo que el acceso a las representaciones está condicionado por algo concreto o por una “cultura del cuerpo”. El cuerpo es la instancia más natural; según Marcel Mauss no podemos disgregar el cuerpo del alma, mucho menos de la sociedad, debido a que se entremezclan estos elementos, los movimientos del cuerpo expresan traducciones de las particularidades de una cultura, en la que lo simbólico se expresa cuando son aprendidas y compartidas en el entorno cultural. De ahí que la dimensión cultural como creación colectiva en la ejecución de movimientos cumple un papel elemental en la coreografía, ya que se entremezcla con las formas de conducta y de pensar, y con los sentimientos más profundos. Según Botella & Escorihuela (2021), “el estudio de la cultura como patrimonio de producciones humanas y como expresión humana vinculada a la creación artística y la experiencia artística es considerada como herencia de los pueblos” (p.50). A partir



de allí los aspectos dinámicos de la cultura incide en la libertad coreográfica, imprescindibles para proyectar posibilidades. El estilo coreográfico parte de un análisis cultural de sus transformaciones estéticas, a través, de cómo el cuerpo es manipulado por los danzantes, de acuerdo a las costumbres y creencias. Entendiendo ello, la danza obedece a los vínculos de su cultura: códigos formales, estéticos, artísticos y éticos, sobre esa base el danzante le da significación al movimiento, para así crear y recrear coreografías. Tal como señala el Sr. Platón, danzante del conjunto Ayarachis Centro Cultural Ura Ayllu, en correspondencia con la visión que tiene sobre la corporalidad asociado al contexto físico y cultural:

“Al sentir mi cuerpo y verlo, asimilo el cuerpo de otros bailarines de los Ayarachis, cuando se trata de coordinar. Este sentir se debe a que pertenecemos al mismo conjunto y distrito (...) Los movimientos que hacemos lo podemos explicar con nuestro cuerpo que está en contacto con la naturaleza y con nuestra comunidad. Nosotros vivimos la danza, sí, pero, según nos permita la madre tierra” (Inf.24).

El movimiento que realiza el danzante es el resultado de cómo percibe y siente el entorno concreto o físico, de esa forma se reivindica, en una etapa inicial, el poder del cuerpo como recurso expresivo. Por su parte, las raíces culturales permiten la sincronización y coordinación a nivel abstracto con los otros, en ese sentido se cultiva una experiencia mutua a través de símbolos. Por ende, la danza es considerada como un objeto cultural producto del movimiento de cuerpos, lo cual coincide con lo expuesto por Toro & López (2018) quienes señalan que “desde la antropología, su aproximación a la danza ha sido a través del cuerpo y de sus prácticas culturales” (p.77). En vista de ello, el distrito de Cuyocuyo con la



visión que en ella se cultiva sobre la corporalidad, desglosa una cultura del cuerpo que se traduce en la forma específica de hacer danza.

3.5.2. Desplazamiento pausado y lento cargado de simbolismo

Para describir el desplazamiento de los danzantes se recurre a las variaciones que va adquiriendo cada movimiento, conjugando elementos tales como el movimiento y la significación. De ese modo, la danza de los Ayarachis, por ser un arte visual y motora, se sujeta a la forma y a la creación de imágenes simbólicas, para que sea apreciada enteradamente. El cuerpo dentro de la danza puede ser conducido de variadas formas, para que la ejecución del movimiento pausado o lento se mantenga acordes con las percepciones simbólicas y conceptuales. Al respecto, “la teoría de Durand se fundamenta en un proceso metafórico primitivo que implicaría la traslación del movimiento percibido en el cuerpo y manifestado a través del gesto en una estructura preconceptual” (García-Valero, 2020, p. 103), a este último término se le identifica como imagen, que da origen a las expresiones simbólicas durante el desplazamiento de la danza, a partir del sentido visual, táctil y sonora. Pues la lentitud con la que se movilizan los danzantes aparte de ser racionalizado en una imagen, está cargada de afectividad, y de enunciados lingüísticos producto del dinamismo, y es así como el cuerpo se adentra en lo simbólico.

La activación de conceptos se asocia con el pensamiento y con ciertos movimientos del cuerpo, por lo que se desglosa un correlato con la corporalidad del individuo. Se trata de expresiones simbólicas únicas cargadas de creaciones simbólicas. En ese sentido, los desplazamientos dancísticos se ven enriquecidos por movimientos procedentes de las técnicas tradicionales de la danza Ayarachis,

como contracciones lentas, posiciones improvisadas, descuadro de las extremidades de manera pausada, pasos suaves que efectúan las mujeres.

Figura 24

Desplazamiento pausado y lento cargado de simbolismo



Si bien, estos movimientos están marcados por un guía, no existe un clímax íntegro, sin embargo, se mantiene un ritmo estético e interpretativo constante, con descansos breves tanto dancísticos como de sonido, para seguir una serie de secuencias. Estos movimientos se realizan por voluntad, el danzante no se ve obligado a experimentar sensaciones, lo cual hace que la danza fluya, permitiéndose sentir y disfrutar de las melodías. Así, por ejemplo, la Sra. Marytza del conjunto Ayarachis Tawantin Ayllu, señala que cuando baila entra en contacto profundo con el cuerpo, ello cuando realiza movimientos pausados o suaves:

“El cuerpo es lo más importante para experimentar sentimientos intensos en la danza Ayarachis (...) La danza transmite magia. Nos permite entrar en reflexiones críticas, ¡innovar! Nos permite reconocernos y escucharnos (...), permite construir espacios de confianza y respeto frente a los quiebres y rupturas...” (Inf.17).



Durante el desplazamiento pausado y lento, los danzantes se postulan con elementos gestuales o mímicos, los cuales aportan significación a la danza, al mismo tiempo que desarrollan coreografías. “Cuando la danza se ha incorporado en el cuerpo del bailarín, este simboliza sus pulsiones y se libera de la técnica, forzándolas a desprenderse de unos moldes cargados de sentido genérico” (Toro & López, 2018, p. 72). En esa línea, podemos decir que los movimientos lentos (rotaciones complejas o fluidas) que efectúan los danzantes se encuentran incorporados a la tristeza, melancolía, agonía, dolor, que origina la música de los ayarachis, dentro de los parámetros de la creatividad, haciendo posible que el danzante experimente e identifique significados, a través de un análisis multidimensional, tal como menciona la Sra. Thania del conjunto Ayarachis Tawantin Ayllu:

“Mi mente y cuerpo se sumergen en la danza Ayarachis, mis maneras de pensar son otras. Mediante los movimientos pausados que realizo me libero de muchos miedos, angustias, y pues veo de distinta manera a los demás, con más humanidad” (Inf.16).

