

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

ESCUELA DE POSGRADO

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES



TESIS

**ANÁLISIS DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA DE LA DANZA
AYARACHIS DE PARATIA - LAMPA 2017**

PRESENTADA POR:

ERWIN PACCO COAQUIRA

PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE:

MAGISTER SCIENTIAE EN: ARTE Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA

PUNO, PERÚ

2018

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

ESCUELA DE POSGRADO

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES



TESIS

ANÁLISIS DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA DE LA DANZA AYARACHIS DE
PARATIA - LAMPA 2017

PRESENTADA POR:
ERWIN PACCO COAQUIRA

PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE:
MAGISTER SCIENTIAE EN ARTE Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA

APROBADA POR EL JURADO SIGUIENTE:

PRESIDENTE

Dr. GEORGE VELAZCO AGRAMONTE.

PRIMER MIEMBRO

Dr. JAIME ORTIZ GALLEGOS.

SEGUNDO MIEMBRO

Mg. RENZO VALDIVIA TERRAZAS

ASESOR DE TESIS

Dr. WILBER CÉSAR CALSINA PONCE

Puno, 10 de Mayo de 2018

ÁREA: Área de teoría e investigación social.

TEMA: Expresión artística.

LÍNEA: Didáctica de la formación artística.

DEDICATORIA

El presente trabajo está dedicado a la cultura milenaria del altiplano, fuente de inspiración en mi trabajo en el mundo del folklore.

A mis padres por su apoyo incondicional en mi formación profesional, y personal a través de estos años de vida.

AGRADECIMIENTOS

- A Sr. Serveriano Puma Monzon, integrante de los Ayarachis por su desprendimiento para acceder las tomas de imágenes de la indumentaria.
- Al Sr. Vicente Mamani Cutipa, ex directivo de conjunto los Ayarachis por su información oral.
- Al músico de Ayarachis Luis Fernando Puma Mamani.
- A los intelectuales de Lampa y a los integrantes de los Ayarachis, por el aporte documental para el presente trabajo de investigación.

ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA	i
AGRADECIMIENTOS	ii
ÍNDICE GENERAL	iii
ÍNDICE DE FIGURAS	v
ÍNDICE DE ANEXOS.	vii
RESUMEN	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUCCION	1

CAPÍTULO I

REVISIÓN DE LITERATURA

1.1. Contexto y Marco Teórico.	3
1.2. Antecedentes.	12

CAPÍTULO II

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1. Identificación del problema.	20
2.2. Definición de problema.	21
2.3. Intención de la investigación	21
2.4. Justificación.	22
2.5. Objetivos de la investigación	22
2.5.1. Objetivo General	22
2.5.2. Objetivos Específicos	23

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

3.1. Tipo de Investigación	24
3.2. Acceso al campo.	24
3.3. Selección de informantes y situaciones observadas.	24
3.4. Estrategias de recolección de datos.	25
3.5. Análisis de datos y categorías.	25

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. Análisis dancístico de la danza Ayarachis	27
4.2. Análisis musical.	48
4.3. Análisis visual.	55
CONCLUSIONES	74
RECOMENDACIONES	76
BIBLIOGRAFÍA	77
ANEXOS	81

ÍNDICE DE FIGURAS	Pág.
1. Vestimenta de ayarachi (vista anterior y posterior) de paratia 2018.	30
2. Chuspas de la danza ayarachis de paratia 2017.	30
3. Chaqueta de la danza ayarahis de paratia 2018	31
4. Chumpi de la danza ayarachis de paratia 2018	31
5. Chullo de la danza ayarachis de paratia 2018	32
6. Pantalón de la danza ayarahis de paratia (vista anterior y posterior) 2018.	32
7. Wanta paño de la danza ayarachis de paratia 2018	33
8. Tocado de plumas de la danza ayarachis de paratia 2018	34
9. Tiraje de paño de la danza ayarachis de paratia 2018	35
10. Ch´aque de la danza ayarcachis de paratia 2018	35
11. Bombo y maso de la danza ayarachis de paratia 2018	36
12. El siku de la danza ayarachis de paratia 2018	36
13. Vestimenta de las mujeres (vista anterior y posterior) de la danza ayarachis de paratia 2018.	37
14. Pollera externa de la danza ayarcachis de paratia 2018	37
15. Polleras internas de la danza ayarachis 2018	38
16. Chaqueta de las mujeres de la danza ayarachis de paratia 2018	38
17. Chuco de la danza ayarachis de paratia 2018.	39
18. Llijlla de la danza ayarachis 2018	39
19. Tupo usado en la danza ayarachis de paratia 2018	40
20. Montera de la danza ayarachis de paratia 2018.	40
21. Chuspas de las mujeres en la danza ayarachis de paratia 2018	41
22. Ch´aque de las mujeres en la danza ayarachis de paratia 2018.	41
23. Compases (1-8)	49
24. Introducción simple.	49
25. Primera fase de la estructura musical.	50
26. Segunda fase.	50
27. Semifrase final de la primera oración.	50
28. El final de la estructura musical.	51
29. Partitura de la música ayarachi.	52
30. Estructuras armónicas de la composición andina.	57
31. Iconografía en la chuspa n° 1-a de los ayarachis de paratia 2018.	61

32. Iconografía en la chuspa n° 2-b de los ayarachis 2018	61
33. Iconografía de la chuspa n° 2-a de ayarachis 2018.	62
34. Iconografía de la chuspa n° 2-b de ayarachis de paratia 2018.	62
35. Iconografía en chuspa del varón de los ayarachis de paratia 2018	63
36. Sarcillos, detalle de la chuspa.	64
37. Detalle de la iconografía de la llijlla.	65
38. Iconografía; detalle de la llijlla.	66
39. Iconografía- detalle de la manga de la chaqueta 2018.	66
40. Iconografía- detalle de la maga de la chaqueta de varón 2018.	67
41. Iconografía de la chaqueta de mujer de la pechera y la maga.	67
42. Iconografía de ave del chullo de varón 2018.	68
43. Iconografía del mono en el chullo del varon 2018..	68
44. Detalle de la iconografía del pantalon en la parte inferior (vista anterior y posterior)	69
45. Capa, simulando el vuelo del condor.	70
46. Tocado de plumas de suri o ñandu andino 2018.	70
47. Junto al sr. Vicente, ex directivo de los ayarachis.	86
48. Músicos de los ayarchis, a lado derecho el sr. Vicente, en la parte del centro el sr. Severiano y en el lado izquierdo el investigador.	87

ÍNDICE DE ANEXOS.

	Pág.
1. Esquema para el análisis visual.	82
2. Guía de entrevista.	83
3. Ficha de análisis estructural de la música.	85
4. Ficha de observación de la danza.	86

RESUMEN

En el presente trabajo de investigación trata sobre la danza los Ayarachis, partiendo desde tres enfoque de las artes, primero nos referimos a los elementos dancísticos, y para ello se formuló el objetivo específico; registrar los elementos dancísticos-coreográficos de la danza objeto de estudio, el segundo; detallar la estructura musical de la danza, y por último; identificar los elementos visuales en los bordados y tejidos de la indumentaria de los Ayarachis. El enfoque de la investigación es el cualitativo, desde el punto de vista de la estrategia de la investigación corresponde al tipo no experimental. Con respecto a los resultados, la danza Ayarachis presenta un nivel complejo y un cumulo de conocimiento, saberes, tradiciones y rituales, referidos a lo fúnebre, por otro lado, al analizar la estructura musical de los abarcáis es monotemática, la tonalidad es; La menor, y el tiempo es lento por último el carácter es fúnebre, por otro lado sobre la ejecución de la música cabe destacar que es ejecutada con preceptos de dualidad, de esta manera que la **ira** representa a lo masculino y la **arka** es lo femenino, esta tradición musical se le denomina dialogo musical, el cual se da a través del s'impay y en castellano significa "trenzar" que permitió a los músicos andino a realizar armonías y melodías propias, con normas y patrones estéticos, por ultimo a referirse al análisis visual registrados en los bordados y sobre todo en la tejidos se puede identificar iconos que representan al hombre y sociedad, cosmovisión, fauna y flora y formas diversas o inanimadas, estas iconografías están estructuradas según la geometría simbólica que se relaciona al diseño en la cultura andina.

Palabras clave: Arte, ayarachis, danza, expresión artística, musical y visual.

ABSTRACT

In the present research work is about the dance The Ayarachis, starting from three focus of the arts, first we refer to the dancing elements, and for this purpose was formulated as a specific objective; well record the dancing elements-choreographic dance, is an object of study, the second; detailing the musical structure of the dance, and finally; identify the visual elements in the embroidery and fabrics of the clothes of the Ayarachis. The focus of the research is qualitative, from the point of view of the research strategy corresponds to the non-experimental type. With regard to the results, the dance Ayarachis presents a complex level and a wealth of knowledge, traditions and rituals, referred to the funeral, on the other hand, when analyzing the musical structure of the forme is monothematic, the tonality is minor, and the time is slow. Finally the funeral is characterized, on the other hand on the implementation of the music it should be noted that is executed with precepts of duality (Siku), so that the Ira represents the masculine and the Arka is the feminine, this musical tradition is called musical dialog, which is given through the s'impay and in Spanish means "trensar" that allowed the Andean musicians to perform harmonies and melodies Own, with rules and esthetic patterns, finally to refer to the visual analysis registered in embroidery and especially in the tissues can be identified icons that represent the man and society, worldview, fauna and flora and diverse forms or inanimate, these iconographies are structured according to the symbolic geometry as it relates to the design in the Andean culture.

Keywords: Art, artistic expression, ayarachis, dance, music and visual.

INTRODUCCION

La presente investigación parte de la necesidad de investigar de manera holística una de las manifestaciones folclóricas muy arraigadas en la región de Puno, cual es, la danza ayarachis del distrito de Paratía, para ello se parte desde tres áreas de las artes, el primero referido al análisis propiamente dancístico, para ello se considera el vestuario, origen de la danza, y coreografía, el segundo análisis se refiere a la parte música, partiendo de los instrumentos que ejecutan los músicos, seguido de la estructura musical y luego su connotación de la misma, una tercera parte es el análisis visual y plástico, para ello se considerando como referentes visuales a la iconografía plasmada en los tejidos y bordados en la indumentaria tanto de los varones como de las mujeres que integran esta danza.

Según lo planteado en los objetivos académicos de la maestra de arte y educación artística señala que: Realizar investigación en Arte y Educación Artística, contribuyendo a la interpretación de las obras de arte y de la educación artística en el ámbito regional y nacional, es por ello que la presente tesis está embarcada en esta área de investigación, porque se analizara e interpretar una manifestación cultural/folclórica como es la danza de los Ayarachis.

Sobre la estructura del informe de investigación está estructurada en cuatro capítulos, el primero está la revisión de literatura, y dentro de ello se considera el contexto y marco teórico y los antecedentes del tema de investigación.

En el segundo capítulo, se encuentra la identificación del problema de identificación, la definición del problema o postura epistémica, la justificación donde se fundamente la contribución a los vacíos de conocimientos para la resolución del problema, por ultimo tenemos a y los objetivos planteados para la presente tesis.

En el tercer capítulo, esta la columna vertebral de la investigación, cual es, la metodología de investigación, lugar donde se puede apreciar el acceso al campo, además ahí se acerca de los procedimientos formales e informales y las dificultades encontradas durante el desarrollo de la investigación.

En el cuarto capítulo, están los resultados obtenidos luego del proceso de investigación, en este caso los resultados están distribuidos según los objetivos planteados, por lo tanto se divide en tres, el primero el análisis dancístico, el musiva y por último el visual.

En la última parte de trabajo de investigación están las conclusiones a las que llego en la investigación seguida de las recomendaciones, así mismo están los anexos donde se ubica los instrumentos utilizados en la investigación, además de algunas imágenes con los maestros y músicos de los Ayarachis.

CAPÍTULO I

REVISIÓN DE LITERATURA

1.1.Contexto y Marco Teórico.

a. El signo.

Es el punto de apoyo que requiere la voluntad (o la conciencia) para proyectarse hacia un objeto prefijado. El signo es, pues, la concreción, es síntoma de una realidad invisible e interior y, a la vez, el medio para recordar al pensamiento esa realidad en un aspecto determinado. Determinación y sentido son immanentes en el signo. La teoría oculista de las “signaturas” concibe todo cuanto existe como signo y cree factible su “lectura” (la forma de un árbol la situación de tres o más rocas en una llanura, el color de unos ojos, las marcas hechas por las fuerzas naturales en una zona de terreno natural o artificial, la estructura de un paisaje el esquema de un constelación, etc.) (Cirlot, 1992 p. 412)

Según (Jung, 1995 p. 232) La historia del simbolismo muestra que todo puede asumir significancia simbólica: los objetos naturales (como piedras, plantas, animales, hombres, montañas y valles, sol y luna, viento, agua y fuego), o cosas hechas por el hombre (casas, barcos, coches), o, incluso, formas abstractas (números, o el triángulo, el cuadrado y el círculo). De hecho, todo el cosmos es un símbolo posible.

El hombre, con su propensión a crear símbolos, transforma inconscientemente los objetos o formas en símbolos (dotándolos, por tanto, de gran importancia psicológica) y los expresa ya en su religión o en su arte visual.

La historia entrelazada de la religión y del arte, remontándose a los tiempos prehistóricos, es el relato que nuestros antepasados dejaron de los símbolos que para ellos eran significativos y emotivos. Aun hoy día, como muestran la pintura y escultura modernas, todavía sigue viva la interacción de la religión y el arte.

La danza, que originariamente no era más que un perfeccionamiento del disfraz animal con movimientos y gestos apropiados, fue probablemente suplementaria de la iniciación o de otros ritos. Era, por así decir, ejecutada por demonios en honor, de un demonio. En el barro blando de la cueva de Tuc d'Audubert, Herbert Kiihn encontró huellas de pies en torno a figuras de animales. Mostraban que la danza era parte aun de los ritos de la era glacial. "Solo se pueden ver huellas de talones- escribe Kuhn-. Los danzantes se movían como bisontes. Bailaron una danza del bisonte para la fertilidad y multiplicación de los animales y para su matanza."(Jung, 1995 p. 236)

b. La Armonía en la Música a Partir de 1900.

El verdadero potencial para llevar a cabo un estudio realista de la naturaleza de las estructuras y las funciones armónicas de la música tonal partió de la propuesta de Heinrich Schenker en el siglo XX, que daba prioridad a los procedimientos contrapuntísticos básicos de fondo como elemento determinante de dichas estructuras [...] A partir de una idea en que las progresiones y las relaciones de los acordes en la superficie musical –con sus duplicaciones, su espaciamiento y sus colores instrumentales– son de menor importancia y significación que las estructuras simples reducidas a dos voces fundamentales, Schenker formuló una de las teorías musicales más radicales del siglo XX; su presentación fue más aún impactante por su determinación a limitarse al estudio de las “obras maestras” de los periodos Barroco, Clásico y Romántico.(Latham, 2008 p. 103)

La alternativa no menos radical, propuesta por *Schoenberg, que plantea la superficie musical como la esencia misma y niega la existencia de una nota “no armónica” (contradiendo así los elaborados conceptos de Schenker sobre la prolongación, la elaboración contrapuntística y la armonía de fondo), trajo un cambio que permitió la clasificación de todo acorde formado por la sobreposición de tres a 12 notas a partir de un bajo o nota fundamental y sus

intervalos respectivos. Sin embargo, para la conformación de una disciplina pedagógica eficaz, la teoría armónica siempre ha sido más dependiente de los principios que rigen las progresiones que de las diferentes estrategias para la clasificación de los acordes.(Latham, 2008 p. 103)

c. Melodía en la Música.

Resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo. Tanto la articulación regular del tiempo a través del latir del corazón y la respiración, como la capacidad de producir y discriminar variaciones en la frecuencia de los(Latham, 2008 p. 934) sonidos, son características fisiológicas normales del ser humano. Las funciones que definen a la melodía y el lenguaje hablado se asemejan tanto que las dos pueden considerarse capacidades fundamentales de la especie humana.

Mientras que el lenguaje hablado es una forma de comunicación, en todas las culturas humanas la melodía ha servido como una forma de expresión emocional. Este uso de la melodía es también una capacidad común a otras especies animales, puesto que las aves y los delfines, por ejemplo, emiten secuencias organizadas de tonos variables. La entonación del lenguaje es esencial para el significado de las palabras. En muchos idiomas africanos y asiáticos los sistemas tonales son mucho más ricos que los idiomas con raíces indoeuropeas, razón por la cual para un europeo resulta particularmente difícil aprender idiomas como, digamos, un dialecto chino actual. Este tipo de inflexión “melódica” para determinar el significado del lenguaje es verdaderamente sorprendente.

d. Ritmo en la Música.

Según (Latham, 2008 p. 1288) después de 1600, conforme la música se volvía más concertada, los estilos instrumentales evolucionaron y la influencia de la danza aumentó; la línea divisoria de compás entró en juego y los principios estéticos y técnicos de unidad y coherencia comenzaron a controlar los aspectos rítmicos. Había mayor necesidad de una regularidad tan dependiente de los acentos y de la recurrencia de las unidades métricas (compases y grupos de compases) como de la repetición de patrones rítmicos y frases relacionadas con

la organización melódica y armónica de la composición. El punto culminante de este procedimiento se manifestó en el establecimiento del director no como un individuo que simplemente indicaba a un coro reducido la entonación de un tactus sin acentuación, como en los siglos XV y XVI, sino como un controlador tanto de los acentos y el fraseo como del pulso.

Durante el siglo XVIII las disertaciones teóricas sobre el ritmo se enfocaron más directamente con estos nuevos aspectos de construcción formal: Joseph Riepel, por ejemplo, en un tratado publicado en 1754, dividió las líneas melódicas en segmentos acordes con los principios de organización de las alturas, etapa importante en el desarrollo de técnicas analíticas que buscaban fusionar las interpretaciones jerárquicas de la función de la altura y el ritmo. En el siglo XIX las características clásicas del ritmo comenzaron a desmoronarse, en particular bajo la nueva forma radical de drama musical concebido por Wagner. El trabajo de los dos teóricos principales de la época, Moritz Hauptmann (1792-1868) y Hugo Riemann (1849-1919), puede ser visto en conjunto como un estudio selectivo más que exhaustivo, pues ninguno de los dos se preocupó mayormente por los desarrollos musicales más recientes. Hauptmann, de hecho, era esencialmente un teórico: no citó ejemplos musicales en su importante estudio del metro publicado por primera vez en 1864. Por otra parte, el argumento de Riemann de que las estructuras musicales tienen una longitud ideal basada en múltiples de cuatro, está respaldado por las composiciones clásicas que usó como fuentes principales, aun cuando la exclusión en su análisis de los aspectos armónicos y tonales constituyera una limitación que tuvieron que compensar muchos teóricos posteriores (Latham, 2008 p. 1288).

e. La Danza

Según (Perez, 2008 p. 18) la danza como un espacio que está en medio de una serie de actividades humanas más o menos próximas que, muchas veces, pueden superponerse a ella. Las más mediatas podrían ser cosas como las marchas, los ritmos tayloristas del trabajo industrial, la natación, los espectáculos masivos con que se inauguran las Olimpiadas o los campeonatos de fútbol, el malabarismo y la acrobacia. La cercanía de estas prácticas al campo de la danza se puede observar en la frecuencia con que son usadas en ella o, al revés, en la

frecuencia con que la danza aparece en su ejercicio, o también por lo fácil que es convertirlos en motivos de coreografías. Se pueden ver los ritmos del trabajo convertidos en danza en 'Bailarina en la Oscuridad' en el cine. O se puede constatar cómo destacados coreógrafos son encargados para montar espectáculos masivos (por ejemplo Rudolf Laban, en las Olimpíadas de Alemania 1936), o se puede observar cómo la acrobacia o el malabarismo son ocasionalmente usados como elementos de interpretación en obras de danza.

Más próxima que las de ese ámbito, sin embargo, habría que considerar a prácticas como la pantomima, la gimnasia rítmica, el patinaje sobre hielo, los espectáculos visuales montados sobre cuerpos humanos parciales o compuestos (como en Momix, o en los trabajos con luces, sombras u objetos de Alvin Nikolais), y la amplia gama de lo que el arte teatral llama hoy "teatro físico".

En este círculo más interno frecuentemente es difícil establecer claramente la frontera entre lo que llamaríamos danza o aquello a lo que preferiríamos llamar de otras formas. ¿Deberían considerarse parte del arte de la danza las coreografías del patinaje artístico?, o las presentaciones de técnica de suelo en la gimnasia olímpica? Notemos que en el primer caso se da incluso, de manera explícita, una finalidad artística. En el cine musical clásico de Hollywood se puede encontrar la película "Escuela de Sirenas", que gira en torno a coreografías que se interpretan en una piscina/ nadando, sumergiéndose y emergiendo del agua al ritmo de la música y en ordenamientos grupales que recuerdan directamente los del ballet. ¿Es este "ballet acuático" danza?

Desde luego todo este problema es meramente teórico. En el momento de la creación, o de la práctica efectiva, poco importa cómo se llame algo. En ese momento lo más importante es que algo ocurra y, sobre todo, que no sea un asunto de nombres más o menos el sí ocurrirá o no. Pero la teoría también tiene su momento.

Propongo que un conjunto de criterios que permitirían acotar qué es lo que se encuentra en ese espacio central que es la danza podría ser el siguiente:

- se trata de cuerpos humanos, solos o en conjunto, parciales o compuestos";

- la materia propia de lo que ocurre es el movimiento. Tal como la materia propia de la pintura es el color, o la de la música el sonido. El movimiento como tal, no las poses, ni los pasos. No aquellos a lo que refiere o lo que narra;
- hay una relación de hecho y especificable entre coreógrafo, intérprete y público. Sea ésta una relación explícita o no. Coincidan dos de estos términos, o incluso los tres, o no (Perez, 2008 p. 20).

f. Formas de danza

Existen muchas clasificaciones pero se clasifican según diferentes autores: (Willen, 1985, citado en Alatina, s/f. p. 2), considera la danza desde tres apartados:

- **Danza de base.** Se caracteriza porque son formas simples. Los elementos más importantes son el ritmo y la expresión de sensaciones y sentimientos. Ej.: Danzas folklóricas.
- Danza académica. Idealización del cuerpo humano. Elitismo profesional, perfeccionamiento técnico. Ej.: Baile deportivo, ballet, danza clásica-española.
- Danza moderna. Exploración de los contenidos expresivos de los diferentes componentes del movimiento. El espacio, el tiempo, la dinámica y las formas corporales. (Igual a danza contemporánea dentro de esta clasificación).

Según (Alatina, s/f p. 3,4) clasifica a la danza de la siguiente manera:

- Las Danzas Autóctonas.**- Este tipo de danzas son aún practicadas en muchas comunidades del mundo y se han conservado durante siglos o un periodo de tiempo considerable, junto con sus elementos originales: pasos, ritmos, trazos coreográficos, rutinas de montaje e interpretación, desplazamientos auxiliares, escenografía, tratamiento de pasos, etcétera; este tipo de danzas debido a sus características son representadas o ejecutadas por descendientes de las antiguas culturas o civilizaciones como: hindúes, chinos, japoneses mexicanos, árabes, africanos polinesios, etcétera.
- Las Danzas Populares.**- Las danzas populares representan el sector más amplio, vivo y repetitivo de este arte. Podemos observar que este tipo de

danzas aparecen en cualquier comunidad o núcleo social caracterizando a cada región, y estas logran integrar y cohesionar a los integrantes de este núcleo mediante el evento. Las danzas populares son aquellas en las que intervienen aspectos fundamentales que conciernen a la sociedad y son ejecutadas por la misma.

- iii. **Las Danzas Folclóricas o Regionales.**- A diferencia de las danzas autóctonas, las folklóricas o regionales expresan directamente las actitudes existenciales, las formas de vida y de organización, las ideas morales y religiosas de conglomerados más recientes, se considera que en los espacios del campo, existen rutinas dancísticas que tienden a repetirse.

Debido a su sencillez de interpretación y entendimiento las hacen fáciles de identificar por el espectador sea nacional o extranjero. Así mismo este tipo de danzas tienden a ser bailadas por la comunidad entera.

En este tipo de danzas se repiten mucho las temáticas, es decir por ejemplo, el matrimonio, la siembra y muchos temas como estos son caracterizados en este tipo de danzas y lo importante será la forma en que estos sean representados en cada región, es decir la manera en que los entiendan los habitantes de uno u otro lugar.

- iv. **Las Danzas Populares Urbanas.**- Con la aparición y el desarrollo de la ciudad como organización social y política marca también el desarrollo de la danza. Este tipo de danzas llamadas danzas populares urbanas han nacido en el núcleo de las grandes ciudades, a partir de los impulsos colectivos de sectores sociales oriundos de la “urbe o aclimatados”, a los sistemas de vida urbanos. Estas danzas en su mayoría están influenciadas por la publicidad y que lleva al consumo como mercancía, y tienen entre sus características el hecho de que son más individuales que las danzas folklóricas o regionales, o por lo menos son de carácter personal.

- v. **Danza Clásica.**- La danza clásica es denominada a la modalidad europea codificada en el siglo XVII. Ningún tipo de danza está alejada a la de la cultura del cuerpo, esta tiene vínculos entre danzas populares. El origen cortesano de la danza clásica radica de divertir o entretener a la nobleza con prácticas accesibles una diversión fina atractiva y programada, requería disciplina y mucha atención

- vi. **La Danza Moderna.**- Isadora Duncan (1878-1927) propone una danza más libre, inspirada en las nociones naturistas del cuerpo humano y, sobre todo en lo que ella pensó que eran los movimientos de las danzas griegas antiguas, consideradas en vasos, murales y esculturas. Aunque sea exagerada la influencia de la Duncan en la aparición del género moderno en realidad propugnó por una danza neoclásica y jamás estableció una técnica. La danza no podría permanecer al margen de las grandes transformaciones que por aquella época se llevaban a cabo socialmente y culturalmente en todo el mundo.
- vii. **La Danza Contemporánea.**- Es a partir de los años setenta cuando en la danza occidental entran influencias de técnicas orientales. Especialmente en EEUU se introducen en la danza contemporánea elementos renovadores. Se trabaja con el centro de gravedad más bajo, localizado en la zona pélvica; varía el concepto de colocación, aprovechando más el peso y la fuerza de la gravedad que la tensión muscular, y la danza se acerca a movimientos más naturales; la relajación, la respiración y el contacto con el otro, potenciando una mayor comunicación entre los bailarines, adquieren gran importancia. La improvisación, que va desarrollándose como verdadera técnica, nos acerca a lo que en algunos sitios se ha dado en llamar Danza Post-Moderna(Alatina, s/f p. 4).

g. **Los espacios de la danza**

Según (Perez, 2008 p. 75) señala que; durante el siglo XX se ha hecho danza en toda clase de espacios, muchos obligados, como los viejos teatros, y otros buscados, como los parques y las plazas. Es perfectamente imaginable, sin embargo, lo que podría ser un espacio escénico modelo para la sensibilidad modernista, y los que podrían ser los espacios adecuados para el experimentalismo de las vanguardias. En la escena modernista modelo el espacio escénico es semicircular y está más abajo que una amplia platea que lo rodea casi totalmente, en una disposición muy parecida a la del teatro griego, pero alimentada con tecnologías modernas.

Esto permite desarrollar el trabajo de suelo, el diseño de piso y la composición en collage de distintas situaciones parciales para las que no hay un punto de vista único o privilegiado, como los que existen en los teatros del siglo XIX y sus

escenarios en forma de caja. La iluminación eléctrica hace posible distinguir espacios escénicos, centrar la atención del público, apoyar el movimiento escénico sin que sean necesarias cortinas o montajes de tramoya. Las obras y sus capítulos se abren y cierran a través de cambios en la iluminación. A pesar de que el auditorio está oscuro, los espectadores pueden verse parcialmente unos a otros, pero impera ya la convención estética de que es un deber del público concentrarse en la obra. Esta penumbra relativa, sin embargo, permite y promueve un público más comprometido, una interacción ejecutante - público netamente más activa que la del espectador puramente receptivo del siglo XIX. Los ejecutantes pueden captar las reacciones del público y modular sus representaciones según ellas. Esta cercanía de un público implicado, conectado (pero no directamente participante), hace que disminuyan netamente los efectos ilusionistas, pero que puedan ser reemplazados por la creación de atmósferas y climas emotivos, que son propios de los propósitos del estilo moderno. En estas condiciones el vestuario y la escenografía se reducen al mínimo, pero se hace más fácil, porque es más visible, el trabajo con objetos como elementos escénicos. En espacios como éstos la danza recupera su esencia tridimensional, y el cuerpo aumenta hasta el ángulo completo sus posibilidades de exposición y trabajo, volviendo innecesarios los clichés de la frontalidad, o los límites kinéticos que impone la escena bidimensional. La profundidad, el dominio de todo el espacio de desplazamientos, se hace viable, y los patrones de movimiento pueden enriquecerse (Perez, 2008 p. 76)

h. Coreografía

Se define como el resultado de las acciones motrices en frases y del proceso de composición de las mismas por un coreógrafo que les da sentido e intención. La coreografía utiliza las frases construidas por el proceso de composición (Alatina, s/f p. 11)

Tipos de coreografía

Ahora trataremos de los diversos tipos de coreografías, tocamos algunas de ellas, que plantea (Alatina, s/f p. 15) donde plantean que hay seis tipo de coreografías:

- Coreografía Monologa: esta depende de una sola persona, puede ser instruida por otra pero la que lo lleva al escenario es que danzara. Es una de las coreografías minorías de entre las modernas y se aplican a base de las obras literarias, operas... Estas no estructuran danza moderna grupal.
- Coreografía grupal: esta es la danza más usada en todo el mundo. Estas se construyen por el llamado Coreógrafo quien corrige los movimientos que se actuaran, los grupos coreógrafos son de 6 a 10 personas, de estas están basadas en la persona principal que actúa de manera casi diferente a los otros.
- Coreografía expresiva: es aquella en el que recurren muy pocas expresiones interjectivas y mucha danza. esta coreografía la utiliza en algunas de sus canciones Britney Spears.
- Coreografía distributiva: esta es muy utilizada en estas épocas. en esta recurre una división mientras que las otras personas bailan, el principal hace actos pero vuelve a recurrir a ellos, se pueden dividir entre las personas por ejemplo: la principal danza igual que 5 personas colocadas atrás, mientras que 2 al lado del principal danzan igual pero diferente a los otros.
- Coreografía principal: el baile va hacia la persona principal pero también dirigida a los bailarines.
- Coreografía Folklórica: esta es la más usada entre los pueblos rurales en la que destacan los bailes o danzas culturales sembrada en un país. Esta la usan mas los países para destacar la cultura entre las personas y dar conciencia al pueblo y entretenerlos (Alatina, s/f. p. 15)

1.2. Antecedentes.

Sobre el tema de investigación en la tesis (Cahui, 2014) trata sobre el análisis visual-plásticos, de la chuspa y la chaqueta de la danza ayarachis, pero está limitada a un carácter más técnico plásticos de las formas. Y el color, en donde llega a la siguiente conclusión; los elementos plásticos como el punto, la línea, el plano, la textura, el color, la forma, la composición, etc [...] simbolizan claramente formas geométricas y simétricamente visibles en las partes principales o puntos de oro, llamando la atención y curiosidad ante la vista humana, el predominio de los colores rojos, las líneas rectas y

las formas alargadas precisan el nivel pre iconográfico, con todo esto se siguen creando estas obras de arte en Paratia Lampa.

Como segunda conclusión señala que; el puytu, la chasca, los sarcillos, etc. Iconos muy representativos y de gran importancia en la chuspa y chaqueta se determinan iconográficamente en los símbolos utilizados según su color o forma dan a entender las épocas de la siembra y cosecha, lo ceremonial, interpretan también la flora y la fauna que los rodea lo místico y lo cotidiano, utilizan diferentes tipos de materiales en su confección desde la antigüedad hasta la actualidad como lanas, fibra de alpaca, botones y perlas.

Por ultimo indica que desde los tiempos ancestrales hasta la actualidad se siguen creando muchos ejemplares de chuspas y chaquetas en Paratia Lampa manteniéndose la esencia cultural del mundo andino en sus formas y diseños ya que se transmiten de generación en generación en la vestimenta completa del Ayarachi de Paratia llevaban cuatro chuspas teniendo en su interior la sagrada hoja de coca , en sus iconos representan según sus colores , matices y formas al tiempo y al espacio , interpretan a la flor de cantuta como un elemento simbólico de su forma natural , en este análisis iconológico de la chuspa y chaqueta se logra revalorar no solamente lo material sino lo más importante que es nuestras culturas. (Cahui, 2014 p. 72)

Sobre la riqueza que tienen las danzas andinas el investigador (Robles, 2010 p. 59) señala que:

El Perú es un país de una variedad cultural extraordinaria. Su condición de nación multiétnica y plurilingüe se manifiesta también en su variedad musical, su lenguaje poético en el canto, sus bailes y danzas en sus diferentes significados, la multiplicidad de formas y colores en la vestimenta y su amplia riqueza de sabores y comidas. Lo que presentamos en este trabajo es la confirmación de la riqueza cultural siempre cambiante en sus artes populares, en tres danzas representativas del ande peruano: capitanes e incas, la negrería de Huanuco, y los huititis de Arequipa. Cada una de estas expresiones artísticas es presentada aquí, en sus contextos sociales, sus características básicas, sus cambios y permanencias y sus variantes locales y regionales, a partir de etnografías puntuales. La danza en su papel de afirmación de identidades culturales locales y regionales complementa nuestra visión (Robles, 2010 p. 59)

Sobre la música (Gómez, 2006 p. 9) señala que; la poca atención que se ha dedicado al estudio de imágenes musicales prehispánicas, así como la imprecisión en su identificación y parcial interpretación, determinan el diseño de métodos de análisis documental, para la recopilación y el tratamiento continuo y sistemático, de la información musical registrada, en los diferentes tipos de documentos musicales- presentes en expresiones artísticas tales como el arte rupestre, la cerámica, la pintura mural, arquitectura, códices, instrumentos musicales, objetos de hueso, y cualquier otro tipo de documento- de forma que permitan su almacenamiento, recuperación, utilización y transmisión, como una etapa indispensable para la integración de un método de análisis documental, que haga posible el desarrollo de la iconografía musical prehispánica. Con esto, los investigadores musicales estaremos en condiciones de recorrer el largo camino que nos conduzca a tener un conocimiento más amplio y más profundo, de la historia de la música prehispánica

Sobre el poder de la danza en la sociedad (Parra, 2006 p. 64) investigó este tema y llega a la conclusión que; los enfoques de análisis teórico, permite apreciar que los estudios de las danzas han estado orientados principalmente por enfoques culturalistas, los cuales han desligado el análisis de las danzas y la cultura del análisis del poder. A pesar de que las danzas constituyen un fenómeno cultural y que los enfoques culturalistas resaltan a la cultura como una dimensión prioritaria de la realidad social, no es posible analizar las danzas y los fenómenos culturales en general, aisladamente de las otras dimensiones de la realidad: lo social, lo económico y lo político.

Por ello los estudios de las danzas tienen que incorporar el análisis de las relaciones de poder, de la colonialidad que lo caracteriza y la subalternidad que construye socialmente, a fin de que las danzas como fenómeno cultural no estén aisladas de procesos sociales, económicos, políticos o culturales, o su abordaje se realice desde una mirada parcial o sectorial propia de una disciplina, sino se analice de una manera integral e integrada; pero que no supone una mirada reduccionista que pase del análisis privilegiado de la “cultura” al análisis del “poder” sino que más bien apueste por relacionar cultura y poder como parte de una compleja realidad, y donde una lectura que resalte las diferencias culturales no termine legitimando las desigualdades que genera el poder (Parra, 2006 p. 65).