“El cuerpo y su movimiento es el principal elemento discursivo con significación como signo” (Ollora-Triana & Corbí, 2020, p. 215); es decir, el danzante y los movimientos que realiza involucran elementos generadores de significado, este último es construido de manera objetiva a partir de los signos que la conforman. Así, los cuerpos dentro de la multiplicidad y complejidad son creadoras de distintos lenguajes, técnicas, en donde se intercalan e imponen una serie de códigos. Por ende, la danza de los Ayarachis denota en los danzantes la capacidad de admiración, porque articula movimientos suaves y, con ello, también despierta estímulos en todos los espectadores.

3.5.3. Significado de la sucesión de figuras en hileras

A partir de la ejecución de una serie de movimientos corporales de manera organizada, se redime el tiempo y espacio en algo general, y abstracto, como recurso y exhibición. “El *tiempo* de la danza es un tiempo orgánico, precisamente *organizado* de antemano por el coreógrafo o construido literalmente por el bailarín, por el movimiento espontáneo y simultáneo de varias partes de ese cuerpo, expuesto a la realidad” (Dallal, 1999, p. 239). El tiempo entonces, va siendo organizado por el danzante al momento en que se desplaza por el escenario o la calle, y es orgánico en la medida en que se impregna al cuerpo del mismo bailarín y al cuerpo de otros bailarines; y, porque origina un principio, una parte media y un final (desenlace). El *espacio*, es allí donde el cuerpo puede prolongar movimientos, desplazarse por diferentes puntos y direcciones, donde el movimiento se manifiesta mediante el uso de la técnica e improvisaciones del cuerpo.

Figura 25
Sucesión de figuras en hileras





El escenario es una experiencia visual y, a la vez, es la estructura espacial, la parte física del espectáculo. En él cada danzante establece su dominio, territorio, y entre danzantes se establece una distancia personal e íntima. “Las relaciones que se dan dentro de las distancias espaciales y territoriales otorga al elemento espacio una gran carga psicológica que al hacerse visible se convierte en significado” (Ollora-Triana & Corbí, 2020, p. 2019). Es así que el uso del espacio escénico involucra, según Meschini & Payri (2016) “lugares ocupados, direcciones, trayectorias de desplazamiento, dinámicas, etc.” (p.17). Lo que hace el espacio escénico es imprimir la danza junto con sus costumbres y tradiciones, lo cual nos ayuda a ubicarnos en un contexto social, cultural e histórico.

Los movimientos corporales en exposición son inspirados por el ritmo musical de los Ayarachis. Es precisamente durante el pasacalle, presentación y salida de los Ayarachis donde los creadores de figuras coreográficas, conforman un conjunto de conceptos, estructuras, adaptaciones y soluciones. Pero, además, el tiempo coreográfico es definido por la fluidez que se busca en la sucesión de figuras en hileras, y la conexión entre músicos y danzantes, lo que sería una constante en toda escena. “Normalmente el vocabulario de la coreografía se divide en unidades que son gestos o movimientos simples. Estos son amplificados a través de un estilismo grácil, su cadencia, trayectoria o velocidad” (Monasterio, 2017, p. 302); es decir, el movimiento del cuerpo actúa como un acrecentamiento de estímulos, que permiten entender la intencionalidad, fácilmente perceptible mediante de las “neuronas espejo”. Acorde con este análisis, el Sr. Milton E. del conjunto Ayarachis Tawantin Ayllu hace la siguiente afirmación:



“Se invita a todos los que participamos de la danza a observar la coreografía que se va a realizar, cada integrante asimila los movimientos que se van hacer en la presentación (...) Se habita, se reconoce el cuerpo en reposo, para posteriormente presentar en el escenario (...) Los más antiguos nos orientan técnicamente en cómo movernos a la hora de movernos en filas y formar figuras en el escenario” (Inf.12).

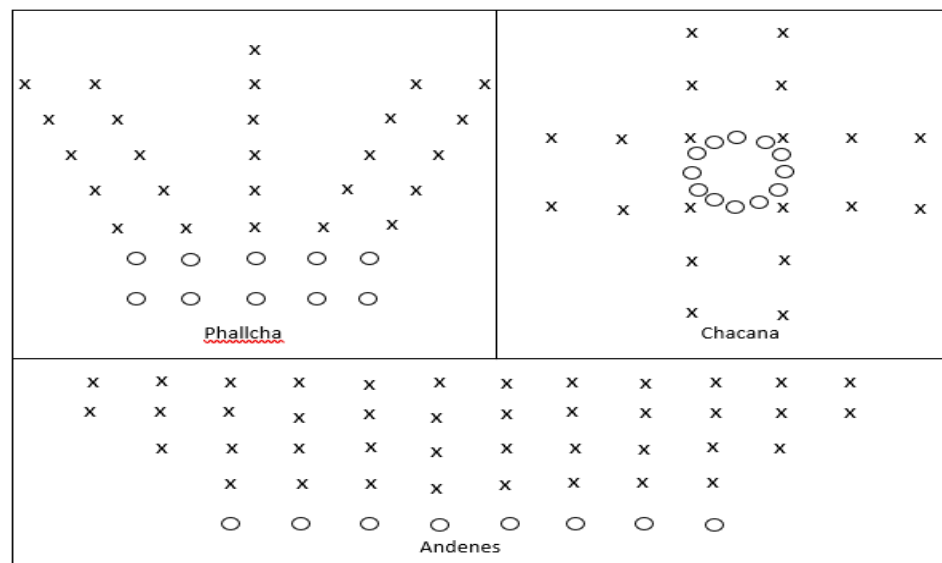
Los músicos, que también danzan, y las mujeres son quienes aportan las diversas figuras geométricas dentro del *diseño coreográfico* con movimientos corporales. Lo que le da representación estética y significado global al momento dancístico son las filas o columnas, y círculos que realizan los danzantes, de esa forma consiguen una progresión en los movimientos, así como una transición lógica de una figura a otra. A su vez, la danza de los Ayarachis en su asidua indagación de nuevas figuras en hileras, reconoce la técnica como un medio de preparación para el danzante, no para controlarlo o adiestrarlo, sino para aprender a estabilizar el cuerpo y moldearlo. De ese modo, los ejecutantes son capaces de expresarse en el escenario dancísticos con libertad, solo que esta libertad es concedida por el dominio del cuerpo; ello les permite concentrarse más en la interpretación artística del movimiento. Para aclarar este panorama, se toma lo que señala el Sr. Jendy del conjunto Ayarachis Centro Cultural Ura Ayllu:

“Cuando estamos bailando como sugiere el coreógrafo, en las presentaciones, nosotros hacemos algunas variaciones mínimas recordando la muerte de los incas, desde la creatividad, sin afectar al movimiento original de la danza. (...) La coreografía genera algo inexplicable en nuestras maneras de pensar, lo percibimos como algo que da más notoriedad a nuestra danza” (Inf.23).