Sobre las indumentarias pre coloniales hay diversas investigaciones como es el caso de del presentado en el congreso Nacional de arqueología de Chile de las investigadoras (Horta & Aguero, 1997 p. 58) quienes señalan sobre la determinación de los estilos de las chuspas:

Las variaciones detectadas en la composición espacial, detalla técnicos (terminaciones), colores e iconografías, junto a la revisión de las asociaciones contextuales, nos ha permitido identificar los estilos de la chuspa San miguel, San Miguel-Pocoma, Pocoma y costeros. También se determinó que determinadas composiciones espaciales pueden ser compartidas por distintos estilos, y al mismo tiempo, hay composiciones espaciales que son exclusivas de determinados estilos. Todo ello se explica, por la particular situación de la estrecha convivencia entre grupos culturales en un espacio limitado, como es el oasis costero de Azapa.

a. La iconografía andina y su registro

(Ruíz, 2002 p. ix) La copiosa iconografía andina producida a través del tiempo desde hace más de diez mil años constituye gran parte de nuestra herencia cultural. Es nuestro patrimonio artístico que debemos conocer, estudiar, disfrutar y difundir. Imágenes cuya presencia aún no ha sido aprovechada en su verdadera proyección. Grandes artistas y artesanos diseñaron y plasmaron un universo de imágenes sobre los más variados medios y soportes alcanzando niveles de exquisita realización artística y plástica. El lenguaje visual que convocan esas imágenes presentan un testimonio latente de un complejo y riquísimo universo de significaciones cosmogónicas y de organización social, códigos estéticos y estructuras de pensamiento matemático. Por otra parte, representan un vehículo de funcionalidad político-religiosa, además de sus elocuentes valores documentales y arqueológicos.

b. El discurso visual.

Según (Ruíz, 2002 p. xiii) Un lenguaje es un sistema articulado de comunicación que utiliza elementos, en este caso signos y símbolos o un “vocabulario visual”. Los elementos son combinados mediante reglas de organización o sintaxis para transmitir información comunicante. La forma exterior de un “discurso visual” es lo que se percibe física y sensorialmente, es su presencia denotativa. Mientras que el contenido

conceptual constituye lo connotativo; son sus significados múltiples o singulares, encerrados en la forma visual que hay que “leer” o desentrañar.

Las imágenes se presentan desarrollando un lenguaje visual que tiene que ver con sus aspectos formales visuales, con la organización del espacio y su propia organización interna. Otro aspecto es referido a su estilo y a su concepción estética formal, esto tiene que ver con el lenguaje plástico que lo acerca a un tratamiento abstracto, figurativo o mixto. Por otro lado, utiliza un lenguaje simbólico para enlazar sus signos, símbolos, contenidos conceptuales y significantes, sus niveles de interpretación temática y argumental.

c. Geometría de estructura andina

Estos ciclos andinos originados como fundamento de la organización cosmogónica, social y política se materializan en la estructura gráfica del diseño andino. según (Milla s.f. citado en Ruíz, 2002 p. xviii) ha hecho un estudio al respecto, cuyas pautas básicas reseñamos:

- El cuadrado se presenta como el módulo esencial metafísico con sus proporciones básicas del cual se derivan el círculo, la rejilla, el rectángulo, la espiral y la escalera. El cuadrado es el punto de partida de la geometría estructural andina.
- La bipartición armónica resulta de un cuadrado seccionado por medias y diagonales y subdiagonales. Esta es la base de la malla modular en este sistema. Es el hanan-urin, o en su defecto, allin-chuq. Arriba-abajo y derecha-izquierda.
- La tripartición armónica resulta de la sección tripartita de un cuadrado en nueve pequeños cuadrados. Los rectángulos medios y sus diagonales juegan con las diagonales del cuadrado. Las intersecciones pueden ser elegidas como puntos principales.
- La bipartición combinada con la tripartición. La presencia permanente de la cosmología de los tres mundos y los elementos bipolares como constante estructural geométrica de la bipartición y tripartición de los espacios y las formas. La combinación de la tri y cuadri partición permite un juego frondoso de combinatorias matemáticas moldulares siempre armónicas.

- La cuatripartición “Tawa” resulta de un cuadrado dividido por dos perpendiculares centrales. La división del año agrícola, de las edades del hombre andino, de los espacios geográficos e innumerables espacios cíclicos andinos.
- La diagonal “Qhata” del cuadrado crea la tensión entre los vértices opuestos, es la estructura de serpientes bicéfalas y escalas en diferentes variaciones. Dos diagonales forman un “tawa”. Un “tawa” asociado a otra “qhata” conforma un “tinku” o reunión, confluencia. Qhata es el movimiento controlado y el ritmo sesgado y dinámico de la tensión.
- Las escalas provienen de las diagonales en un sistema cuadrículado, andenes, en escalas ascendentes y descendentes, fulgor de relámpagos, movimiento ofídico. Resplandor en ritmo sinuoso, eléctrico y definitivo.
- La espiral es la línea rotativa centrífuga que estructura imágenes de serpientes y olas en evolución dinámica. Fuerza centrípeta o centrífuga que concentra o dispersa, engulle o deyecta. La espiral doble se genera por la rotación en torno a un centro, de los ejes de un cuadrado cuatripartido.
- La escalera y la espiral provienen del cuadrado y el círculo en movimiento, visualizan la ascensión y el giro, el espacio y el tiempo. Es una de las combinaciones más versátiles de representación y de significados.
- La cruz cuadrada. Figura central en la simbología andina que combina la tripartición con la bipartición y la cuatripartición. Chaka-hanan o chacana, el puente que une este mundo con el alto cosmos. La unidad y el equilibrio de los poderes contrarios. La unión de lo mortal con lo infinito. El juego de las diagonales con sus intersecciones en cuadrados inscritos a distancias controladas por módulos numéricos. El centro de orientación cósmica, los cuatro brazos que dividen y confluyen (Ruíz, 2002 p. xix)

d. La iconografía

(Panofsky, 1998 p. 3) Iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma. Intentemos, pues, definir la diferencia entre contenido temático o significado por una parte y forma por la otra.

Cuando un conocido me saluda en la calle quitándose el sombrero, lo que veo desde el punto de vista formal no es más que el cambio de ciertos detalles dentro de una

configuración que es parte de una estructura general de color, líneas y volúmenes que constituye mi mundo visual. Cuando identifico, tal como lo hago de manera automática, esta configuración como un objeto (un hombre) y el cambio de detalles como una acción (la de quitarse el sombrero), ya he pasado los límites de la pura percepción formal y he entrado en una primera esfera de contenido o significado. El significado así percibido es de una naturaleza elemental y fácil de comprender, y lo llamaremos significado fáctico; aprehendido sencillamente al identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos para mí por la experiencia práctica, e identificando el cambio en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos (Panofsky, 1998 p. 3)

El significado descubierto de esta forma podría llamarse significado intrínseco o contenido; le es esencial mientras que las otras dos clases de significado, la primaria o natural y la secundaria o convencional pertenecen al dominio del fenómeno. Se podría definir como un principio unificador que sustenta y explica a la vez la manifestación visible y su significado inteligible, y determina incluso la forma en que el hecho visible toma forma. Este significado intrínseco o contenido está, desde luego, tan por encima de la esfera de las voliciones conscientes como el significado expresivo está por debajo de esta esfera.

Trasladando los resultados de este análisis de la vida diaria a una obra de arte, podemos distinguir en su contenido temático o significado estos tres mismos niveles. (Panofsky, 1998 p . 4)

Contenido temático natural o primario, subdividido en Fáctico y Expresivo.

- i. Se percibe por la identificación de formas puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, como representaciones de objetos naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc.; identificando sus relaciones mutuas como hechos; y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto o una actitud, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior. El mundo de las formas puras, reconocidas así como portadoras de significados primarios o naturales, puede ser llamado el mundo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos sería una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.

- ii. Contenido Secundario o Convencional. Los motivos, reconocidos, así, como portadores de un significado secundario o convencional pueden ser llamados imágenes y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos del arte llamaron “*invenzioni*”; nosotros estamos acostumbrados a llamarlos historias y alegorías. La identificación de tales imágenes, historias y alegorías constituye el campo de la Iconografía, en sentido estricto. De hecho, cuando hablamos vagamente de “contenido temático como opuesto a forma” nos referimos principalmente a la esfera del contenido secundario o convencional, es decir, el mundo de los temas o conceptos específicos se manifiesta a través de imágenes, historias y alegorías, por oposición a la esfera del contenido primario o natural que se manifiesta en motivos artísticos (Panofsky, 1998 p. 4)
- iii. Significado Intrínseco o Contenido. Lo percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica –cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra–. Apenas hace falta decir que esos principios son manifestados y por lo tanto, esclarecidos a la vez por los “métodos compositivos” y por la “significación iconográfica”. (Panofsky, 1998 p. 5)

En conclusión, cuando queremos expresarnos estrictamente (cosa que, por supuesto, no es siempre necesaria en nuestra forma normal de hablar o de escribir, donde el contexto general aclara el significado de nuestras palabras, tenemos que distinguir tres niveles de contenido o significado, el más bajo de los cuales se confunde generalmente con la forma, y el segundo de los cuales es el campo especial de la iconografía en el sentido más estricto. En cualquiera de los niveles en que nos movamos, nuestras identificaciones e interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo, y por esta misma razón tendrá que ser corregido y controlado por una percatación de los procesos históricos cuya suma total puede llamarse tradición (Panofsky, 1998 p. 8)

CAPÍTULO II

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1. Identificación del problema.

La ciudad de Puno ostenta muchos títulos honoríficos, muestra de ello es la (Ley N° 24325, art. 1, 1985) donde “reconoce a la ciudad de Puno la capital del folklore Peruano” esto obedecería a la riqueza que tiene el departamento de Puno en las expresiones dancísticas ya que según (Portugal, 2001) señala que en toda la región de Puno se registra 720 danzas aproximadamente, por lo tanto no sorprende que muchas investigaciones se enfoquen en este hecho artístico.

La danza de los ayarachis es una de las manifestaciones dancísticas que tiene gran relevancia en las festividades culturales y patronales del calendario cultural de la región de Puno, es por este motivo que nuestra mirada gira hacia esta danza, ya que su carácter místico lo convierte en una un objeto de investigación atractivo. Además su ubicación geográfica donde se practica esta danza está focalizada, ubicándola solo en dos distritos de la provincia de Lampa, distrito de Paratia y Antalla de estas dos zonas, para el presente trabajo de investigación solo abarcara el distrito de Paratia.

Sobre los objetos de investigación, parte desde el acto de interpretación, bagaje de la interpretación y finalmente principio controlador de la interpretación, partiendo de estas cuatro categorías nos permitirá analizar en tres niveles; el primero la representaciones visuales (colores y formas), la música (armonía melodía y ritmo) y por último la danza y sus elementos.

El problema de investigación parte de un problema teórico y de valoración, porque existe información sesgada sobre el origen y simbolismo de la danza objeto de estudio, y a sus veces valorativo porque al realizar la investigación se registró los aspectos técnicos y antiscios de esta manifestación folclórica del altiplano.

2.2. Definición de problema.

El estudio está focalizado en la danza de los Ayarachis que se practica en la ciudad de Paratía y no considera a los otros conjunto que también ejecutan esta danza, ya que no solo en la ciudad de Paratía se baila, sino también hay conjuntos de las comunidades y estancias; Chaupihuayta, Yanahuayta, Coarita, Pocobamba, Chullunquiani, Antalla y Palca.

El trabajo de investigación está enmarcado en tres aspectos centrales, que consideramos nos permitió tener un estudio holístico sobre la danza de los Ayarachis, estos son: el análisis a nivel dancístico, musical y visual.

A partir de los eventos descritos anteriormente señalados, y considerando la intencionalidad que anima el presente trabajo de investigación, se planteó las siguientes interrogantes:

2.2.1. Pregunta General:

¿Qué elementos de las manifestaciones artística son parte de la danza ayarachis del distrito de Paratia-Lampa 2017?

2.2.2. Preguntas específicas:

- ¿Cuáles son los elementos dancístico-coreográfico de la danza objeto de estudio?.
- ¿Cuál es la estructura musical de la danza los ayarachis?.
- ¿Qué elementos visuales ubicamos en los bordados y tejidos de la indumentaria de los Ayarachis?

2.3. Intención de la investigación

La investigación sobre la danza de los Ayarachis de Paratia, parte de un análisis técnico, artístico y holístico, considerando aspectos de la expresión artística, en el presente trabajo se considera los aspectos dancísticos, coreográficos, así mismo se

hace un análisis de la estructura musical y el papel dentro de la danza, por último se considera el análisis visual que comprende el estudio de los tejidos y bordados donde fueron plasmados la cosmovisión, su religiosidad y tradiciones de culturas milenarias. Por lo tanto este trabajo busca que estas vivencias culturales que se transmiten de generación en generación no se pierda con el paso de los años, y por lo contrario se realice un estudio que permite mantener y revalorar estas tradiciones y de los pueblos.

2.4. Justificación.

La danza Ayarachis es una de las manifestaciones dancísticas más importantes en el departamento de Puno, es por ello que fue declarada como “Patrimonio Cultural de la Nación, es el Ayarachi del Altiplano”, mediante Resolución Directoral Nacional Nro 1064/INC, en fecha 14 de octubre del 2004, es por ello que se hace imprescindible plantear su análisis y registro técnico en todos los niveles a todo lo relacionado a esta danza.

El presente trabajo de investigación es importante porque tiene un carácter multidisciplinario ya que abarca el estudio en tres aspectos fundamentales para el campo de las artes, el primero de ellos es el carácter visual o espacial que está relacionado a las formas naturales estilizadas y abstractas además de realizar un tratamiento del color y su connotación. Un segundo aspecto es el musical considerando para ello a la armonía, ritmo y melodía. Por ultimo tenemos a la actividad dancística y para ello que se realizara un análisis de la coreografía, vestuario, desplazamiento y demás elementos dancísticos. Todo este trabajo multidisciplinar nos permitirá contar con un registro completo sobre todo lo que comprende esta danza.

2.5. Objetivos.

2.5.1. Objetivo General

Identificar los elementos de las manifestaciones artística que son parte de la danza ayarachis del distrito de Paratia Lampa 2017.

2.5.2. Objetivos Específicos

- Registrar los elementos dancísticos-coreográficos de la danza objeto de estudio.
- Detallar la estructura musical de la danza los ayarachis.
- Identificar los elementos visuales en los bordados y tejidos de la indumentaria de los Ayarachis.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

3.1. Tipo de Investigación

El tipo de investigación al cual pertenece el presente estudio, según su propósito es básico, según (Hernandez, Fernandez, & Baptista, 2010), la investigación básica se caracteriza por que los resultados de la investigación son conocimientos que incrementan o recrean la teoría existente acerca del tema de investigación.

Desde el punto de vista de la estrategia de la investigación corresponde al tipo no experimental, ya que se caracteriza por dos aspectos: no se manipula ninguna variable de estudio ni se preparan las condiciones.

3.2. Acceso al campo.

Para el acceso al campo, se requirió coordinaciones previas con las autoridades del conjunto Ayarachis, para que se pueda realizar la vista para la aplicación de los instrumentos de investigación. Además se desarrolló las sesiones de toma de imágenes de la indumentaria de la danza.

3.3. Selección de informantes y situaciones observadas.

Dos maestros en la confección de trajes y dos músicos integrantes de la danza Ayarachis del distrito de Paratia. Estos maestros son las personas entendidas en el tema de investigación, así mismo se realizó las entrevistas con las autoridades de los conjuntos.

- Sr. Serveriano puma Monzon integrante de los Ayarachis.
- Sr. Vicente Mamani Cutipa, directivo de los Ayarachis.

- Sr. Luis Fernando Puma Mamani Musico de los Ayarachis.
- Mg. Gilberto Vilca Cutipa, integrante de los Ayarachis.

3.4. Estrategias de recolección de datos.

La estrategia planteada para nuestro estudio tienen dos niveles: como se procedió en la recolección de los datos y la manera como se llevó a cabo el ordenamiento o procesamiento de los datos.

De la recolección:

- Se coordinó con los directivos del conjunto de los ayaracahis de Paratia Lampa, para establecer las muestras y demás datos necesarios en la investigación.
- Se elaboró los instrumentos de investigación, tomando en cuenta cada variable e indicadores propuestos en el sistema de variables.
- Se seleccionó a los auxiliares de investigación, estos son los habitantes considerados en la muestra para nuestra investigación.
- Se realizó un cronograma de tiempos para el trabajo de campo, acorde con el cronograma general de la investigación, se estimó tiempos de recopilación de datos por encuesta y las fichas técnicas de observación.
- Una vez terminado con la aplicación de los instrumentos de investigación en las tres áreas, se organizó los datos de acuerdo a los objetivos de la investigación para su respectivo análisis, interpretación y contrastación.

3.5. Análisis de datos y categorías.

El procedimiento para analizar e interpretar datos, comprendió las siguientes etapas:

- La Codificación, implicó el tratamiento de las informaciones recogidas del campo, las cuales se ordenó de acuerdo al diseño de nuestra investigación, tomando en cuenta la naturaleza de la información.
- Se realizó procedimientos de clasificación y jerarquización en base a cualidades o características de la información obtenida.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Para la presentación de los resultados partiremos de aspectos como la descripción de lugar donde se ejecuta la danza Ayarachis, por lo tanto trataremos sobre el distrito de Paratía.

Seguidamente se abordara los resultados según los objetivos planteados para la presente investigación, por lo tanto se dividirá entre partes; el análisis de las manifestaciones artísticas (dancístico, música y visual) de la danza Ayarachis de Paratía.

Ubicación Geográfica del Distrito de Paratía

El Distrito de Paratía se encuentra ubicado en la parte del Oeste de la Provincia de Lampa, del departamento de Puno, se ubica en las alturas desde 4,000 a 5,200 m.s.n.m. y según el censo del año 2005 tiene una población de 4960 habitantes, la población de Paratía se encuentra entre las coordenadas geográficas: 15° 27' 00" Latitud sur, y 70° 35' 45" Longitud Oeste.