Los patrones de movimiento que vemos en la coreografía de la danza de los Ayarachis, son el reflejo especular de la estructura subyacente de la mente del danzante, realizado en un espacio específico culturizado, y gracias a los recursos de la coreografía, los personajes de la danza, con significaciones variadas, se desenvuelven en estructuras de varias dimensiones, intentando alcanzar imaginaciones extrasensoriales. En otras palabras, desde la sucesión de figuras en hileras se exteriorizan otras posibilidades de movimientos del cuerpo relacionado a lo festivo, en donde cada danzante le aporta su propio estilo a pesar de que el movimiento generalizado se vea uniforme, de esa forma por medio del cuerpo se identifican y se construyen ante los otros, y dentro de ello la cantidad de danzantes es un componente necesario para el dinamismo de la coreografía.

Figura 26

Registro coreográfico de la danza Ayarachis de Cuyocuyo



Mediante el registro coreográfico, los guías escriben en forma de símbolos las traslaciones y desplazamientos, emergiendo distintas figuras geométricas, bidireccionales, coreográficas, diseño coreográfico, en el marco de la dinámica de comportamiento de cada uno de los elementos que compone a la danza. Existen



varios tipos de coreografías, aquí solo describe algunos casos, que pensamos es más relevante, o de mayor visibilidad en las diferentes presentaciones que tienen los conjuntos de Ayarachis de Cuyocuyo. Una de ellas es, es la coreografía que se realizan durante el recorrido por las calles, que es aquella en la cual los danzantes realizan una variedad de hileras alusivos a los vientos, a las estaciones del año, a las tendencias actuales, etc. “Examinar la noción de movilidad es necesario para crear nuevos paradigmas de inclusión y para ir a un espacio fuera de la esfera de las artes” (Jaramillo, 2021, p. 31), ya que esta categoría se asocia con la capacidad que tiene el danzante para moverse o bailar, y de esa manera los cuerpos se visibilizan en términos de inclusión ante los demás. La danza de los Ayarachis no solo es para cuerpos entrenados o para un sector, todos son bienvenidos a practicar esta danza en espacios de intercambio cultural-dancístico; para ello es necesario que como personas seamos abiertos a establecer conexiones entre nosotros, a fin de compartir la herencia cultural étnica.

Bajo esa perspectiva se puede entender que la danza es una forma creativa de expresar cultura, a través de los movimientos corporales sincrónicos y acompañado de música; por ello la danza es considerada como parte del colectivo cultural, puede promover tranquilidad o intranquilidad, pues, tiene, una variedad de funciones que van desde la dimensión social, estético, recreativo y cultural.



CONCLUSIONES

- El simbolismo de la indumentaria de la danza Ayarachis salta de un contenido a otro, su incorporación se debe a las combinaciones de formas, colores y texturas que se expresa en los tejidos, y en virtud a esta cualidad dinámica adquieren diversos significados. Los significados de los íconos se establecen en relación a la exterioridad, a lo que está más allá de los símbolos y de los procesos que los constituyen. Así, la vestimenta de los Ayarachis de Cuyocuyo expresa significados, valoraciones o sentido estético y, en consecuencia, representa ideas culturales, sociales, religiosas.
- El significado de las melodías musicales tiene relación con la situación sociocultural del distrito de Cuyocuyo, específicamente este conjunto simbólico es sostenido por los músicos y danzantes al interior de la danza. Las tonadas de los Ayarachis como organización sonora se constituyen en estímulos que enriquece el proceso sensorial, cognitivo y motor; a partir de allí, transmiten vivencias y estados afectivos, motivaciones, tragedias, etc., por lo que evidencia un poder transformador sobre los músicos y danzantes, pues se percibe como una fuente vital del entramado cultural.
- La estructura coreográfica de la danza Ayarachis de Cuyocuyo amplía el cuerpo en movimiento, diferencia las distancias entre cuerpos, en el marco de los impulsos creadores de la cultura. Los movimientos dancísticos se encuentran en constante acomodación y evolución, expresan fantasías, locuras, precisiones, imperfecciones, dudas, vacíos, etc. Al tomar conciencia del cuerpo desde lo cultural se hace propia las experiencias de otros. De tal modo, cada danzante recrea nuevas combinaciones de movimientos, lo cual le permite lograr una simultaneidad del ritmo, del gesto y de los diseños coreográficos, todo ello, le conduce a experimentar el éxtasis de la danza.



RECOMENDACIONES

- La antropología para describir culturas se basa en aspectos cualitativos, de esa forma interpreta los matices que presenta una comunidad étnica. Por ello, se recomienda a las universidades repensar el vínculo de la antropología con el diseño etnográfico y con las regularidades de la simbología, a fin de alcanzar la objetividad metodológica.
- Se recomienda a las instituciones encargadas de promover la cultura que incentiven de diversas formas la difusión de la danza Ayarachis de Cuyocuyo, ello con la finalidad de expandir a otras regiones y evitar su extinción en el sur andino.
- Se recomienda a las personas naturales del distrito de Cuyocuyo, a cuidar, defender y revalorar la danza de los Ayarachis y otras danzas ancestrales que todavía se practica, dado que, en ocasiones la modernidad hace que la descuidemos.
- A los conjuntos de Ayarachis de Cuyocuyo se recomienda sentirse orgulloso de su música, vestimenta y coreografía, así como de sus costumbres y tradiciones orales, y a partir de allí crear espacios y condiciones para transmitir a las futuras generaciones.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahumada, G. (2021). Representación Iconográfica del Aguayo y Chuspa de la Danza Carnaval de Vilavila – Puno - Perú. *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar*, 5(1), 1221–1235. https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v5i1.323
- Ambrocio, K. J. (2019). *EL simbolismo y la identidad en la arquitectura religiosa de Chimbote. Análisis de casos* [Universidad César Vallejo]. <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/3225018>
- Barfield, T. (2001). *Diccionario de antropología*. Ediciones Bellaterra. <https://www.iberlibro.com/buscar-libro/titulo/diccionario-antropolog%EDa/autor/barfield-thomas/>
- Bilbao, A. (2021). El método estructural de Claude Lévi-Strauss y su incidencia en las relaciones pensamiento-mundo. *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 2(53), 49–63. <https://doi.org/10.32735/s0718-2201202100053942>
- Bonfiglioli, C. (2003). La perspectiva sistémica en la antropología de la danza. Notas teórico-metodológicas. *Gazeta de Antropología*, 19(1), 1–5. http://www.ugr.es/~pwlac/G19_30Carlo_Bonfiglioli.pdf
- Borda, L. S., & Calvo, M. (2021). Reflexiones desde la mirada de la Terapia Gestalt sobre la Danza urbana y la corporalidad. *Análisis*, 53(99). <https://doi.org/10.15332/21459169.6544>
- Botella, A. M., & Escorihuela, G. (2021). La Educación Artística del estudiante superior de Música: Diagnóstico mediante un estudio de revisión. *Revistamultidisciplinar.Com*, 4(1), 49–70. <https://doi.org/10.23882/rmd.22074>
- Brozas, M. P., & Vicente, M. (2017). La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(1), 71–87. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/51727/50181>
- Calderón-Torres, A., Calderon-chipana, J. C., & Mamani-flores, A. (2021). Percepción cultural del “embarazo y parto”, en las comunidades campesinas del distrito Ayaviri-Puno. *Investigación Valdizana*, 15(3), 161–169. <http://revistas.unheval.edu.pe/index.php/riv/article/view/1103/1002>
- Calderón, A., Saavedra, M. A., & Luna, S. (2022). Tradición y cambio cultural de la