Etimológicamente el nombre de Paratía proviene de la Lengua Quechua del Vocablo "Paraytiana, que significa: **Paray**; lluvia, estación o tiempo de lluvias, y **Tiana**; donde se vive.

Lo que significaría Paraytiana: **donde se vive en tiempo de lluvias**, en la actualidad el uso se da, que se vive en tiempo de lluvias en ciertas zonas y en tiempo de secas en otras zonas, de acuerdo al tiempo y la cronología Andina, donde inclusive el año nuevo del Hombre Paratieño es el 21 de Junio de cada año, donde celebra el Ayarachi. Paraytiana con el paso del tiempo y la castellanización se convierte en Paratía (Ccosi & Mamani, 2005).

Otros autores como el caso de (Valencia citado en Vilca & Vilca, 2004) señala que Parac-tiana, es el asiento de la lluvia, es el gélido habitad de los pastores quechuas de llamas y alpacas, tierras altas andinas con un promedio de 4,400 m.s.n.m. cercanas a los nevados de yanahuara y San Carlos, se les conoce con el nombre castellanizado de Paratia, y es uno de los distrito de la provincia de Lampa, situada en la zona quechua del departamento de Puno.

La principal actividad de los pobladores de Parartia es la ganadería sobre todo de la alpaca, que es el insumo para producción textil de la cual se caracteriza esta zona, así mismo la carne es consumida con frecuencia por los pobladores de Paratia.

4.1. Análisis dancístico de la danza Ayarachis

Sobre el termino Ayarachi.

Según el vocabulario de la lengua aymara de Padre (Bertonio, 1879) es el nombre de un “instrumento como organillos que hacen armonía” instrumento musical que, no cabe duda, es la flauta de pan. Por su parte, el Padre (Bernabe Cobo 1653 citado en Valencia, 1989) en el capítulo que se refiere a los “juegos que tenían para estrenarse; sus instrumentos, músicos y bailes” de los incas, menciona un vocablo muy similar a Ayarachi.

Usan también en sus bailes, un instrumento compuesto de siete flautillas, poco más o menos, puestas como cañones de órganos juntas y desiguales, que la mayor será larga un palmo y las demás van decreciendo por su orden: llaman a este instrumento Ayarachi (Bernabe Cobo, 1653 citado en Valencia, 1989 p. 270)

Cobo alude también a las flautas de pan, de modo que, entonces; según estos cronistas, Ayarachi o ayarachic eran los nombres que se les daba a las flautas de pan, en tiempos de los incas. En realidad, se referían no solo a los instrumentos musicales, sin a la misma expresión músico-coreografía de carácter fúnebre que se efectuaba mediante éstos.

Afirman los lugareños, que sus antepasados constituían tropas de Ayarachis desde tiempos inmemorables, y que en el imperio incaico eran llamados al Cuzco para intervenir en ceremonias litúrgicas fúnebres. Al respectos Enrique Cuentas Ormachea (entrevista personal), nos relató que Don Santiago Mamani quien fuera

un verdadero patriarca muy venerado por el pueblo de Paratia, fallecido hace algunos años en una oportunidad le había contado que a la muerte de un inca o de un personaje de la nobleza salía de la capital del imperio un cortejo a los sones fúnebres de los Ayarachis, llevando el cadáver al nevado de Pachatusan, para momificarlo. En aquel lugar permanecían un mes, luego retornaban a la capital (Valencia 1989 citado en Vilca & Vilca, 2004, p. 23)

Otros autores señalan que la palabra Ayarachis proviene de dos voces quechuas Aya; difunto, muerto o pasado y Rachi: danza, melodía, alegría con nostalgia. Tal como lo señalan (Ccosi & Mamani, 2005 parr.1,2,3) quienes indican que:

Etimológicamente significa: Danza, melodía, alegría con nostalgia para difuntos y para renacer en los Pueblos Andinos, “Una de las tradiciones de la Religión incaica fue la de rendir culto a los muertos, como se hacía en el antiguo Egipto, esto significaba en la momificación del cadáver, se le sepultaba rodeado de objetos que el muerto podía necesitar en el más allá, y se le rendía veneración sagrada, los antiguos peruanos denominaban a este mundo de ultratumba UKU PACHA (el mundo de adentro) y a los difuntos se les llamaba MALLKIS”.

Sus orígenes datan desde los Preincas y el Tahuantinsuyo, se dice que en el Valle Sagrado de los Incas en el Cusco, existían aproximadamente 14 tribus que exclusivamente se dedicaban, hacer música fúnebre para sus muertos y eran muy respetados por todos y participaban en toda veneración; ya con la Conquista de los españoles en el Valle Sagrado y siendo dominado los Inkas en este lugar fueron sometidos a la fuerza bruta de los mal llamados conquistadores, así como la Historia nos cuenta que todo despojaron sus bienes, alhajas de los vivientes inkas como de los muertos o momias que tenían en su entorno. Sucede que con el tiempo también morían los españoles por enfermedad, guerra y ambicia, y obligaban a los Ayarachis a que tocaran también para sus muertos (españoles); esto ha generado un desequilibrio, descontento y abuso, claro que fue a fuerza bruta, en eso los Inkas se revelaron y huyeron de noche hacia el Cusco, luego hacia el altiplano. Por eso el Ayarachi es milenario, encontramos un artículo donde participaban los Ayarachis en actos fúnebres o entierros, también en las fiestas o Raymis. Por

eso en Paratía se observa en la actualidad los Ayarachis estan en las fiestas Patronales y en los entierros, al compás de su melodía nostálgica, por su puesto diferenciado.

Los Ayarachis también hacen su aparición en hoy Cajamarca en la muerte de su Apu Inka Atahualpa, pidiendo a los traidores y cobardes españoles, que les diera una última oportunidad de vida a ellos también, ya que por las costumbres y Leyes tahuantinsuyanas debieran de hacer la costumbre, caso contrario sería una traición para los AYAS..., al no cumplir ese mandamiento sagrado y a tanta súplica cedieron los blancos y luego de este acto los Ayarachis dolidos por ver esa crueldad jamás visto, emprendieron marcha bajo en las sombras de la noche y por los Andes cuesta arriba, sospechando ser alcanzados y ser víctima de los blancos o k'aras, primero por los Andes hoy Cordillera Blanca, entre Huascarán y Sacramento, luego por los Andes de Cerro de Pasco, Oroya, Jauja, hasta Vilcabamba (Wilca hoy Apellido); disque en Salqamay se detuvieron un buen tiempo y al enterarse , que los blancos seguían avanzando en su codicia y ambición del oro, y la plata, ellos pensaban que les estaban persiguiendo, siempre bajo las sombras de la noche nuevamente abandonan todo, pero la Danza y melodía, llevan consigo, para finalmente pasar de cumbre en cumbre en el Qollasuyo o el Altiplano (Ccosi & Mamani, 2005 parr. 1,2,3).

La danza de los Ayarachis no solo se difunde y se practica en el distrito de Paratia, sino de también provienen de las comunidades y estancias; Chaupihuayta, Yanahuayta, Coarita, Pocobamba, Chullunquiani y palca.

La indumentaria de la danza Ayarachis



Figura 1. Vestimenta de Ayarachi (vista anterior y posterior) de Paratia 2018.

Descripción detallada de la indumentaria de los varones de la danza Ayarachis de Paratia.



Figura 2. Chuspas de la danza Ayarachis de Paratia 2017.

Según (Cultura, 2014 p. 20)“La bolsa en la que se guardan las hojas de coca recibe el nombre de chuspa. Se caracteriza por tener una decoración de hilos deshilachados (chuspa t’ika) en la parte inferior se puede apreciar los sarcillos en dos niveles, la chuspa es un parte de la indumentaria que usa en la danza de los Ayarachis, los varones usan tres chuspas.

Chaqueta.

Figura 3. Chaqueta de la danza Ayarahis de Paratia 2018

La chaqueta es la indumentaria usada por los varones en la danza de los Ayarachis, es de color negro, está confeccionada con lana de oveja, y tejido por los lugareños de Paratia, además la chaqueta está en la parte delantera o pechera y en la manga se puede observar adornos hechos de hilos de colores multicolores y con botones de diversos colores

Almilla.

La almilla está confeccionada de lana de oveja (bayeta) y es de color blanco, en una indumentaria de los varones que no se puede ver claramente porque está en el interior de la chaqueta que cubre casi toda la almilla notándose solo en la parte del cuello, que antiguamente era de cuello semi cerrado, pero que en la actualidad es el cuello de forma de camisa.

Chumpi

Figura 4. Chumpi de la danza Ayarachis de Paratia 2018

Chumpi o llamadas también fajas (Cultura, 2014), en los Ayarachis el chumpi está confeccionado por los propios pobladores del lugar de la lana de alpaca, que es el camélido más común en estas zonas. Ahora sobre los colores, hay predominancia de los colores naranja, roja, y amarillo

Chullo.



Figura 5. Chullo de la danza Ayarachis de Paratia 2018

El chullo de los Ayarachis se diferencia sobre otras danzas, porque aquí el chullo no tiene las conocidas como orejas o “tapa orejas”, ahora con referente al color es multicolor y el diseño no es muy elaborado pero si tiene algunos diseños geométricos y repetitivos.

Pantalón.



Figura 6. Pantalón de la danza Ayarahis de Paratia (vista anterior y posterior) 2018.

Pantalón o también denominada según (Valencia, 1989) “khalla calson” hecha de bayeta de color negro, ahora este pantalón tiene una particularidad, y es que en la parte inferior tiene una abertura en la parte de atrás, de donde hay parte de bayeta blanca, y a sus alrededores tiene abundante adornos multicolores al igual que los de la chaqueta.

Capa.



Figura 7. Wanta paño de la danza Ayarachis de Paratia 2018

La capa es de color blanco, o también denominado wanta paño que en la actualidad su material es de un material sintético denominada poliseda, esta capa esta cruzado en el hombro derecho y el sobaco izquierdo, sobre su connotación se indica que por su ubicación en el lado derecha del brazo de quien toca en bombo, al momento de tocar se mueve al mismo ritmo la capa lo que no indica que simula el movimiento del cóndor.

Tocado de plumas.

Figura 8. Tocado de Plumas de la danza Ayarachis de Paratia 2018

Los tocados de plumas o denominado según (Valencia, 1989) como phuru, que son plumajes de suri ñandú andino (Patrón, 1999) y cóndor. Están distribuidas en dos direcciones el primero es el horizontal en 360° que se ubica en paralelo del sombrero (p'ajla), el otro grupo de plumas están distribuidos de manera vertical simbolizando que estas plumas son del mundo de arriba (Hanan Pacha). Esta indumentaria se podría considerar como la prenda de cabeza de los varones ya que el tocado de plumas está colocadas sobre el sombrero o p'ajala que está hecho de lana.

Tiraje de paño.



Figura 9. Tiraje de Paño de la danza Ayarachis de Paratia 2018

El tiraje de paño es de color rojo, que desprende desde el sombrero hasta la cadera, de los varones, este tiraje tiene varios diseños y adornos, un hecho especial en este tiraje es que aquí encontramos espejos.

Ch'áques



Figura 10. Ch'áque de la danza Ayarcachis de Paratia 2018

Los ch'áques muy parecidas a las sandalias, pero en la danza de los ayarcachis el material en el cual está confeccionado es de cuero de llama o alpaca, que pasa por un proceso de remojo y solo antes de sus presentación a participación del conjunto es confeccionados por cada uno de los integrantes, ya que solo se hace uso del retaso de cuero y un cordel del mismo cuero y le dan la forma de sandalias.

Bombo.

Figura 11. Bombo y maso de la danza Ayarachis de Paratia 2018

Denominado en (Corredor Puno-Cusco, 2006) como wancar, es un instrumento de percusión que llevan los Ayarachis y tocan el bombo con la mano derecha.

El siku

Figura 12. El Siku de la danza Ayarachis de Paratia 2018

En la actualidad, la zampoña o siku se construye en dos partes o hileras de tubos. Estas dos partes reciben los nombres de Ira y Arka. Los sonidos de Ira no los tiene Arka y viceversa. Una sola melodía tiene que ser construida con la intervención coordinada y alternada de dos músicos. Al ejecutarse, los instrumentos asumen las funciones de conductor (Ira) y seguidor (Arka), de allí su relación con las palabras

de raíz aymara : Ira (irpa – irpiri) que significa conductor y Arka (arkiri) que significa seguidor.

Vestimenta de las mujeres.



Figura 13. Vestimenta de las mujeres (vista anterior y posterior) de la danza Ayarachis de Paratia 2018.

Pollera.



Figura 14. Pollera externa de la danza Ayarachis de Paratia 2018

La pollera denominada también (Valencia, 1989) como ajo so está confeccionada de la bayeta y es de color negro, entre la cintura y la parte de abajo están decorados con cintas de color.

Polleras internas



Figura 15. Polleras Internas de la danza Ayarachis 2018

Debajo de la pollera, llevan entre dos a tres polleras de bayeta en diversos colores.

Chaqueta



Figura 16. Chaqueta de las mujeres de la danza Ayarachis de Paratia 2018

La chaqueta o también denominada (Valencia, 1989) (jumilla) está confeccionada con la bayeta, es de color negro, está confeccionada con lana de oveja, y tejido por los lugareños de Paratia, además la chaqueta está en la parte delantera o pechera y en la manga se puede observar adornos hechas de hilos de colores multicolores y con botones de diversos colores.

Camisa o blusa

La camisa o comúnmente llanada como blusa es de color rojo o rosado, va al interior de la chaqueta, por lo tanto no se puede apreciar con facilidad esta indumentaria.

Chuko.

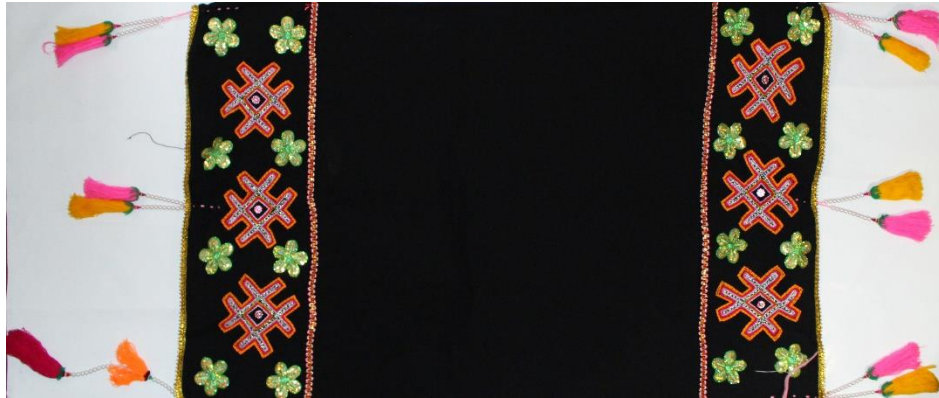


Figura 17. Chuko de la danza Ayarachis de Paratia 2018.

El chuko o llamado también rebozo, son dos mantas de color negro adornados en los bordes, que cubre desde la cabeza hasta la rodilla.

Llijlla.



Figura 18. Llijlla de la danza Ayarachis 2018

Llijlla o denominado también aguayo es la indumentaria más sobresalientes en la danza según (Cultura, 2014 p. 21)“La lliclla es una manta rectangular utilizada por las mujeres que se lleva sobre los hombros y se sujeta al pecho con un nudo” ésta

Ilijlla en realidad se puede considerada como una obra de arte ya que el cuidado y minuciosidad con la que fue elaborado es digna de ser reconocida.

Prendedor



Figura 19. Tupo usado en la danza Ayarachis de Paratia 2018

Los prendedores o denominados también como tupo se usa para sujetas las prendas, y está confeccionado de plata, cobre.

Montera



Figura 20. Montera de la Danza Ayarachis de Paratia 2018.

La montera de forma ovoide, se usa para cubrir la cabeza, y esta adornados con zarcillos, flores de lana y monedas.

Sandalias o ch'aque que esat confeccionado de cuero de alpaca o llama.

Chuspa.



Figura 21. Chuspas de las mujeres en la danza Ayarachis de Paratia 2018

Según (Cultura, 2014 p. 20)“La bolsa en la que se guardan las hojas de coca recibe el nombre de chuspa. Se caracteriza por tener una decoración de hilos deshilachados (chuspa t'ika) en la parte inferior y colgar de un t'isnu (cinta) que se coloca alrededor de la cintura y encima del chumpi” la chsupa es un parte de la indumentaria que usa en la danza de los Ayarachis, lo usan tanto los varones como las mujeres

Ch'áques



Figura 22. Ch'áque de las mujeres en la danza Ayarachis de Paratia 2018.

Los ch'áques muy parecidas a las sandalias, pero en la danza de los ayarcachis el material en el cual está confeccionado es de cuero de llama o alpaca, que pasa por un proceso de remojo y solo antes de sus presentación a participación del conjunto es confeccionados por cada uno de los integrantes, ya que solo se hace uso del retaso de cuero y un cordel del mismo cuero y le dan la forma de sandalias.

Para realizar un análisis exhaustivo sobre la danza y sus elementos constitutivos partiremos con establecer claramente conceptos de danza, y específicamente para este caso solo te tocara lo que es la danza autóctona. Para ello tratamos sobre el carácter folclórico como popular, se aprenden generalmente de manera informal a través de la interacción social y cultural, y suelen asociarse a momentos de ocio y entretenimiento (Malning, 2009, citado en Kokkonen, s/f. p. 125). Aunque no compartamos que la danza este asociado al ocio, sino que es parte de una interacción y social que mantiene un grupo de personas que comparten un determinado contexto, que se ha venido transmitiendo de generación en generación.

Los bailes populares tradicionales son danzas de carácter ceremonial y ritual que se interpretaban en épocas antiguas con motivo de algún acontecimiento especial o como medio para provocar algún efecto determinado (la lluvia, una plegaria, la victoria, salud, etc.) (Malning, 2009 citado en Kokkonen, s/f. p. 125)

En realidad hay una ligereza cuando se trata sobre la interpretación que le dan a las danza, sin embargo existe un valor muy complejo porque a través de ella se expresa costumbres actividades importantes, rituales y cosmovisión del mundo, por lo tanto concordamos con lo que plantea (Bueno, 2013 p. 23) señala que; “se considera danza pura, por la sencillez de sus componentes, mientras que sus valores éticos y estéticos a través de sus generaciones, además es popular de un área geográfica pequeña”.

Sobre la relación entre la danza y la sociedad según (Castañer, 1999 p. 14) afirma que; las danzas populares propias de cada comunidad. Son danzas que conservan su más puro estilo tradicional a nivel de la técnica, la coreografía y la escenografía, aunque también se suele trabajar con nuevas formas coreográficas y variantes técnicas y estilísticas. Y esto hecho se puede apreciar en la danza Ayarachis porque hay variantes por ejemplo en la indumentaria sobre todo en los materiales.

En la labor dancística se hace necesario diferenciar dos términos, el de danza nativa y folclórica, ya que ello nos permitirá ubicar a la danza de los Ayarachis dentro de una de ellas, para lo cual citaremos a (Leach 1949 citado en De Barañano, 1985 p.

141,142) Sobre la originalidad de la danza según hacer una distinción de las danzas populares, entre digamos danza "nativas" (manifestaciones populares hundidas en la memoria de la tradición) y en danzas "folklóricas" (productos coreográficos elaborados, apuntalados en las danzas nativas). En estas danzas folklóricas aunque se han tomado los elementos esenciales de una danza nativa "éstos han quedado desfigurados, disfrazados o bien recreados por personas que mediante una limitada o deficiente investigación intentan expresar, manifestar las cualidades de una etnia determinada. En muchos casos, no sólo se han alterado las especificaciones de vestuario, música y escenografía sacando de su ambiente original a la danza, sino que el mismo diseño coreográfico ha sido tergiversado de una manera notable y radical.

Coreografía de la danza ayarachi.

Para poder definir la coreografía de la danza ayarachis, primero determinaremos el término coreografía, para ello adoptamos en concepto planteado en (ALATINA, s/f. p. 11) donde señala que la coreografía; se define como el resultado de las acciones motrices en frases y del proceso de composición de las mismas por un coreógrafo que les da sentido e intención. La coreografía utiliza las frases construidas por el proceso de composición

Para el caso de la danza ayarachis la coreografía las acciones de motricidad se basa en el desplazamiento pausado y lento, por diversos escenarios abiertos como cerrados, los conjuntos están formados por varones y mujeres, guiados por banderas (Valencia, 1989), y en la actualidad el número de integrante puede sobrepasar los 100 integrantes. Sobre el orden que se desplazan según el siguiente orden:

Según (Valencia, 1989) señala que la danza está conformada por dos filas; la primera fila: mama ira, que actúa de primera bandera Fila (A) o Corac bandera.

Mama ira

Mama khati.

Wala ira

Wala khati

Lama ira

Lama khati

Segunda bandera; lama ira, que actúa de segunda bandera (fila B) o sulca bandera.

Lama khati

Wala ira

Wala khati

Mama ira

Mama khati

Esta estructura que conforma los ayarachis en la actualidad no se mantiene ya que el desplazamiento es de tres y cuatro filas, esto se justifica debido a que las calles y plazas son amplias y por lo tanto se requiere que el desplazamiento sea de cuatro filas. Además el cambio de ciertas características se da y no se puede evitar así lo manifiesta (Castañer, 1999 p. 18) quien indica que, en relación a la coreografía y la escenografía, el coreógrafo se ve inevitablemente influenciado por los condicionantes del entorno natural y cultural, estos están cargados de mensajes tanto de orden verbal como no-verbal susceptibles de ser traducidos en movimientos con el fin de generar un simbolismo. Éste simbolismo que trasciende el estilo de composición del propio coreógrafo y lo dota de una identidad identificable por aquellos que saben descodificar la sintaxis y la semántica motriz que estructuran sus coreografías.

Si tomamos la tipología de la coreografía de (ALATINA, s/f p. 15) estaríamos ante la Coreografía Folklórica: esta es la más usada entre los pueblos rurales en la que destacan los bailes o danzas culturales sembrada en un país. Esta la usan más los países para destacar la cultura entre las personas y dar conciencia al pueblo y entretenerlos

Por otro lado hay investigadores que consideran otros elementos dentro de la danza como es el caso del espectador y su participación e importancia en la dinámica de la danza, tal como es el caso de (Kokkonen, s/f) quien señala que:

Ni el hecho de crear coreografías, ni el de interpretarlas, hace de la danza un arte escénico si no se representa ante un público ni la valoran otras personas. Al contemplar una obra de danza, los espectadores la viven visualmente, de manera muy similar a lo que ocurre con la pintura y la escultura, aunque en el caso de la danza dicha vivencia no es estática, ya que está definida tanto por aspectos temporales como espaciales. Dado que es una experiencia esencialmente emocional y una forma de comunicación no verbal, la interpretación de una danza, en su máxima expresión, nos conmueve o nos habla. (Kokkonen, s/f p. 27)

Esta expresión es el mensaje que evocan los danzarines, así lo manifiesta (Vukadinović y Marković 2011, Kokkonen, s/f. p. 128) quienes demostraron que tanto la valoración afectiva (nivel de sensibilidad, seducción y elegancia), como la excepcionalidad (nivel de expresividad, singularidad e indescriptibilidad) y el dinamismo (nivel de energía e intensidad) resultan esenciales en dicha experiencia. También en la etapa de valoración de la danza es fundamental intentar descubrir el mensaje que se transmite y los sentimientos que evoca el personaje (Ashley, 2012 citato en Kokkonen, s/f. p. 128).

Por otro lado según (Pérez, 2008 p. 37) indica que la danza es el movimiento como tal, con sus características de flujo, energía, espacio y tiempo. El asunto mismo en la danza no es el tema, el mensaje, el valor expresivo, la relación con la música, con el vestuario o el relato, ni siquiera el dominio del espacio escénico o de una técnica corporal específica. Se trata del movimiento, de sus valores específicos, de su modo de ocurrir en un cuerpo humano. Una vez fijado como centro resulta obvio que no se puede separar completamente de los otros elementos (como el relato, la música o la escena), pero al mismo tiempo queda claro qué se debe evaluar como propio y qué como complemento, y debe quedar claro también que un método de análisis del movimiento es absolutamente necesario para tal evaluación, cualquiera sea la orientación que quiera darse a los contenidos, es decir, si se valora más la energía o el flujo, o el espacio, etc.

La danza y su triple ejecución es un tema que se viene estudiando y con mayor énfasis en estos tiempos, como es el caso de (Pérez, 2008) indica que; ésta trata de considerar a las obras de danza como una creación y una ejecución triple, como una experiencia que debe darse, y ser considerada, en tres términos. Por un lado la experiencia sólo conceptual de un coreógrafo. La danza es en esencia un concepto, una idea que debe efectivizarse, una idea verdadera cuando se da de manera efectiva como movimiento. En los términos rituales de la lingüística moderna se puede decir: es, antes que nada, un significado para el cual se imaginan significantes que son movimientos. Por razones conceptuales esto último es muy relevante. Los movimientos son significantes, son portadores de significados, pero no significan nada en sí mismos. Y también, estos significantes son ideas, no movimientos en sí mismos. Están en la actividad mental del coreógrafo antes que en el soporte, que es el cuerpo del intérprete, aunque el coreógrafo no pueda, o crea que no puede, expresar- los con palabras.(Pérez, 2008 p. 37)

(Pérez, 2008 p. 38) continua indicando que la danza requiere que, como origen, una experiencia conceptual, sea explicitable o no, sea racional o no. Esta experiencia conceptual es la que se hace efectiva en el intérprete, cuyo cuerpo opera como soporte de un concepto. Es obvio, sin embargo, que el intérprete también pone sus propios conceptos en el resultado. Una obra de danza es siempre una co-creación, a la que en su realidad efectiva habrá que agregar luego la participación del espectador. Es en el intérprete donde el espacio de la representación (o recreación) es más importante. Por un lado el espacio de movimientos, los suyos, en el que la energía, el flujo y el tiempo, se modulan. Por otro lado el espacio de desplazamientos en que el cuerpo se mueve, en el espacio que lo rodea, en los flujos e intercambios de energía en que participa. Se puede hablar quizás de un espacio y tiempo interno, inmediato, y un espacio y tiempo externo, mediato, en los que el bailarín tiene que ejercer el concepto del movimiento relacionándolos en forma constante.

Sobre el otro elemento de la danza que es el espectador según (Pérez, 2008 p. 38) señala que; es necesario aceptar que su experiencia propiamente dancística es la de una «conmoción», es decir, la experiencia de una reconstrucción en él del movimiento mismo que mira. Aunque no lo veamos desplazarse debemos aceptar

que el espectador, asistente a la danza, se mueve, así como el que asiste a un concierto escucha y hace en él una experiencia sonora, o el que mira un cuadro.

Sobre lo mencionado (Pérez, 2008 p.38) concluye señalando que; esta consideración triple, coreógrafo, intérprete y público, es importante porque implica que no se puede dar cuenta de manera completa de una obra de danza sin contemplar una consideración de cada uno de estos términos.

La danza es parte de la vida cotidiana de las personas, por que directa o indirectamente participan e esta actividad, que a través de los años se ha convertido como un medio de socialización, virtualización y celebración, según (McLean y Hurd, 2011, pp. 36-38 citado en Kokkonen, s/f. p 125). señala que; en las sociedades tribales, las labores diarias eran creativas por naturaleza e iban acompañadas de rituales en los que la danza tenía un papel fundamental. En la antigüedad la danza estaba presente en todos los actos sociales, tanto en ceremonias de carácter religioso como en reuniones lúdicas, celebraciones, y festejos de carácter laico.

Son pocos los cambios que ha experimentado la danza, en su esencia, desde la prehistoria y la antigüedad. Sigue llevando inherente un marcado componente social, pero en las múltiples definiciones de danza es fácil apreciar distintos enfoques en función del prisma de la persona que lo aborde. Por ejemplo, a la hora de formular una definición de danza, se puede destacar el movimiento rítmico lleno de energía y el esfuerzo que realiza el cuerpo humano a lo largo del tiempo y el espacio (Kassing y Jay, 2003, p. 4, citado en Kokkonen, s/f. p. 125).

Según (Pérez, 2008 p. 39) señal que lo cuerpos humanos en movimiento, produciendo juntos la tarea de imaginar, ejercer y recrear movimientos, eso es la danza, y así debe ser considerada cuando se cuenta su historia de manera interna, por mucho que sus funciones sociales, o sus temáticas, vestuarios, puestas en escena o músicas incidentales, la acompañen y sean para ella, en diversos grados, inseparables.

Detrás de las danzas hay un complejo cumulo de conocimiento, saberes, tradiciones y rituales, y concordando con lo que plantea (Hirose, 2009 p. 66) indicando que; en la danza “el conocimiento no es verbalizado, sino que se despliega durante la

ejecución de las danzas. Asimismo, observamos cómo al participar en certámenes los actores proyectan y reincorporan esquemas jerárquicos”.

La danza y muchas de las manifestaciones artísticas están relacionado con la cosmología así lo señala (Barfield, 2001 p. 179) quien manifiesta que; las cosmologías suelen explorarse e contexto con las creencias religiosas y la prácticas rituales, pero afectan asimismo a las realidades industrial, científica y tecnológicamente determinadas y se encuentran implicadas en las actividades rutinarias y en los pensamientos de todos los humanos. Muestra de todo lo mencionado en el párrafo es la danza de los Ayarachis, ya que mantiene una relación estrecha con su entorno social y cultural.

4.2. Análisis musical.

La música en los ayachis nos es un grupo que acompaña a los danzarines, en esta danza los músicos son también danzarines, por lo tanto cumple este doble rol. Lo que hace que sea una característica inusual de esta danza. Con referente a los instrumentos que hacen uso en la danza, son el siku o zampoña y el bombo, entonces para poder ampliar el análisis musical analizamos estos dos instrumentos y su dinámica en la danza Ayarachis.

Análisis de la Estructura Musical de los Ayarachis

Análisis Musical:

COMPOSITOR	: Danza ancestral indígena.
FORMA	: Monotemática
TONALIDAD	: La Menor
TIEMPO	: Lento
CARÁCTER	: Fúnebre – Ritual.
ESCALA	: Pentatónica menor antigua de La y Re menor
COMPÁS	: 2/4
NÚMERO DE COMPASES	: 55

Para realizar el análisis está basada en los postulados de (Bas, 1947).

Introducción (Compases 1 – 8)

Del tipo simple, compuesta por una frase de ocho compases, aquí se presenta una llamada a cargo de la percusión (compases 1 – 2) basada en un motivo de tres negras. Una corchea en el tiempo débil del segundo compás sobre la nota LA con silencio a cargo de los instrumentos de viento (sikus) nos enlaza con un motivo de tresillos de corchea con dos corcheas combinadas con dos negras (compases 3 – 8) sobre la tónica, dominante y tónica respectivamente de los cuales se desprenden todos los incisos y motivos que se usaran en el transcurso del tema musical.

Inciso A
Inciso B
Inciso C

Motivo A
Motivo B

Figura 23. Compases (1-8)

Figura 24. Introducción simple.

TEMA (compases 9 – 48)

El tema está compuesto por 45 compases y conformado por dos oraciones de 22 compases cada una a cargo de los Sikus en su totalidad

ORACIÓN A: (compases 9 – 30) Compuesta por dos frases de nueve compases cada una con su respectiva repetición. Ambas frases de inicio tético y final

femenino, están a su vez conformadas por dos semifrases de cuatro compases cada una de carácter antecedente y consecuente respectivamente ya que las primeras semifrases quedan suspendidas sobre el tercer grado DO y las segundas alcanzan su reposo sobre el primer grado LA.

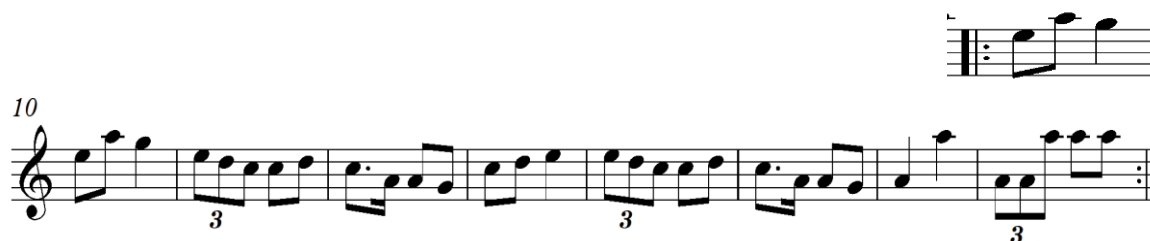


Figura 25. Primera fase de la estructura musical.



Figura 26. Segunda fase.

Ambas frases tienen características similares, la única diferencia está en el orden invertido de sus motivos iniciales, además de que la segunda frase empieza con el quinto grado MI para luego recién alcanzar el tercero. Una semifrase final de cuatro compases (compases 27 – 30) inspirada en el material de la introducción retoma el quinto y primer grado anunciando el final de la primera y comienzo de la segunda oración del tema.



Figura 27. Semifrase final de la primera oración.

ORACIÓN B: (compases 31 – 48)

Esta segunda oración es de estructura rítmica formal igual al de la primera oración. Sin embargo se produce un cambio tonal y está expuesta en otra tonalidad, Re

menor. En esta tonalidad realiza los mismos giros armónicos que se realizan en la primera oración. El cambio tonal se produce para generar un contraste con la primera oración de tipo armónico más no de tipo rítmico - melódico.

FINAL (compases 49 – 55)

Está compuesta por una frase de siete compases en base al material de la introducción con la diferencia que esta vez se desarrolla en Re menor. Una negra suspendida sobre la sensible (Do) (compas 53) anuncia el final característico del tema. De característica eminentemente rítmica y percusiva, los tres golpes en negras de la llamada en la introducción, dan por concluido el tema musical de los Ayarachis.

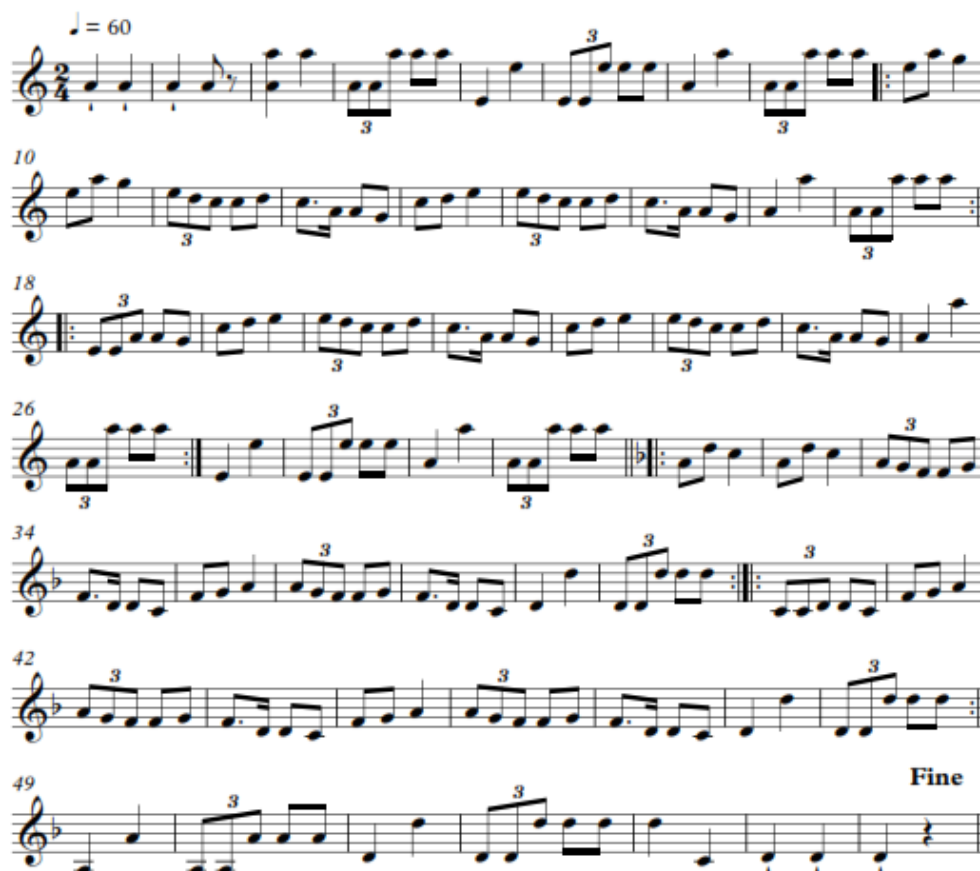


Figura 28. El final de la estructura musical.