- danza “ Mallku kunturi ” en las comunidades aimaras de Puno. *Revista de Pensamiento Crítico Aymara*, 3(2), 9–17.
<https://www.pensamientocriticoaymara.com/index.php/rpca/article/view/56>
- Campos, A. L. (2008). *Diccionario básico de antropología*. Abya-Yala.
<https://abyayala.org.ec/producto/diccionario-basico-de-antropologia/>
- Condori, V. (2022). Análisis simbólico del vestuario de la danza Maris Kawiris del centro poblado de Santa Rosa de Huayllata del distrito de Ilave 2020 [Universidad Nacional del Altiplano de Puno]. In *Universidad Nacional del Altiplano de Puno*.
http://repositorio.unap.edu.pe/bitstream/handle/UNAP/18028/Condori_Maquera_Veronica.pdf?sequence=1
- Cortez, M., & Salcedo, M. (2019). Desarrollo de instrumentos de evaluación: pautas de observación. In C. de M. M. UC (Ed.), *Cuadernillo técnico de evaluación educativa*.
<https://www.inee.edu.mx/wp-content/uploads/2019/08/P2A356.pdf>
- Costilla, M. (2010). La antropología y el sentido. *Tópicos Del Seminario*, 23, 291–329.
<https://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n23/n23a9.pdf>
- Cruz, J. (2017). El concepto de experiencia en Victor W. Turner, E. P. Thompson y Anthony Giddens: Un diálogo entre antropología social, historia y sociología. *Sociología Histórica: Revista de Investigación Acerca de La Dimensión Histórica de Los Fenómenos Sociales*, 7, 345–375.
<https://revistas.um.es/sh/article/view/269621>
- Custodio, N., & Cano-Campos, M. (2017). Efectos de la música sobre las funciones cognitivas. *Revista de Neuro-Psiquiatria*, 80(1), 61–71.
<https://doi.org/10.20453/rnp.v80i1.3060>
- Dallal, A. (1999). Exploraciones sobre la construcción y la reconstrucción coreográficas. *Anales Del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 21(74–75), 235.
<https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1999.74-75.1873>
- Díaz-Herrera, C. (2018). Investigación cualitativa y análisis de contenido temático. Orientación intelectual de revista Universum. *Revista General de Informacion y Documentacion*, 28(1), 119–142. <https://doi.org/10.5209/RGID.60813>
- Duch, L., & Mélich, J.-C. (2005). *Escenarios de la corporeidad* (2/1). Editorial Trotta.



- https://www.libreriacasatomada.com/libro/antropologia-de-la-vida-cotidiana-21_4152
- Duche, A. (2012). La antropología de la muerte. Autores, teorías. *Sociedad y Religión: Sociología, Antropología e Historia de La Religión En El Cono Sur*, 37, 206–215. <https://www.redalyc.org/pdf/3872/387239042007.pdf>
- Duche, A., & Blaz, D. (2018). Método, Historia y Teoría en Lévi-Strauss. *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía*, 3(2), 1–11. <https://doi.org/10.29112/ruae.v3.n2.4>
- Durand, G. (2007). La Imagen Simbolica Gilbert Durand. In *Durand, G.* (2ª ed). Amorrortu Editores. <https://www.marcialpons.es/libros/la-imaginacion-simbolica/9789505183708/>
- Durand, G. (2013). De la mitocrítica al mitoanálisis Figuras míticas y aspectos de la obra. In *Anthropos Editorial*. <https://www.marcialpons.es/libros/de-la-mitocritica-al-mitoanalisis/9788415260707/>
- Elías, N. (1994). *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural* (Península (ed.)). <https://www.iberlibro.com/buscar-libro/titulo/teoria-simbolo-ensayo-antropologia/autor/norbert-elias/>
- Fuentes, L. H. (2021). *Cultura y comunicación: La lógica de la comunicación de los símbolos*. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/16494/Fuentes_rl.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- García-Amilburu, M. (2017). Clifford Geertz. *UNED*, 1–23. <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:DptoTEPS-FEDU-Articulos-Mgamilburu0003>
- García-Valero, B. (2020). El cuerpo en el símbolo. Materialidad y percepción en la constitución de lo simbólico y lo poético desde las perspectivas cognitivistas de Gilbert Durand, Mark Johnson y Margaret Freeman. *Archivum*, 70(1), 95–114. <https://doi.org/10.17811/arc.70.1.2020.95-114>
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa. <https://es.slideshare.net/anderssoncausaya/clifford-geertz-la-interpretacin-de-las-culturas-pdf-gratis>



- Guzmán, V. (2021). El método cualitativo y su aporte a la investigación en las ciencias sociales. *Gestionar: Revista De Empresa Y Gobierno*, 1. <https://doi.org/10.35622/j.rg.2021.04.002>
- Jaramillo, E. (2021). Movimiento/Movilidad/Movilización. La danza fuera de la Danza en el contexto de América Latina. (*Pensamiento*), (*Palabra*) y *Obra*, 20(25), 20–33. <https://doi.org/10.17227/ppo.num25-13065>
- Karavar, N. (2017). *Simbolismo y comunicación no-verbal en la danza sema de Mevlana Celaleddin Rumi* [Universitat de Barcelona]. http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/111286/1/NESRIN_KARAVAR_TESIS.pdf
- Lara-Martínez, C. B. (2021). Reflexiones Metodológicas para el Estudio de la Transformación Sociocultural. *Revista Humanidades*, 6, 9–208. <https://revistas.ues.edu.sv/index.php/humanidades/article/view/1751>
- Leach, E. (1978). *Cultura y comunicación La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo Veintiuno Editores. <https://www.buscalibre.pe/libro-cultura-y-comunicacion-la-logica-de-la-conexion-de-los-simbolos-1-edicion-en-castellano/32308791/p/32308791>
- Lévi-Strauss, C. (1979). *Sociología y Antropología* (E. Tecnos (ed.); Issue 27). Introducción a la obra de Marcel Mauss. En Mauss, M. https://monoskop.org/images/b/b4/Mauss_Marcel_Sociologia_y_antropologia.pdf
- Mamani-Morocco, E. (2017). *Significado cultural de las pinturas rupestres de Tantamaco en Macusani, como medio didáctico para la enseñanza de la historia regional* [Universidad Nacional del Altiplano]. <http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/8757>
- Márquez, U. (2019). Vida cotidiana y estructuras de acogida: Vigencia e importancia de la antropología simbólica de Lluís Duch para los estudios políticos y sociales. *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales*, 64(236), 267–290. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2019.236.63495>
- Martín, J. J. (1989). Iconografía e iconología como métodos de la historia del arte. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 3(2), 11–26.