Ayarachis

Danza Ancestral Indígena
Lampa - Puno - Perú

♩ = 60



Fine

Figura 29. Partitura de la música Ayarachi.

(Vasquez & Manga, 2009 p. 6) Siku, es el nombre para la flauta de pan o zampoña. Sikuri, en aymara es “el que tiene o posee el Siku”. Así también se denomina Sikuri al conjunto o tropa que lo interpreta.

En la actualidad, la zampoña o siku se construye en dos partes o hileras de tubos. Estas dos partes reciben los nombres de Ira y Arka. Los sonidos de Ira no los tiene Arka y viceversa. Una sola melodía tiene que ser construida con la intervención coordinada y alternada de dos músicos. Al ejecutarse, los instrumentos asumen las funciones de conductor (Ira) y seguidor (Arka), de allí su relación con las palabras de raíz aymara : Ira (irpa – irpiri) que significa conductor y Arka (arkiri) que significa seguidor.

Las funciones musicales tienen coherencia con el pensamiento dual andino y la presencia complementaria de macho (IRA) y hembra (ARKA)

Según (Valencia, 1989) la flauta de pan de ayarachi resulta ser un aerófono de soplo, de filo, sin canal de insuflación, longitudinal. por su parte (Salas, 2012 parr. 11-13) afirma que:

La música de los ayarachis es pentafónica con una estructura que es considerablemente distinta al pentafonismo de lo sikuris. La música de ayarachi está basada en la escala pentafónica descendiente anotada como 1654215. Como sucede con la escala chiriguana, ésta excluye el tercer grado de la escala diatónica correspondiente. Sin embargo a diferencia de la escala chiriguana la escala del ayarachi tiene el sexto grado elevado. Además es importante anotar que en la música de ayarachi está ausente el séptimo grado. Si escogiéramos la tonalidad de Mi –Re – Do -Si y La, y con relación a la estructura melódica tenemos a dos o cuatro compases de texto intercalado con una coda obligada de dos compases que diera la impresión de acompañar el llanto de los participantes de la ceremonia fúnebre.

El compás, más adecuada para la escritura de la música del ayarachi es el compuesto de 6/8, que corresponde al pulso que marca la percusión. La música suena triste, fuerte telúrica, transmite intensidad, tristeza, pero a su vez persuade a un espíritu de energía contagiante que habla sin duda, de las estirpes indomables del altipampa (Salas, 2012 parr.11,13).

La Dualidad Unitaria en la Música.

Sobre la dualidad de la musca hay diversos trabajos de investigaciones desde distintos contextos nacionales e internacionales, y en la mayoría de los casos concuerda señalando que es parte de la filosofía andina la complementariedad o dualidad, no solo en la música, sino también es la vida social, política, cultural, familiar etc., por ello afirmamos que esta característica en la música dual es certera, así como los señalan (Vasquez & Manga, 2009 p. 5) quienes manifiestan que:

La técnica de tocar en pareja es una práctica milenaria. Esto se puede observar en vestigios arqueológicos como en las flautas de Caral, en la iconografía Mochica o en crónicas e ilustraciones como se puede ver en

Huamán Poma y la práctica del wawku (cráneo de venado). Así, el pensamiento dual andino se expresa de manera concreta: es la bipolaridad, paridad o dualidad complementaria, expresada también en otras formas culturales como: tinkuy, tupay, atipanakuy o encuentro entre dos sujetos o seres competentes que se relacionan entre sí y la naturaleza para reproducir la vida.

Así mismo tenemos a (Valencia, 1982 p. 38) quien realiza un estudio más profundo sobre la dualidad y el dialogo musical desde las culturas pre coloniales, y señala lo siguiente:

Nuestras culturas aborígenes aparecieron la dualidad del mundo desde tiempos inmemorables. Fenómenos y conceptos como la oscuridad y la luz, la noche y el día, el cielo y la tierra, el mundo de los vivos y de los muertos, las fuerzas del bien y el mal, los dioses y los demonios, el penetrar y le recibir, el rio y el océano, el sol y la luna, el macho y la hembra, y otros muchos más, fueron tomados muy en cuenta, e influyeron incluso, en la organización de algunos pueblos; existía por ejemplo, una división de las comunidades aymaras en dos mitades, el “Alaya” y el “Manka” y por consiguiente, el mando de dos caciques.

Por lo que se deduce que en la zampona se presenta esta dualidad, de esta manera que la **ira** representa a lo masculino y la **arca** es lo femenino, por lo que el primero es quien manda y luego le sigue la arca. De esta tradición musical se tiene registros desde la cultura mochica, ya que en esta cultura este instrumento se le relacionaba a lo sagrado o liturgia de los dioses. A este proceso denominaremos el dialogo musical. Este dialogo posiblemente se originó porque a un inicio los músicos solista sentían una exigencia excesiva para tocar por tiempos largos, y se comenzó a turnarse, tal como (Valencia, 1982) lo afirma:

El dialogo musical surgió por la ley del mínimo esfuerzo, cuando los músicos se fueron turnándose en la ejecución de la melodía; este en vez de complicar y tonar más difícil la interpretación musical, divide, y por lo tanto aligera, de manera muy notable, el esfuerzo y responsabilidad que tienen los instrumentistas solistas al tocar de corrido una pieza musical; repartiendo este esfuerzo y responsabilidad, por parejas. Claro ésta, es necesario un

perfecto ensamble musical entre los componentes; el cual es compensado con el alivio físico, al permitirse descansos intermitentes y breves pero suficientes para recuperar el aliento, y de este modo permitir a la larga, horas de interpretación colectiva (Valencia, 1982 p. 40) .

Ahora un término que podría ayudar a explicar la dinámica musical de los Ayarachis es el s'impay que en castellano sería “trenzar” que permitió a los músicos andino a realizar armonías y melodías propias, con normas y patrones estéticos, así como (Vasquez & Manga, 2009 p. 9) lo señala.

Con frecuencia se ha dicho que los nativos americanos “no tuvieron concepto de armonía” considerando que se tenía solamente los conceptos de melodía y ritmo. Esa afirmación, hecha desde la postura académica europea, no es cierta. Otros conceptos y prácticas musicales se han desarrollado en nuestras tierras, a través de miles de años, con sus propios códigos estéticos. Si entendemos por armonía la presencia musical de varios sonidos a la vez, debemos considerar que en las voces o melodías paralelas de conjuntos como las tropas del altiplano sí existen el concepto y la práctica de una armonía propia y muy peculiar.

Esta armonía se entendería como “simp'ay” (trenzar); tejido de varias melodías en movimiento, sincronizadas y ejecutadas simultáneamente de acuerdo a sus propias normas y patrones estéticos, que coincidirían en principio, con los fenómenos naturales de la acústica y de la producción de armónicos en instrumentos de viento (Vasquez & Manga, 2009 p. 9).

(Cattoi 1972, citado en Vasquez & Manga, 2009 p. 10) sobre la ejecución de melodías “a la octava, quinta, tercera” que se usa en la actualidad en las tropas musicales del altiplano, plantea desde ya un sentido de armonía por el uso mismo de los armónicos naturales (8va, 5ta, 4ta, 3ra) que derivan de la ley física - acústica del movimiento del aire en los tubos.

4.3. Análisis visual.

Cuando se trata de un análisis visual tenemos que considerar las formas o figuras que fueron plasmadas en los diseños y bordados de la indumentaria de la danza de los Ayarachis, para ello se considera los iconos que representan al hombre y

sociedad, religión o espiritualidad, augurios o vaticinios, cosmovisión, fuerzas naturales, fauna y flora y formas diversas o inanimadas. Pero ante de tocar en análisis de estos punto partiremos analizando el diseño su estructura y características.

La geometría simbólica es término que está estrechamente relacionado con el diseño en la cultura andina, y ello tiene su explicación por que tras ello hay una connotación de una armonía propia del hombre andino.

Una característica de la simbología que está plasmada en los diseños de la indumentaria de los Ayarachis es la geometría simbólica que según (Ruíz, 2002 p. xvi) son estructuras de composición geométrica inmersas muchas veces dentro de las geometrías esotéricas de construcción armónica. Ha sido la búsqueda permanente de los científicos matemáticos-constructores, arquitectos, alarifes y geómetras de las grandes culturas, todos fascinados por las relaciones proporcionales matemáticas de series numéricas «mágicas y misteriosas». La matemática tiene compartimentos inexplicables que brindan una quasi milagrosa correspondencia y armonía numérica y proporcional más allá de la pura racionalidad y de la lógica deductiva. Compartimentos y cotos privados que han abierto siempre las puertas secretas que muchos han llamado magia y otros ciencia.

Según (Ruíz, 2002 p. xvi) indica que son cuatro las estructuras armónicas de composición andina, y son:

- El cuadrado, estructura fundamental y simple, unidad metafísica, matemática y cósmica. Proporción 1/1. Origen de la bipartición y cuadripartición (a)
- El rectángulo raíz de 2. Se obtiene rebatiendo la diagonal de un cuadrado hasta la vertical, ése es el lado mayor. (b)
- El rectángulo áureo se obtiene rebatiendo la diagonal trazada desde la mitad del lado de un cuadrado hasta su vértice, ése es lado mayor. Sus proporciones están en la estructura de una gran cantidad de obras maestras en la pintura, escultura y arquitectura producida por el hombre en todos lo tiempos y en todo el mundo. La condición matemática se da en la siguiente proporción matemática: Dado un rectángulo, la proporción del lado menor es al mayor, como el lado mayor es a la suma de los dos: (c)

- La cuadrícula se construye sobre la base de una unidad base o módulo repetida en rejilla, se trazan diagonales generales que interceptan verticales y horizontales. Estos puntos de intercepción selectos pueden ser convertidos en puntos clave o GNOMONES que organizan la composición como puntos de referencia o núcleos. Las cuadrículas se construyen como estructura de composición de diseño cuya finalidad es organizar, armonizar y modular los elementos incluidos. (d)

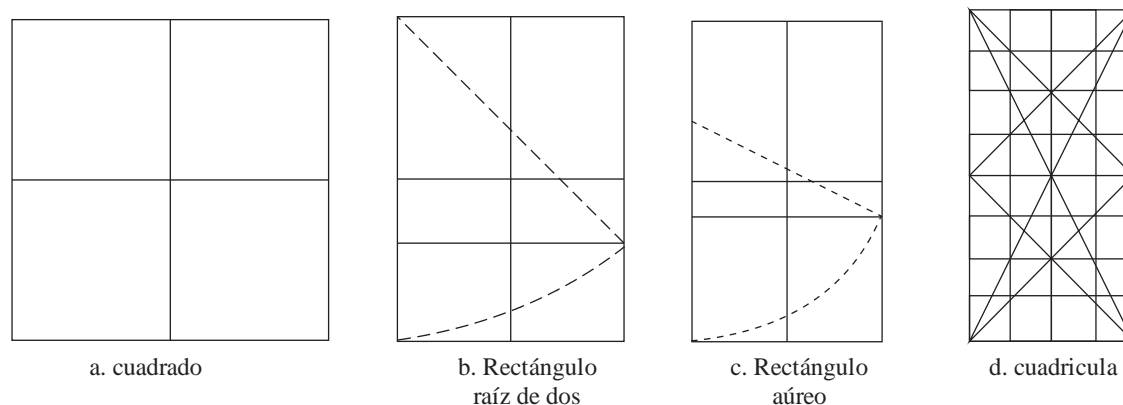


Figura 30. Estructuras armónicas de la composición andina.

Para el caso de las composiciones en los diseños en los tejidos y decorados de la indumentaria del varón como de las mujeres de la danza los ayarachis, se puede evidenciar que estas estructuras armónicas se ajustan cabalmente. Entonces afirmamos que según lo analizado esta danza mantiene rasgos técnicos compositivos de las culturas pre colombianas que hasta el día de hoy están vigentes.

Pero no son estas cuatro antes mencionadas, sino hay una gran variedad composiciones de formas geométricas que connotan y nos indica que estos ciclos tiene una organización cosmogónica social y política, y según (Milla s.f. citado en Ruíz, 2002 p. xviii) son las que se presenta a continuación:

- El cuadrado se presenta como el módulo esencial metafísico con sus proporciones básicas del cual se derivan el círculo, la rejilla, el rectángulo, la espiral y la escalera. El cuadrado es el punto de partida de la geometría estructural andina.
- La bipartición armónica resulta de un cuadrado seccionado por medias y diagonales y subdiagonales. Esta es la base de la malla modular en este

sistema. Es el hanan-urin, o en su defecto, allin-chuq. Arriba-abajo y derecha-izquierda.

- La tripartición armónica resulta de la sección tripartita de un cuadrado en nueve pequeños cuadrados. Los rectángulos medios y sus diagonales juegan con las diagonales del cuadrado. Las intersecciones pueden ser elegidas como puntos principales.
- La bipartición combinada con la tripartición. La presencia permanente de la cosmología de los tres mundos y los elementos bipolares como constante estructural geométrica de la bipartición y tripartición de los espacios y las formas. La combinación de la tri y cuadri partición permite un juego frondoso de combinatorias matemáticas moldulares siempre armónicas.
- La cuatripartición “Tawa” resulta de un cuadrado dividido por dos perpendiculares centrales. La división del año agrícola, de las edades del hombre andino, de los espacios geográficos e innumerables espacios cíclicos andinos.
- La diagonal “Qhata” del cuadrado crea la tensión entre los vértices opuestos, es la estructura de serpientes bicéfalas y escalas en diferentes variaciones. Dos diagonales forman un “tawa”. Un “tawa” asociado a otra “qhata” conforma un “tinku” o reunión, confluencia. Qhata es el movimiento controlado y el ritmo sesgado y dinámico de la tensión.
- Las escalas provienen de las diagonales en un sistema cuadrículado, andenes, en escalas ascendentes y descendentes, fulgor de relámpagos, movimiento ofídico. Resplandor en ritmo sinuoso, eléctrico y definitivo.
- La espiral es la línea rotativa centrífuga que estructura imágenes de serpientes y olas en evolución dinámica. Fuerza centrípeta o centrífuga que concentra o dispersa, engulle o deyecta. La espiral doble se genera por la rotación en torno a un centro, de los ejes de un cuadrado cuadripartido.
- La escalera y la espiral provienen del cuadrado y el círculo en movimiento, visualizan la ascensión y el giro, el espacio y el tiempo. Es una de las combinaciones más versátiles de representación y de significados.
- La cruz cuadrada. Figura central en la simbología andina que combina la tripartición con la bipartición y la cuatripartición. Chaka-hanan o chacana, el puente que une este mundo con el alto cosmos. La unidad y el equilibrio de

los poderes contrarios. La unión de lo mortal con lo infinito. El juego de las diagonales con sus intersecciones en cuadrados inscritos a distancias controladas por módulos numéricos. El centro de orientación cósmica, los cuatro brazos que dividen y confluyen (Ruíz, 2002 p. xix)

Las formas geométricas para las culturas precolombinas fueron muy importantes porque no son meros diseño decorativos sino que un cierto nivel de escritura así como lo señala (Silverman, s/f p. 46) quien concluye su artículo indicando que:

He mostrado cómo se pueden descodificar varias formas geométricas usadas por los Incas para decorar cerámicas, tejidos, muros y metal. Pero más que decoraciones, estas formas funcionaban como una escritura incipiente en donde la forma del diseño se refiere a su significado; ambos toman las mismas formas geométricas.

Ahora ¿que demuestra este hecho?, por supuesto estamos ante la cosmovisión y un simbolismo andino que en palabras de (Ruíz, 2002 p. xvii) señala que:

La iconografía andina representa mitos y ritos ligados a calendarios cíclicos ceremoniales y agrícolas con una temática constante y presente desde Chavín hasta los incas. Por su parte, el calendario agrícola sigue vigente hasta nuestros días al lado de numerosos indicios de persistencia del mundo mítico y ceremonial.

Sobre la temática que gira los las formas (antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas e inanimadas) los diseños de los atuendos de los Ayarachis es evidente que gira alrededor del calendario ceremonial y agrícola, así lo manifiesta (Ruíz, 2002 p. xvii) cuando afirma que:

El calendario ceremonial es el producto de la organización cíclica andina, gobierna la división del tiempo, del espacio y de la sociedad; la división del mundo y el sistema de pensamiento que lo explica. El calendario está concebido relacionando las divisiones del año, las divisiones del espacio y los grupos de parentesco ligados a un ancestro común. Los rituales ligados a todo ello, se celebran cada año en las mismas fechas, en el mismo lugar y con los mismos seres humanos-linaje, y las mismas tareas agrícolas. Generación tras generación esto se repite desde hace más de cuatro mil años

denotando una continuidad del concepto andino y la persistencia de un calendario ceremonial considerado como una renovación constante del universo y sus ciclos vitales.(Ruíz, 2002 p. xvii)

Iconografía y diseño en la textilería andina.

La textilería juega un papel importante dentro de las sociedades andinas o ancestrales “Los tejidos es una de las expresiones del más alto nivel de creación intelectual colectiva que ha logrado el hombre indígena” (Castillo & Del Carmen, 2006, p. 90)

La textilería y su relación con la cosmovisión, costumbres tradiciones, su entorno se hace muy evidente, es por ello que en la iconografía se puede apreciar todos estos elementos y es una constante en la cultura andina, tal como lo afirma (Jiménez, s/f p. 5).