<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1329051>

- Meschini, F., & Payri, B. (2016). Un estudio experimental sobre la influencia de la música en la coreografía: movimiento y espacio. *Epistemus. Revista De Estudios En Música, Cognición Y Cultura*, 4(1), 13–52. <https://doi.org/10.21932/epistemus.4.3027.1>
- Monasterio, A. (2017). Filosofía de la danza: Cuerpo y expresión simbólica. *Daímon*, 18(1), 295–305. <https://doi.org/10.6018/daimon/268861>
- Mora, A. S. (2017). Aportes de perspectivas analíticas sobre performance, performatividad, cuerpo y afecto para la comprensión de la producción de sujetos generizados en la escuela. *Cadernos CEDES*, 37(101), 131–144. <https://doi.org/10.1590/CC0101-32622017168675>
- Ollora-Triana, N., & Corbí, M. (2020). El bailarín y su configuración como categoría en una obra de danza. *ARTSEDUCA*, 28, 212–229. <https://doi.org/10.6035/Artseduca.2021.28.15>
- Olvera, S. (2019). La tradición de la danza como símbolo identitario territorial del Barrio de San Francisquito en la ciudad de Querétaro. In *Universidad Autónoma de Querétaro*. [http://ri-ng.uaq.mx/bitstream/123456789/1474/1/CP-0007-Sandra Guadalupe Olvera Moreno.pdf](http://ri-ng.uaq.mx/bitstream/123456789/1474/1/CP-0007-Sandra%20Guadalupe%20Olvera%20Moreno.pdf)
- Pacco-Monrroy, H. G. (2015). *Análisis de la simbología de la danza Pak'ocha Rutuy del Distrito de Antauta 215* [Universidad Nacional del Altiplano]. <http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/2418>
- Pacco, E. (2018). *Análisis de la expresión artística de la danza Ayarachis de Paratia - Lampa 2017* [Universidad Nacional del Altiplano]. <http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/8104>
- Paz, M., González, V., & Fierro, E. (2020). Danzar el plural: hacia una experiencia afectiva y colaborativa de la danza como disciplina. *Revista Actos*, 2(3), 14–28. <https://doi.org/10.25074/actos.v2i3.1607>
- Poma, M., & Santivañez, S. (2019). Análisis de la simbología de la Tunantada en el distrito de Yauyos – Jauja-2019. In *Universidad Nacional Del Centro Del Perú*. <http://repositorio.uncp.edu.pe/handle/UNCP/5992>
- Robles, B. (2011). La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo



- antropofísico. *Cuiculco*, 18(52), 39–49.
<http://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v18n52/v18n52a4.pdf>
- Sanmartín, R. (2000). La entrevista en el trabajo de campo. *Revista de Antropología Social*, 9, 105–126. <https://www.redalyc.org/pdf/838/83800906.pdf>
- Saybay, V. (2018). La música en la evolución y desarrollo de la humanidad. *Pluriversidad*, 2(2), 155–161. <https://doi.org/10.31381/pluriversidad.v2i2.1781>
- Silva, G., Del Águila, L. A., & Veintemilla, P. (2022). Efectos de la danza tradicional en la identidad cultural: una revisión de la literatura científica del 2015-2020. *Alpha Centauri*, 3(2), 42–45. <https://doi.org/10.47422/ac.v3i2.79>
- Solares, B. (coord. . (2001). *Los lenguajes del símbolo: investigaciones de hermenéutica simbólica*. Anthropos. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=2279>
- Terreros, D. (2021). Una aproximación histórica al estudio de la indumentaria virreinal limeña, siglos xvi-xix. *YUYAYKUSUN*, 1(11), 25–38.
<https://doi.org/10.31381/yuyaykusun.v1i11.4541>
- Toro, A., & López, I. (2018). Narrativas corporales: la danza como creación de sentido. *Vivat Academia. Revisión de Comunicación*, 143, 61–84.
<https://doi.org/10.15178/va.2018.143.61-84>
- Trelles, G. (2020). La interpretación de las culturas Clifford Geertz (2003). *PLURIVERSIDAD*, 2(2003), 210–212.
<https://doi.org/10.31381/pluriversidad.v2i2.2797>
- Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos* (Vol. 46, Issue 2). Siglo Veintiuno Editores.
<https://pdfcoffee.com/368863731-turner-la-selva-de-los-simbolos-libro-pdfpdf-free.html>
- Ugalde, N., & Balbastre, F. (2013). Investigación cuantitativa e investigación cualitativa: buscando las ventajas de las diferentes metodologías de investigación. *Revista de Ciencias Económicas*, 31(2), 179–187.
<http://www.revistas.ucr.ac.cr/index.php/economicas/article/view/12730>
- Viotti, N. (2022). Claude Lévi-Strauss en los mares del sur. Algunos desencuentros entre estructuralismo y antropología en Argentina. *Horizontes Antropológicos*, 28(62), 179–209. <https://doi.org/10.1590/s0104-71832022000100006>



- Zapata, G. (2017). Arte y construcción de paz: la experiencia musical vital. *Calle 14 Revista de Investigación En El Campo Del Arte*, 12(2), 240–253.
<https://doi.org/10.14483/21450706.12356>
- Zavala, J. C. (2017). El signo antropológico en Leach. *Revista Escritos BUAP*, 2, 13–23.
<http://www.apps.buap.mx/ojs3/index.php/escritos/article/view/612>



ANEXOS



Anexo 1. Guía de entrevista



**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO
FACULTAD DE CIENCIA SOCIALES
ESCUELA PROFESIONAL DE ANTROPOLOGÍA**



GUÍA DE ENTREVISTA

N°

I. INTRODUCCIÓN

La siguiente entrevista corresponde a la recolección de datos cualitativos sobre *la simbología de la danza Ayarachis en el distrito de Cuyocuyo-Sandia, 2022*, por lo que le solicitamos que responda a las preguntas que se formulan en esta entrevista, la información que nos proporcione será exclusivamente para fines académicos.

II. ASPECTOS GENERALES

Nombres y apellidos: Sexo M () F () Edad:.....
 Ocupación: Nivel de estudios:
 Dirección/Localidad:
 Tipo de informante..... Fecha de la entrevista:

III.SIMBOLISMO DE LA VESTIMENTA DE LA DANZA AYARACHIS DEL DISTRITO DE CUYOCUYO-SANDIA

3.1. ¿Cuál es la finalidad o necesidad de elaborar la vestimenta de la danza Ayarachis con elementos figurativos (símbolos) referidos al hombre y a su historia, y a la naturaleza? ¿qué técnica del tejido emplean para elaborar los vestidos de los Ayarachis?

.....

3.2. ¿De qué manera los elementos figurativos y no figurativos en la vestimenta de la danza Ayarachis representan a la cosmovisión andina?

.....

3.3. ¿Cuál es el significado de los íconos que representan a la flora y fauna en la vestimenta de la danza Ayarachis?, ¿cuáles son los colores más representativos y su significado de cada uno?, ¿cuál es la función de las plumas y de qué animales se extrae?,

.....



.....

 3.4. ¿Por qué utilizan figuras que representan a los astros en la vestimenta de la danza Ayarachis? Y, ¿qué otros elementos figurativos y no figurativos hacen uso en la elaboración de la vestimenta de los Ayarachis de Cuyocuyo?

.....

IV.SIGNIFICADO DE LAS MELODÍAS MUSICALES DE LA DANZA AYARACHIS DEL DISTRITO DE CUYOCUYO-SANDIA

4.1. ¿Cuáles son los tipos de zampoñas, tambores y otros instrumentos que emplean en la ejecución de melodías, y cuál es el significado de cada una de ellas?; ¿La estructura melódica de la danza Ayarachis de qué manera se asocia con el lamento por la muerte del inca Atahualpa?

.....

4.2. ¿Qué experimenta Ud. cuando escucha o ejecuta la estructura armónica de aspecto poético y agónico de la danza Ayarachis de Cuyocuyo?, como danzante o músico.

.....

4.3. ¿Qué le transmite la presencia de la oscuridad y muerte (carácter fúnebre) en la estructura rítmica de la danza Ayarachis de Cuyocuyo?, como danzante o músico.

.....

4.4. ¿La estructura melódica de la danza Ayarachis de Cuyocuyo de qué manera reafirma/fortalece su identidad étnica?, ello como danzante o músico.

.....



V. ESTRUCTURA COREOGRÁFICA DE LA DANZA AYARACHIS DEL DISTRITO DE CUYOCUYO-SANDIA

5.1. ¿La ceja de selva, el sistema de andenería (medio ambiente), así como las costumbres y creencias (cultura) de qué manera influyen en la estructura coreográfica de la danza Ayarachis?

.....

5.2. ¿A qué se debe el desplazamiento pausado y lento cargado de simbolismo durante la puesta en práctica de la danza Ayarachis de Cuyocuyo? Y, cuál es la sensación que experimenta Ud. al realizar estos movimientos como danzante o músico.

.....

5.3. ¿Cuál es el significado o sentido de la sucesión de figuras en hileras, que se efectúan en filas y columnas?, ¿qué figuras coreográficas se realizan en escena?, ¿cuál es el nombre de las filas y columnas?

.....

Observaciones del entrevistador

.....

Puno, EPA, setiembre-diciembre de 2022.
Asesor: Dr. Alfredo Calderón Torres.

Anexo 2. Notas musicales del conjunto Ayarachis Centro Cultural de Ura-Ayllu

Ura Ayllu pampapi
Ayarachi

Música: Biviano Coari
Letra: Roberto Mamani
Trans. y Rec. Idel Mamani Ch.

The musical score is divided into four systems. The first system shows the Chorus (Ch), Bass (Ba), and Guitar (G) parts. The second system includes Chorus (Ch), Bass (Ba), and Guitar (G) parts, with a double bar line and a repeat sign. The third system includes Chorus (Ch), Bass (Ba), and Guitar (G) parts, with a double bar line and a repeat sign. The fourth system includes Chorus (Ch), Bass (Ba), and Guitar (G) parts, ending with a double bar line and the word 'Fin'.

Nota. “Ura-Ayllu Pampapi”, es un tema que encierra un significado profundo, no solo como tema de Ayarachis, sino también todas las experiencias vividas y la entrega voluntaria y sacrificio de los integrantes. En ello se manifiesta las experiencias de días y de noches vividas, de los encuentros y...



Anexo 3. Canción del conjunto Ayarachis Riqch'ary Huayna

Amafrentina qucha

Amafrentina quchaqa

Papa urichiq ichaqa

Apu chuqechanbi ch'ucho

Qanllas kallpanchanki

Llapa wayna sipasta...

Kuju palomita

Wayrapunkupi jilari chakapi

Suyarqayki kuju palomita

Maypiraq karqaki piwanraq karqanki

Uywakusqay palomita...

Nota. El dolor indígena cobra varios matices en este género musical: si canta el amor no es el amor dichoso, ni el amor que afirma su triunfo, sino al amor decepcionado, al amor que duda, al amor que llora; un lamento amorío, consoladora para mal de amores de todos los tiempos, que no maldice ni blasfema, sino que se resigna, suspira y llora...

Anexo 4. Riqch'ary Huayna Tawantin Aylluq Ayarachin

Cuyocuyo wayna, sipas

Tusurikusunchis k'alanpacha

Tawantin Aylluq Ayarachin (bis)

Riqchary Huaynaq Phukusqanwan

Perú llaqtata tusuchisun

Riqch'ary sipas tusuyninwan

Yuwaynintaraq chinkachisun

Apu Ch'uchu Chuqechambi.

Nota. Fue compuesto en los años noventa en homenaje a una de las presentaciones por aniversario del distrito de Cuyocuyo, en música del señor Valeriano Yanapa.

Anexo 5. Datos generales de los entrevistados

N°	Nombre y apellidos	Edad	Informante (tipo)	Conjunto de Ayarachis	Comunidad
1	Luz Jhessica Ccalla Lipa	24	Danzante	Tawantin Ayllu	Puna Ayllu
2	Franco Romario Calsina Choque	26	Músico	Tawantin Ayllu	Puna Ayllu
3	Rigoberto Calsina Santamaría	27	Músico	Tawantin Ayllu	Puna Ayllu
4	Nereo Hamilton 'Paye Luna	29	Músico	Tawantin Ayllu	Puna Ayllu
5	Medardo Paredes Choque	30	Ex Presidente	Tawantin Ayllu	Puna Ayllu
6	Luz Keyni Chura Quispe	24	Danzante	Tawantin Ayllu	Cuyocuyo
7	Jitler Colque Ramos	32	Ex Presidente	Tawantin Ayllu	Sayaca
8	Hayo Rodil Mamani Choque	25	Ex Presidente	Tawantin Ayllu	Puna Ayllu
9	Gamaniel calsina Paye	31	Músico	Tawantin Ayllu	Puna Ayllu
10	Ida Corina Huayta Choque	24	Danzante	Tawantin Ayllu	Puna Ayllu
11	Clara Phocco Choque	24	Danzante	Tawantin Ayllu	Puna Ayllu
12	Milton E. Choque Choque	32	Ex presidente	Tawantin Ayllu	Puna Ayllu
13	Luigi Rafael Quispe Yanapa	27	Ex Presidente	Tawantin Ayllu	Cuyocuyo
14	Marcos Chura P.	44	Músico	Tawantin Ayllu	Puna Ayllu
15	Kelin Paja Ccari	26	Danzante	Tawantin Ayllu	Puna Ayllu
16	Thania Salas Cruz	27	Danzante	Tawantin Ayllu	Puna Ayllu
17	Marytza Quispe Phocco	27	Danzante	Tawantin Ayllu	Puna Ayllu
18	Neftaly Mamani Colque	30	Ex junta Direct	Riqch'ary	Cuyocuyo
19	Yesica Mamani Quispe	25	Danzante	Riqch'ary	Cuyocuyo
20	Cristian Richar Calsina Colque	30	Músico	Riqch'ary	Cuyocuyo
21	Miguel Mamani Ampuero	60	Músico	Riqch'ary	Cuyocuyo
22	Oliver Ccapayque C.	45	Músico	Centro Cultural	Ura ayllu
23	Jendy Ccapayque D.	35	Junta Directiva	Centro Cultural	Ura ayllu
24	Platón Ccapayque M.	60	Ex Presidente	Centro Cultural	Ura ayllu
25	Rubiños Ccori Gutierrez	37	Músico	Centro Cultural	Ura ayllu
26	Elvis Ccori Gutierrez	30	Músico	Centro Cultural	Ura ayllu