Los motivos decorados representados, así como el estilo o modo de representación (más abstracto o más realista, geométrico o curvilíneo, etc.) son también un medio de expresión de cultura y por tanto, una fuente de conocimiento de las sociedades andinas. Los motivos son infinitos, aunque podemos decir que, en términos generales encontramos motivos figurativos de carácter naturalista como especies animales, vegetales, olas marinas, etc., junto con motivos relacionados con el mundo de las creencias, como las representaciones de supuestos sacerdotes u oficiantes religiosos, deidades, etc., que construyen imágenes "irreales" a partir de elementos reconocibles del mundo real. Por otra parte, los tejidos andinos muestran en muchos casos decoración que denominamos habitualmente "abstracta", que no posee referentes reconocibles en el mundo real, al menos a ojos del observador occidental. Estas figuras suponen una conceptualización del mundo, ya que en muchos casos sintetizan, no ya objetos, sino ideas referidas a la cosmovisión del tejedor.(Jiménez, s/f. p. 5)

La interpretación que le damos hoy a las diversas iconografías registradas en los tejidos de diversas culturas nos siguen sorprendiendo y cada vez más nos introducimos a este mundo que es según (Jiménez, s/f p. 6) “los tesoros que siguen elaborando hoy en día los tejedores andinos nos permiten adentrarnos en su visión

del mundo y en conceptos como la dualidad y el género, o la visión del pasado mítico y la religión”

A continuación presentamos las iconografías registradas de la indumentaria de los varones y mujeres de la danza Ayachis del distrito de Paratia.

Chuspa.

Según (Cultura, 2014 p. 20)“La bolsa en la que se guardan las hojas de coca recibe el nombre de chuspa. Se caracteriza por tener una decoración de hilos deshilachados (chuspa t'ika) en la parte inferior y colgar de un t'isnu (cinta) que se coloca alrededor de la cintura y encima del chumpi” la chuspa es un parte de la indumentaria que usa en la danza de los Ayarachis, lo usan tanto los varones como las mujeres



Figura 31. Iconografía en la chuspa N° 1-A de los Ayarachis de Paratia 2018.



Figura 32, Iconografía en la chuspa N° 2-B de los Ayarachis 2018



Figura 33. Iconografía de la chuspa N° 2-A de Ayarachis 2018.

En este caso se muestra la se muestra el lago o qocha que están en el centro, en los alrededores esta las áreas verdes representa a la flora y después están las formas de color rosado y naranja que representa la vida, luego esta los nevados los pobladores de esta zona, lo que estas alrededor de color blanco son las nevadas de las montañas y quebradas del altiplano.

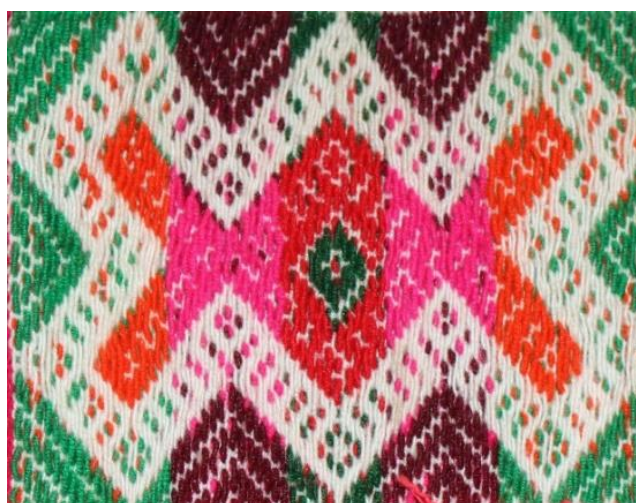


Figura 34. Iconografía de la chuspa N° 2-B de Ayarachis de Paratia 2018.

En este caso se muestra la se muestra el lago o qocha que están de color verde, a su alrededor están las formas de color rosado que representa la vida o el hombre, luego esta los nevados los pobladores de esta zona, lo que estas alrededor de color blanco son las nevadas de las montañas y quebradas del altiplano y en los alrededores esta las áreas verdes representa a la flora.



Figura 35. Iconografía en chuspa del varón de los Ayarachis de Paratia 2018

Sobre la Iconografía de la chuspa, según (Cahui, 2014) señala que; tiene una composición equilibrada y es muy simétrica, adornada con iconos que interpretan el quehacer cotidiano por las tejedoras, que se transmiten de generación en generación, en cuanto a los colores utilizados hay un predominio de los colores vivos rojos, anaranjados, fucsias, y el blanco en las perlas que forman una malla y finalmente el t'isno o cinta que sirve para colgarse a la bandolera equilibra con el peso de los sarcillos (Cahui, 2014 p. 48)

Sobre los diseños podemos apreciar elementos provenientes de la fauna como; aves, insectos y animales sobre todo camélidos, además se observa elemento de la flora como flores, plantas de la zonas altas de la región de Puno, por otro lado se puede observar escenas de la vida cotidiana, los elementos naturales importantes para pobladores de estas zonas, las estaciones del año. Estos diseños están realizados considerando las formas geométricas con la composición simétrica.

Sobre los colores utilizados de puede registrar que los colores más dominantes en las chuspas son los colores rojos y granates y naranjas, seguidamente como colores ayudantes son los blancos y verde y azul.

Los sarcillos



Figura 36. Sarcillos, detalle de la chuspa.

Los sarcillos y mallas son los que están en la parte inferior, las mallas están en forma de mallas con perlas de plásticos de color blanco, más abajo se encuentra los sarcillos que son lanas finas en gran cantidad que están colgadas.

Llijlla.

Según (Cultura, 2014 p. 21)“La lliclla es una manta rectangular utilizada por las mujeres que se lleva sobre los hombros y se sujeta al pecho con un nudo” ésta llijlla en realidad se puede considerada como una obra de arte ya que el cuidado y minuciosidad con la que fue elaborado es digna de ser reconocida.

Ahora con relación a los diseños se puede apreciar una gran variedad de formas y colores que se podría catalogar como una composición simétrica donde se trabaja con una profusión o de estilo barroco o como lo denomina (Calsina, 2012) textilografía, que se presenta tanto en los tejidos, escultura y arquitectura de las culturas pre coloniales. Con relación a las llijllas de la danza los ayarachis de puede observar en su diseño la utilización de formas abstractas y estilizadas. Para la construcción de las forma hace uso de la síntesis geométrico, sobresaliendo las líneas retas, verticales, horizontales, y diagonales.

Sobre la temática en los diseños parte desde su contexto, por ello podemos apreciar la flora, fauna, recursos naturales, las costumbres, el estaciones del año y por supuesto las actividades agrícolas que realizan os pobladores.

Con relación a los colores, o nos impacta con la utilización de un gran variedad de colores, además de su intensidad. Cuando observamos encontramos que los colores más sobresalientes es el fuccia que estaría más relacionado a la mujeres, seguidamente podemos ver que los naranjas, morados, rojos y amarillos, vendría a ser los colores ayudantes y los colores acentos son los azules, verdes entre otros.

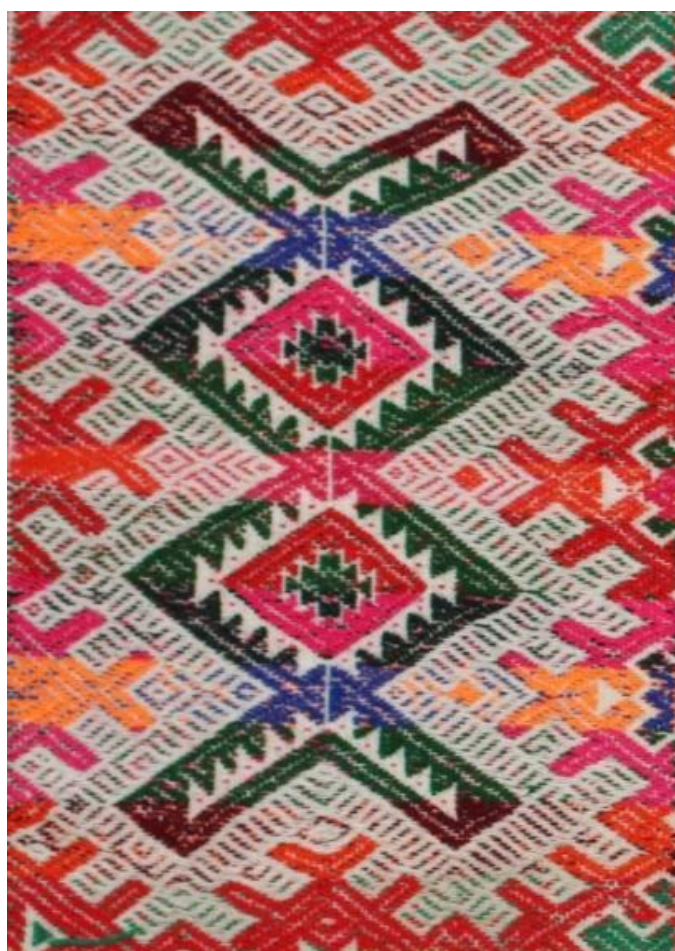


Figura 37. Detalle de la Iconografía de la llijlla.

Con respecto a la iconografía de la llijlla de los ayarachis, según los pobladores señalan que la iconografía representa un pedido de lluvias al Apu Illani, para que las grandes áreas verdes estén frondosos y de esta manera puedan alimentar a sus ganados, y de esta manera le permita tener a los pobladores los recursos para su actividad comercial, ganadera, alimenticia.

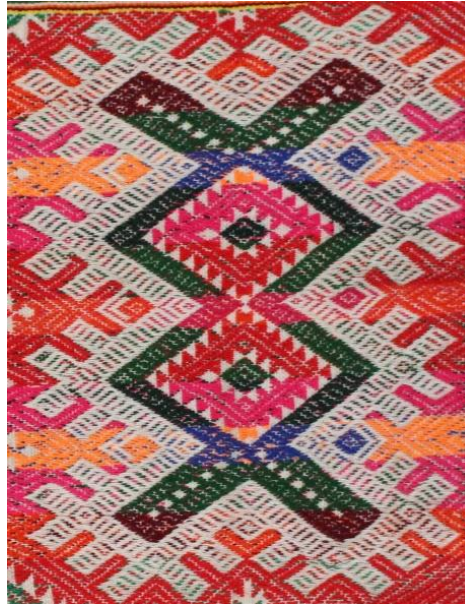


Figura 38. Iconografía; detalle de la llijlla.

En este caso se muestra la se muestra los dos lagos o qochas que están de color verde, a su alrededor están las formas de color rosado que representa la vida o el hombre, luego esta las áreas verdes representa a la flora que esta alrededor de la vida y el lago, luego esta los nevados los pobladores de esta zona, lo que estas alrededor de color blanco son las nevadas de las montañas y quebradas del altiplano.

Chaqueta del varón



Figura 39. Iconografía- detalle de la manga de la chaqueta 2018.

En este caso se muestra la se muestra el lago o qocha que están de color verde, a su alrededor están las formas de color rojo y naranja que representa la vida o el hombre.



Figura 40. Iconografía- detalle de la manga de la chaqueta de varón 2018.

En la parte delantera o pechera y en la manga se puede observar adornos hechas de hilos de colores multicolores y con botones de diversos colores, las formas que hay diseños generalmente geométricos, considerando líneas rectas y diagonales.

La iconografía que representa estos diseños está asociados a la siembra de los productos, porque representan los surcos de la agricultura. Los colores predominantes son los colores cálidos, y siendo el de mayor predominancia el rojo, naranja y amarillo.



Figura 41. Iconografía de la chaqueta de mujer de la pechera y la manga.

En el caso de la chaqueta de la mujer se caracteriza por el uso preferencial de los colores verdes, amarillos y rosados, en ese orden, y en la iconografía representa su contexto pero sobresaliendo la flora, denotando la importancia de la flores y las

áreas verdes ya que es la principal fuente de alimento para su ganados, que es, de lo que viven los pobladores de estas zonas.

Chullo.

El chullo de los Ayarachis se diferencia sobre otras danzas, porque aquí el chullo no tiene las conocidas como orejas o “tapa orejas”, ahora con referente al color es multicolor y el diseño no es muy elaborado pero si tiene algunos diseños geométricos y repetitivos.



Figura 42. Iconografía de ave del chullo de varón 2018.

La fauna, específicamente la iconografía de aves están presentes en el chullo de los varones.



Figura 43. Iconografía del mono en el chullo del varon 2018..

En este chullo se puede apreciar claramente la imagen de un mono, que está agarrando una fruta, de esta manera representa la flora y la fauna, esta imagen no es propia de la zona, pero su imagen es producto de los constantes viajes hacia el cusco, a las riveras del lago y la selva de Sandía, que realizaban los pobladores para intercambia productos de pan llevar.

Pantalón.

Pantalón o también denominada según (Valencia, 1989) “khalla calson” ahora este pantalón tiene una particularidad y es que en la parte inferior tiene una abertura en la parte de atrás y a sus alrededores tiene abundante adornos multicolores al igual que los de la chaqueta.



Figura 44. detalle de la iconografía del pantalon en la parte inferior (vista anterior y posterior)

En este caso se muestra la se muestra el lago o qocha que están de color blanco, a su alrededor están las formas de color naranja y rojo que representa la vida o el hombre, luego esta los nevados los pobladores de esta zona, lo que estas alrededor de color blanco son las nevadas de las montañas y quebradas del altiplano.

Capa.

Figura 45. Capa, simulando el vuelo del condor.

La capa es de color blanco, o también denominado wanta paño que en la actualidad su material es de un material sintético, esta capa esta cruzado en el hombro derecho y el sobaco izquierdo, sobre su connotación se indica que por su ubicación en el lado derecha del brazo de quien toca en bombo, al momento de tocar se mueve al mismo ritmo la capa simula el movimiento del cóndor (ave emblemática de los andes)

Tocado de plumas.

Figura 46. Tocado de plumas de suri o ñandu andino 2018.

Los tocados de plumas o denominado según (Valencia, 1989) como phuru, que son plumajes de suri ñandú andino (Patrón, 1999) y cóndor. Están distribuidas en dos direcciones el primero es el horizontal en 360° que se ubica en paralelo del sombrero

(p'ajla), el otro grupo de plumas están distribuidos de manera vertical simbolizando que estas plumas son del mundo de arriba (Hanan Pacha).

DISCUSIÓN

Las discusiones posibles en una estética de la expresión tienen que ver con qué de la subjetividad es lo expresado. Unos ponen el énfasis en las emociones y en los sentimientos, otros en la comunicación de ideas y conceptos. Unos enfatizan las emociones o conceptos presentes en el objeto, otros ponen el acento en el modo en que el autor siente o piensa. En todo caso se piensa que la obra tiene un contenido que debe ser captado o completado por el espectador. Buena parte de la evaluación de una obra tiene que ver con si ha logrado comunicar algo o impactar de alguna forma (Pérez, 2008 p. 42) para la presente investigación se adoptara la postura que una danza tiene un contenido y ese debe ser compartido con el espectador de esta manera hay una integración entre estos dos elementos, que dependen de la “conmoción” que causa la danza.

En resumen partiendo de las consideraciones de (Pérez, 2008) se puede señalar que de las tres estéticas; estética de lo bello, estética de la expresión y la estética del señalamiento. Para el caso de la danza objeto de estudio encaja en la estética de la “expresión” ya que en la danza hay emociones, ideas, sentimientos y un contenido.

Siguiendo lo planteado por (Barfield, 2001 p. 545) en su sentido más amplio, “ritual” puede referirse no a alguna clase de evento particular sino al aspecto expresivo de toda actividad humana. En la medida en que vehicula mensajes acerca de la posición social y cultural de los individuos, cualquier acción humana tiene una dimensión ritual.

En la danza Ayarachis existe un valor muy complejo porque a través de ella se expresa costumbres actividades importantes, rituales y cosmovisión del mundo, por lo tanto concordamos con lo que plantea (Bueno, 2013 p. 23) señala que; “se considera danza pura, por la sencillez de sus componentes, mientras que sus valores éticos y estéticos a través de sus generaciones, además es popular de un área geográfica pequeña”.

Sobre la relación entre la danza y la sociedad según (Castañer, 1999 p. 14) afirma que; las danzas populares propias de cada comunidad. Son danzas que conservan su más puro estilo tradicional a nivel de la técnica, la coreografía y la escenografía, aunque también se suele trabajar con nuevas formas coreográficas y variantes técnicas y

estilísticas. Y esto hecho se puede apreciar en la danza Ayarachis porque hay variantes por ejemplo en la indumentaria sobre todo en los materiales.

Sobre la dualidad en la música hay diversos trabajos de investigaciones desde distintos contextos nacionales e internacionales, y en la mayoría de los casos concuerda señalando que es parte de la filosofía andina la complementariedad o dualidad, no solo en la música, sino también es la vida social, política, cultural, familiar etc., por ello afirmamos que esta característica en la música dual es certera, así como los señalan (Vasquez & Manga, 2009 p. 5) quienes manifiestan que:

La técnica de tocar en pareja es una práctica milenaria. Esto se puede observar en vestigios arqueológicos como en las flautas de Caral, en la iconografía Mochica o en crónicas e ilustraciones como se puede ver en Huamán Poma y la práctica del wawku (cráneo de venado). Así, el pensamiento dual andino se expresa de manera concreta: es la bipolaridad, paridad o dualidad complementaria, expresada también en otras formas culturales como: tinkuy, tupay, atipanakuy o encuentro entre dos sujetos o seres competentes que se relacionan entre sí y la naturaleza para reproducir la vida.