Figura 27

Mapa de trabajo de campo (Cartografía social)



Figura 28

Ayarachis del distrito de Cuyocuyo



Nota. Recibiendo la declaratoria de “Patrimonio Cultural de la Nación”

Figura 29

Ayarachis de Cuyocuyo en la Festividad de la Virgen de la Candelaria



Figura 30
Ayarachis de Cuyocuyo en Tinajani – Ayaviri



Figura 31
Conjunto de Ayarachis Riqch'ary Huayna



Figura 32

Conjunto de Ayarachis Tawantin Ayllu (varones)



Figura 33

Conjunto de Ayarachis Tawantin Ayllu (mujeres)



Figura 34

Músicos de los Ayarachis frente a la iglesia Ura Ayllu

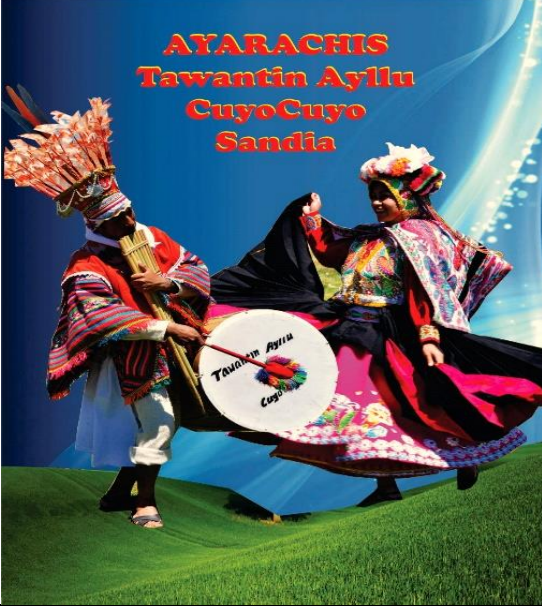


Figura 35

Ingreso al distrito de Cuyocuyo desde Sandia



Anexo 6. Ficha de observación 1

Ficha de observación	Fecha: 16/09/2022	Nro.
<p>Los Ayarachis de Cuyocuyo es una danza fúnebre que representa al llanto y dolor de los antepasados con alusión al cóndor como animal totémico...</p>		
Investigador: Clademir L. Machicado	Fotografía: Jerry Calsina	

Ficha de observación	Fecha: 26/11/2022	Nro.
<p>La indumentaria de la danza Ayarachis de Cuyocuyo tiene un legado espléndido de íconos plasmado en la lliclla que lleva las mujeres, ya que ahí se vislumbra el vivir del pasado presente y futuro...</p>		
Investigador: Sofia Ccalli	Fotografía: Jerry Calsina	

Anexo 7. Ficha de observación 2

Ficha de observación	Fecha:21/12/2022	Nro.
<p>Las melodías de la música representan el rugir de los jaguares y otros animales que van representados en la lliclla, y los instrumentos utilizados para la interpretación de esta danza son las zampoñas y varios bombos...</p>		
Investigador: Sofia Ccalli	Fotografía: Propia	

Ficha de observación	Fecha:13/11/2022	Nro.
<p>En las coreografías se aprecia andenes (sistema de andenería) en alusión a los andes milenarios del distrito de Cuyocuyo, y también se hace representación a la cosmovisión con figuras de astros...</p>		
Investigador: Clademir L. Machicado	Fotografía: Propia	



DECLARACIÓN JURADA DE AUTENTICIDAD DE TESIS

Por el presente documento, Yo Cladimir Lenin Machicado Calaña
identificado con DNI 73988224 en mi condición de egresado de:

Escuela Profesional, Programa de Segunda Especialidad, Programa de Maestría o Doctorado
Antropología

informo que he elaborado el/la Tesis o Trabajo de Investigación denominada:
" SIMBOLOGIA DE LA DANZA AYORACHIS DEL
DISTRITO DE CUYOCUYO- PROVINCIA DE
SANDIA, 2022 "

Es un tema original.

Declaro que el presente trabajo de tesis es elaborado por mi persona y **no existe plagio/copia** de ninguna naturaleza, en especial de otro documento de investigación (tesis, revista, texto, congreso, o similar) presentado por persona natural o jurídica alguna ante instituciones académicas, profesionales, de investigación o similares, en el país o en el extranjero.

Dejo constancia que las citas de otros autores han sido debidamente identificadas en el trabajo de investigación, por lo que no asumiré como tuyas las opiniones vertidas por terceros, ya sea de fuentes encontradas en medios escritos, digitales o Internet.

Asimismo, ratifico que soy plenamente consciente de todo el contenido de la tesis y asumo la responsabilidad de cualquier error u omisión en el documento, así como de las connotaciones éticas y legales involucradas.

En caso de incumplimiento de esta declaración, me someto a las disposiciones legales vigentes y a las sanciones correspondientes de igual forma me someto a las sanciones establecidas en las Directivas y otras normas internas, así como las que me alcancen del Código Civil y Normas Legales conexas por el incumplimiento del presente compromiso

Puno 28 de Junio del 2023

FIRMA (obligatoria)



Huella



DECLARACIÓN JURADA DE AUTENTICIDAD DE TESIS

Por el presente documento, Yo SOFIA CCALLI FLORES
identificado con DNI 73638474 en mi condición de egresado de:

Escuela Profesional, Programa de Segunda Especialidad, Programa de Maestría o Doctorado
ANTROPOLOGÍA

informo que he elaborado el/la Tesis o Trabajo de Investigación denominada:
" SIMBOLOGÍA DE LA DANZA AYARACHIS DEL DISTRITO
DE CUYUCUYO - PROVINCIA DE SANDIA, 2022 "

Es un tema original.

Declaro que el presente trabajo de tesis es elaborado por mi persona y **no existe plagio/copia** de ninguna naturaleza, en especial de otro documento de investigación (tesis, revista, texto, congreso, o similar) presentado por persona natural o jurídica alguna ante instituciones académicas, profesionales, de investigación o similares, en el país o en el extranjero.

Dejo constancia que las citas de otros autores han sido debidamente identificadas en el trabajo de investigación, por lo que no asumiré como tuyas las opiniones vertidas por terceros, ya sea de fuentes encontradas en medios escritos, digitales o Internet.

Asimismo, ratifico que soy plenamente consciente de todo el contenido de la tesis y asumo la responsabilidad de cualquier error u omisión en el documento, así como de las connotaciones éticas y legales involucradas.

En caso de incumplimiento de esta declaración, me someto a las disposiciones legales vigentes y a las sanciones correspondientes de igual forma me someto a las sanciones establecidas en las Directivas y otras normas internas, así como las que me alcancen del Código Civil y Normas Legales conexas por el incumplimiento del presente compromiso

Puno 28 de JUNIO del 2023

FIRMA (obligatoria)



Huella



AUTORIZACIÓN PARA EL DEPÓSITO DE TESIS O TRABAJO DE INVESTIGACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL

Por el presente documento, Yo Cladimir Lenin Machicado Calsina
identificado con DNI 73988224 en mi condición de egresado de:

Escuela Profesional, Programa de Segunda Especialidad, Programa de Maestría o Doctorado

Antropología

informo que he elaborado el/la Tesis o Trabajo de Investigación denominada:

"SIMBOLOGIA DE LA DANZA AYARACHIS DEL DISTRITO DE CUYOCUYO-PROVINCIA DE SANDIA, 2022"

para la obtención de Grado, Título Profesional o Segunda Especialidad.

Por medio del presente documento, afirmo y garantizo ser el legítimo, único y exclusivo titular de todos los derechos de propiedad intelectual sobre los documentos arriba mencionados, las obras, los contenidos, los productos y/o las creaciones en general (en adelante, los "Contenidos") que serán incluidos en el repositorio institucional de la Universidad Nacional del Altiplano de Puno.

También, doy seguridad de que los contenidos entregados se encuentran libres de toda contraseña, restricción o medida tecnológica de protección, con la finalidad de permitir que se puedan leer, descargar, reproducir, distribuir, imprimir, buscar y enlazar los textos completos, sin limitación alguna.

Autorizo a la Universidad Nacional del Altiplano de Puno a publicar los Contenidos en el Repositorio Institucional y, en consecuencia, en el Repositorio Nacional Digital de Ciencia, Tecnología e Innovación de Acceso Abierto, sobre la base de lo establecido en la Ley N° 30035, sus normas reglamentarias, modificatorias, sustitutorias y conexas, y de acuerdo con las políticas de acceso abierto que la Universidad aplique en relación con sus Repositorios Institucionales. Autorizo expresamente toda consulta y uso de los Contenidos, por parte de cualquier persona, por el tiempo de duración de los derechos patrimoniales de autor y derechos conexos, a título gratuito y a nivel mundial.

En consecuencia, la Universidad tendrá la posibilidad de divulgar y difundir los Contenidos, de manera total o parcial, sin limitación alguna y sin derecho a pago de contraprestación, remuneración ni regalía alguna a favor mío; en los medios, canales y plataformas que la Universidad y/o el Estado de la República del Perú determinen, a nivel mundial, sin restricción geográfica alguna y de manera indefinida, pudiendo crear y/o extraer los metadatos sobre los Contenidos, e incluir los Contenidos en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

Autorizo que los Contenidos sean puestos a disposición del público a través de la siguiente licencia:

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. Para ver una copia de esta licencia, visita: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

En señal de conformidad, suscribo el presente documento.

Puno 28 de Junio del 2023

FIRMA (obligatoria)



Huella



AUTORIZACIÓN PARA EL DEPÓSITO DE TESIS O TRABAJO DE INVESTIGACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL

Por el presente documento, Yo SOFIA CCALLI FLORES,
identificado con DNI 73638474 en mi condición de egresado de:

Escuela Profesional, Programa de Segunda Especialidad, Programa de Maestría o Doctorado

ANTROPOLOGÍA

informo que he elaborado el/la Tesis o Trabajo de Investigación denominada:

"SIMBOLOGÍA DE LA DANZA AYARACHIS DEL DISTRITO
DE CUYOCUYO - PROVINCIA DE SANDIA, 2022"

para la obtención de Grado, Título Profesional o Segunda Especialidad.

Por medio del presente documento, afirmo y garantizo ser el legítimo, único y exclusivo titular de todos los derechos de propiedad intelectual sobre los documentos arriba mencionados, las obras, los contenidos, los productos y/o las creaciones en general (en adelante, los "Contenidos") que serán incluidos en el repositorio institucional de la Universidad Nacional del Altiplano de Puno.

También, doy seguridad de que los contenidos entregados se encuentran libres de toda contraseña, restricción o medida tecnológica de protección, con la finalidad de permitir que se puedan leer, descargar, reproducir, distribuir, imprimir, buscar y enlazar los textos completos, sin limitación alguna.

Autorizo a la Universidad Nacional del Altiplano de Puno a publicar los Contenidos en el Repositorio Institucional y, en consecuencia, en el Repositorio Nacional Digital de Ciencia, Tecnología e Innovación de Acceso Abierto, sobre la base de lo establecido en la Ley N° 30035, sus normas reglamentarias, modificatorias, sustitutorias y conexas, y de acuerdo con las políticas de acceso abierto que la Universidad aplique en relación con sus Repositorios Institucionales. Autorizo expresamente toda consulta y uso de los Contenidos, por parte de cualquier persona, por el tiempo de duración de los derechos patrimoniales de autor y derechos conexos, a título gratuito y a nivel mundial.

En consecuencia, la Universidad tendrá la posibilidad de divulgar y difundir los Contenidos, de manera total o parcial, sin limitación alguna y sin derecho a pago de contraprestación, remuneración ni regalía alguna a favor mío; en los medios, canales y plataformas que la Universidad y/o el Estado de la República del Perú determinen, a nivel mundial, sin restricción geográfica alguna y de manera indefinida, pudiendo crear y/o extraer los metadatos sobre los Contenidos, e incluir los Contenidos en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

Autorizo que los Contenidos sean puestos a disposición del público a través de la siguiente licencia:

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. Para ver una copia de esta licencia, visita: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

En señal de conformidad, suscribo el presente documento.

Puno 28 de JUNIO del 2023

FIRMA (obligatoria)



Huella