Así mismo tenemos a (Valencia, 1982 p. 38) quien realiza un estudio más profundo sobre la dualidad y el dialogo musical desde las culturas pre coloniales, y señala lo siguiente:

Nuestras culturas aborígenes aparecieron la dualidad del mundo desde tiempos inmemorables. Fenómenos y conceptos como la oscuridad y la luz, la noche y el día, el cielo y la tierra, el mundo de los vivos y de los muertos, las fuerzas del bien y el mal, los dioses y los demonios, el penetrar y le recibir, el rio y el océano, el sol y la luna, el macho y la hembra, y otros muchos más, fueron tomados muy en cuenta, e influyeron incluso, en la organización de algunos pueblos; existía por ejemplo, una división de las comunidades aymaras en dos mitades, el “Alaya” y el “Manka” y por consiguiente, el mando de dos caciques.

Ahora con relación a la textileria juega un papel importante dentro de las sociedades andinas o ancestrales “Los tejidos es una de las expresiones del más alto nivel de creación intelectual colectiva que ha logrado el hombre indígena” (Castillo & Del Carmen, 2006, p. 90)

La textilera y su relación con la cosmovisión, costumbres tradiciones, su entorno se hace muy evidente, es por ello que en la iconografía se puede apreciar todos estos elementos y es una constante en la cultura andina, tal como lo afirma (Jiménez, s/f p. 5)

Los motivos decorados representados, así como el estilo o modo de representación (más abstracto o más realista, geométrico o curvilíneo, etc.) son también un medio de expresión de cultura y por tanto, una fuente de conocimiento de las sociedades andinas. Los motivos son infinitos, aunque podemos decir que, en términos generales encontramos motivos figurativos de carácter naturalista como especies animales, vegetales, olas marinas, etc., junto con motivos relacionados con el mundo de las creencias, como las representaciones de supuestos sacerdotes u oficiantes religiosos, deidades, etc., que construyen imágenes "irreales" a partir de elementos reconocibles del mundo real. Por otra parte, los tejidos andinos muestran en muchos casos decoración que denominamos habitualmente "abstracta", que no posee referentes reconocibles en el mundo real, al menos a ojos del observador occidental. Estas figuras suponen una conceptualización del mundo, ya que en muchos casos sintetizan, no ya objetos, sino ideas referidas a la cosmovisión del tejedor.(Jiménez, s/f. p. 5)

La interpretación que le damos hoy a las diversas iconografías registradas en los tejidos de diversas culturas nos siguen sorprendiendo y cada vez más nos introducimos a este mundo que es según (Jiménez, s/f p. 6) “los tesoros que siguen elaborando hoy en día los tejedores andinos nos permiten adentrarnos en su visión del mundo y en conceptos como la dualidad y el género, o la visión del pasado mítico y la religión”

Por lo tanto “el tejido en los Andes une el pasado con el presente” (Jiménez, s/f p. 8) además “el tejido se convierte en soporte de la cosmovisión y la historia de los pueblos” (Jiménez, s/f p. 8) y no solo queda como parte de la historia sino que “los pueblos mantienen una cultura viva, entendida esta desde el punto de vista que aún sigue produciendo hechos culturales muy propios de cada uno de ellos”(Oregón & Oregón, 2001 p. 15)

CONCLUSIONES

- La danza ayarachis es eminentemente de carácter fúnebre, este hecho en el análisis musical y dancístico se confirma, el carácter fúnebre, telúrico que transmite tristeza, aunque esto no se manifiesta en el análisis visual, ya que las formas y colores no expresa la concepción de la danza sino, representan al hombre y su entorno, augurios y la su cosmovisión.
- En la danza Ayarachis hay un nivel complejo y un cumulo de conocimiento, saberes, tradiciones y rituales, y este conocimiento no es verbalizado, sino que se despliega durante la ejecución de las danzas Ayarachis significa; “que hace ir a los muertos” o “para acompañar a los muertos”, afirman los lugareños, que sus antepasados constituían tropas de Ayarachis desde tiempos inmemorables, y que en el imperio incaico intervenían en las ceremonias litúrgicas fúnebres.
- La estructura musical de los ayarachis es monotemática, además el tiempo es lento y de carácter fúnebre –ritual, ya que la música es triste, fuerte, telúrica, transmite intensidad, tristeza, pero a su vez persuade a un espíritu de energía contagiante, Además otra característica de la música es la dualidad, de esta manera que la **ira** representa a lo masculino y la **arka** es lo femenino, por lo que el primero es quien manda y luego le sigue, de esta tradición musical se le denomina dialogo musical, el cual se da a trves del s’impay y en castellano significa “trensar” que permitió a los músicos andino a realizar armonías y melodías propias, con normas y patrones estéticos.

- Sobre el análisis visual se registras en los bordados y sobre todo en la tejidos que es una creación colectiva que el hombre andino arraigo a través del tiempo, en estos tejidos se considera formas o figuras plasmadas en los diseños y bordados de la indumentaria de la danza Ayarachis, por ello se puede identificar iconos que representan al hombre y sociedad, religión o espiritualidad, augurios o vaticinios, cosmovisión, fuerzas naturales, fauna y flora y formas diversas o inanimadas. Estas iconografías están estructuradas según la geometría simbólica que se relaciona al diseño en la cultura andina, y ello tiene su explicación por que tras ello hay una connotación de una armonía propia del hombre andino.

RECOMENDACIONES

- El estudio holístico de las manifestaciones artísticas es importantes, es por ello que se recomienda a las entidades que promueven la difusión y el mantenimiento de las manifestaciones culturales ancestrales, de velar por la protección de este patrimonio viviente que es el símbolo de una raza, de una estirpe, de una manera de trascender a los espacios del tiempo a través de las danzas.
- La música tradicional o autoica tiene sus propios patrones y normas estéticas, por lo tanto se recomienda, sistematizar y registrar esta información según los recursos técnicos de la música académica, para que, ésta pueda ser difundida universalmente y pueda ser objeto de incursionar en nuevos géneros de la música.
- Con referente a lo visual se pudo encontrar muy rica y variada información y conocimientos de culturas ancestrales, por lo que se recomienda registrar y catalogar todas las iconografías expresadas en textiles, tejidos y demás indumentaria, ya que en ella podemos incursionar y rescatar conocimientos y saberes que nos permitirán plantear una mirada optimista de la cultura andina.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatina, A. I. L. E. (s/f). *Guia De Estudio Equivalencia 1º. Basico* (No. 1). Recuperado a partir de <http://colegios.alatina.org/files/equivalencias/1b/1B-Equivalencia-Danza-y-Expresion-Corporal.pdf>
- Barfield, T. (2001). *Diccionario de antropología*. Bellaterra.
- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. (Ricordi Americana, Ed.). Buneos Aires.
- Bertonio, L. (1879). *Vocabulario de la Lengua Aymara*. (E. Facsimilaria, Ed.). Recuperado a partir de <https://archive.org/stream/vocabulariodela00bertgoog#page/n7/mode/1up>
- Bueno, O. (2013). *Teoría de la Danza*. (U. Na. del Altiplano., Ed.) (Primera). Puno, Peru.
- Cahui, J. R. (2014). *Análisis Semiótico de la Chuspa y Chaqueta de la Danza Ayarachis de Paratia Lampa 2012*. Universidad Nacional del Altiplano.
- Calsina, W. C. (2012). *Analisis Semiotico de las Fachadas de los Principales Templos de Estilo Barroco Andino del Departamento de Puno*. Universidad Nacional de San Agustin.
- Castañer, M. (1999). *El potencial creativo de la danza y la expresión corporal*. (C. Integral, Ed.) (Primera). España. Recuperado a partir de <http://educreate.iacat.com/Biblioteca/Educreate>. Marta Castañer Balcells. El potencial creativo.pdf?cPath=2_19&products_id=60
- Castillo, M., & Del Carmen, M. (2006). *pallay: El Arte de Aprender Indígena*. Apurimac, Perú. Recuperado a partir de

- <http://programa.proeibandes.org/investigacion/concursos/pallay.pdf>
- Ccosi, H. R., & Mamani, D. (2005). Monografía del Distrito de Paratía. Recuperado a partir de <http://historiaparatia.galeon.com/>
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. (E. Labor, Ed.) (Novena Edición). España. <https://doi.org/10.1088/1751-8113/44/8/085201>
- Corredor Puno-Cusco. (2006). *Rescate e Interpretación de la Iconografía Textil de las Comunidades de Paratia*. (D. Graff, Ed.) (Primera). Cusco, Perú.
- Cultura, M. de. (2014). *Textiles Tradicionales de Taquile*. (M. SAC., Ed.) (Primera). Lima, Perú. Recuperado a partir de http://mapavisual.cultura.pe/archivos/doc/ba_55e5d025bae0c.pdf
- De Barañano, K. M. (1985). Ensayos sobre Danza. *KOBIE*, 3, 57–196. Recuperado a partir de http://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_3_Bellas_artes_ENSAYOS SOBRE DANZA por Kosme M_ de Barañano Leta.pdf?hash=8bdf048ae1d75ff0bb4a94162cca5f8d
- Gómez, L. A. (2006). La Documentación de la Iconografía Musical Prehispánica. *Revista Digital Universitaria*, 7(2), 1–12. Recuperado a partir de <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art10/int10.htm>
- Hernandez, R., Fernandez, C., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la Investigación*. (Mc Graw Hill, Ed.) (Quinta). Mexico, D.F.
- Hirose, M. B. (2009). Cuadernos. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (36), 57–67. Recuperado a partir de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042009000100003
- Horta, H., & Agüero, C. (1997). Definición de “Chuspa”: Textil de Uso Ritual Durante el Periodo Intermedio Tardío, en la Zona Arqueológica de Arica. En *Contribución Arqueológica* (Vol. 5, pp. 45–82). Recuperado a partir de http://www.academia.edu/1478045/DEFINICION_DE_CHUSPA_TEXTIL_DE_USO_RITUAL_DURANTE_EL_PERIODO_INTERMEDIO_TARDIO_EN_LA_Z

ONA_ARQUEOLOGICA_DE_ARICA

- Jiménez, M. J. (s/f). El Tejido Andino: Tecnología y Diseño de una Tradición Milenaria. Recuperado el 15 de marzo de 2018, a partir de https://geiic.com/files/Publicaciones/el_tejido_andino.pdf
- Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. (S. A. Ediciones Paidós Iberica, Ed.) (Primera Ed). España.
- Kokkonen, M. (s/f). Danza (pp. 124–143). Recuperado a partir de [https://www.fundacionbotin.org/89dguuytdfr276ed_uploads/EDUCACION/creatividad/artes_y_emociones_2014/Cap. Danza-M. Kokkonen. 2014 Informe Creatividad ES-8.pdf](https://www.fundacionbotin.org/89dguuytdfr276ed_uploads/EDUCACION/creatividad/artes_y_emociones_2014/Cap._Danza-M._Kokkonen._2014_Informe_Creatividad_ES-8.pdf)
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico De La Música*. (F. de C. Económica, Ed.). Mexico, D.F. Recuperado a partir de <https://docs.google.com/file/d/0B5Rt98J40VFiODFjNzdLOGMtMDIIOC00MjVILTkzOWItM2RkYjUwYjQxYTRh/edit?pli=1&hl=en#>
- Ley N° 24325, Reconoce a la ciudad de Puno la categoría de “capital del folklore Peruano” (1985). Lima, Perú.
- Oregón, J., & Oregón, E. C. (2001). *Danzas Nativas del Perú*. (B. de Perla, Ed.) (Segunda). Lima, Perú.
- Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre iconología*. Recuperado a partir de http://www.terras.edu.ar/biblioteca/9/AyE_Panofsky_Unidad_2.pdf
- Parra, M. Y. (2006). *Poder y estudios de las danzas en el Peru*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperado a partir de [https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Poder y estudios de las danzas en eL Peru.pdf](https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Poder_y_estudios_de_las_danzas_en_eL_Peru.pdf)
- Patrón, J. (1999). *Trajes Típicos de Puno*. (A. C. B. del T. C. B. Puno., Ed.) (Primera). Lima, Perú.
- Perez, C. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la danza*. (L. Ediciones, Ed.) (Primera Ed). Chile: Santiago de Chile.

- Pérez, C. (2008). Sobre la definición de la danza como forma artística. *AISTHESIS*, 43, 34–49. Recuperado a partir de <http://www.redalyc.org/pdf/1632/163219835003.pdf>
- Portugal, J. (2001). *726 Danzas Puneñas*. (Pacífico., Ed.). Puno, Peru.
- Robles, R. (2010). Danzas Andinas: Simbología e identidad cultural. *Folklore Arte, Cultura y Sociedad*, 59–98.
- Ruíz, J. (2002). *Introducción a la iconografía andina. Muestrario de iconografía andina referida a los departamentos Ayacucho Cusco y Puno*. (IDESI, Ed.). Lima, Perú.
- Salas, J. (2012). Puno, Cultura y Desarrollo: El Ayarachi. Recuperado el 13 de marzo de 2018, a partir de <http://punoculturaydesarrollo.blogspot.pe/2012/01/el-ayarachi.html>
- Silverman, G. (s/f). La escritura Inca: la Representación Geométrica del Quechua Precolombino. *EXNOVO*, 37–49. Recuperado a partir de <http://www.raco.cat/index.php/ExNovo/article/viewFile/250696/335576>
- Valencia, A. (1982). El Siku Bipolar en el Antiguo Perú. *Boletín Lima*, 23, 29–48. Recuperado a partir de https://www.academia.edu/15786360/El_Siku_Bipolar_en_el_Antiguo_Perú
- Valencia, A. (1989). *El Siku Altiplanico*. (C. de las Americas., Ed.) (Primera).
- Vasquez, C., & Manga, D. (2009). Ch´amampi. En CEMDUC (Ed.), *Pontificia Universidad Católica del Perú* (pp. 3–14). Lima. Recuperado a partir de <http://cemduc.pucp.edu.pe/documentos/chamanpi.pdf>
- Vilca, W., & Vilca, G. (2004). *Pasos del Ayarachi*. (Pacífico, Ed.) (Primera). Puno, Perú.



ANEXOS

Anexo 1. Esquema para el análisis visual.

ESQUEMA PARA ANÁLISIS VISUAL

FOTO	Z	MOTIVO - ICÓNICO	MOTIVO - ICONOGRÁFICO	ANÁLISIS		COLORES Y MATICES	ELEMENTOS PLÁSTICOS
				Iconográfico	Iconológico		
	5						
	4						
	3						
	2						
	1						

Anexo 2. Guía de entrevista.

EL SIMBOLISMO VISUAL DEL AYARACHIS DE PARATIA - LAMPA 2017

I. INTRODUCCION

Estos instrumentos de investigación son para la tesis titulada “EL SIMBOLISMO VISUAL, MUSICAL Y DANCÍSTICO DE LA DANZA AYARACHIS DE PARATIA - LAMPA 2017”, por lo que le solicito responda todas las preguntas con sinceridad, y de acuerdo a su comprensión.

II. DATOS GENERALES:

SEXO: (M) (F)
 NOMBRE:
 FECHA DE LA ENCUESTA:
 ESCUESTADOR:

1.- ¿Cuántos años viene practicando el tejido de vestimenta del ayarachi?

- a) 0-2
- b) 2-5.
- c) 5-10
- d) 10 a mas

3.- ¿Cómo se inició en el arte del tejido?

.....

4.- ¿Qué elementos figurativos y no figurativos hace uso en su labor para elaborar la vestimenta de la danza del ayarachi?.

- Personas. ()
- Animales ()
- Fauna ()
- Deidades. ()
- Elementos geométricos ()
- Otros ()

Especifique.....

6. ¿Por qué utiliza estas figuras o formas?

.....

7. ¿Cuál es el significado de las figuras que hace uso?

.....



.....
.....
.....
.....
.....
.....

8. ¿Cuánto ha cambiado el diseño de la indumentaria de la danza ayarachi?

.....
.....
.....

9.- ¿Qué técnicas del tejido utiliza para elaborar sus trabajos?.

- a. tejido a mano. ()
- b. Tejido a máquina. ()
- c. circular ()
- c. otros. ()

Especifique:.....

10.- ¿Crees que es importante los elementos (símbolos – iconos) en la vestimenta del ayarachi?.

- a) Muy importante.
- b) Poco importante.
- c) Nada importante

11. ¿Qué instrucción tiene como artesano?

- a) Sin instrucción
- b) Técnico.
- c) Superior.
- d) Otros. Especifique:

12. Sobre el color ¿cual es significado de cada color que hace uso en la vestimenta del ayarachi?

Rojo.

Azul.

Amarillo.

Rosa,

Naranja.

Verde.

Blanco.

Otros.

Anexo 3. Ficha de análisis estructural de la música.

FICHA DE ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA MÚSICA AYARACHIS

Mediante el presente instrumento que se aplicará a la investigación se pretende analizar la estructura de la música de los Ayarachis en su:

Melodía, Armonía, Ritmo

La estructura melódica de la danza Ayarachis, cumple con las siguientes características:

Ítems	SI	NO
Tiene asignada un escala musical		
Tiene un Inciso		
Tiene un Motivo		
Tiene una Semifrase		
Tiene una Frase		
Tiene un Periodo		
Tiene una Oración		
Tiene un Tema		

La estructura Armónica de la danza Ayarachis, cumple con las siguientes características:

Ítems	SI	NO
Tiene una secuencia armónica establecida		
Los grados de la secuencia armónica son fundamentales		

La estructura Rítmica de la danza Ayarachis, cumple con las siguientes características:

Ítems	SI	NO
Tiene un secuencia rítmica estructurada		
Cuenta con una variedad de combinaciones rítmicas		

Anexo 4. Ficha de observación de la danza.

EL SIMBOLISMO DANCISTICO DEL AYARACHIS DE PARATIA - LAMPA 2017

FICHA DE OBSERVACION	Investigador	Fecha: / /

	Fotografía:	Nro.

FICHA DE OBSERVACION	Investigador	Fecha: / /

	Fotografía:	Nro.



Figura 47. Junto al Sr. Vicente, ex directivo de los Ayarachis.



Figura 48. Músicos de los Ayarchis, a lado derecho el Sr. Vicente, en la parte del centro el Sr. Severiano y en el lado izquierdo el Investigador.