

**Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas
Dirección Académica
Carrera de Artista Profesional**



Tesis

**CUERPOS RITUALIZADOS EN LA DANZA QHAPAQ QOLLA DE
PAUCARTAMBO**

**Para optar el Título Profesional de Licenciado en Arte, especialidad
Folklore, mención danza**

Autor: Bach. Renzo Jesús Bernal Vílchez

Asesora: Mag. Tania Anaya Figueroa

0000-0002-5981-918X

**Línea de investigación:
El cuerpo en la danza folklórica**

Lima, 2024

Dedicatoria:

A la enérgica danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, que incansablemente preserva su tradición. También a aquellos que danzan, celebran y mantienen viva la festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo.

Agradecimientos:

Expreso mi profundo agradecimiento a mi familia, especialmente a mi madre, Gloria Esther Vílchez Correa, y en memoria de mi abuelo, cuyo apoyo constante y amor incondicional han sido mi mayor fuente de fortaleza. Agradezco también a mi danza, por sostenerme cada día.

Agradezco a mis maestros de la vida y la danza, especialmente a los de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, quienes han sido guías incansables. En particular, destacó la invaluable contribución de mi asesora y maestra, Tania Anaya, por su generosidad, paciencia y dedicación, cruciales para el desarrollo de este trabajo de investigación.

Finalmente, mi sincero agradecimiento a todas las personas que han contribuido en la realización de esta tesis, ya sea ofreciendo su tiempo, motivación, experiencia o recursos. Gracias a Frida Ibáñez, Maribet Berrocal, Carol Arzubialde, Luz Gutiérrez, a la familia Farfán, especialmente a la comparsa Qhapaq Qolla de Paucartambo y la comparsa residente en Lima, y a mis amigos y compañeros de danza, cuya colaboración ha sido fundamental para el éxito de este trabajo.

Índice de contenidos

Resumen	6
I. Introducción	7
1.1. Delimitación del problema	7
1.1.1. Problema general	10
1.1.2. Problemas específicos	10
1.1.3. Justificación teórica	10
1.1.4. Justificación práctica	11
1.2. Antecedentes de la investigación	11
1.2.1. Antecedentes internacionales	11
1.2.2. Antecedentes nacionales	13
1.3. Teorías y conceptos	16
1.3.1. Cuerpos ritualizados	16
1.3.1.1. Danza	16
1.3.1.2. Danza tradicional	17
1.3.1.3. Cuerpo	18
1.3.1.4. El cuerpo en la danza	19
1.3.1.5. El rito	20
1.3.1.6. La ritualidad en la danza	22
1.3.1.7. Cuerpos ritualizados	24
1.3.2. Festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Cusco	26
1.3.2.1 El rito en los Andes del Perú	26
1.3.2.2. La celebración de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Cusco	27
1.3.2.3. Proceso festivo	38
1.3.3. Danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, Cusco	43
1.3.3.1. Personajes	44
1.3.3.2. Vestimenta	46
1.3.3.3. Música y canciones de los Qhapaq Qolla de Paucartambo	47
1.3.3.4. Mudanzas y movimientos corporales en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo	49
1.4. Objetivos	59
1.4.1. Objetivo general	59
1.4.2. Objetivo específico	59
II. Metodología	59
2.1. Enfoque y diseño de la investigación	59
2.2. Participantes	60
2.2.1. Selección de la muestra	61

2.3. Instrumento	62
2.3.1. Descripción del instrumento	62
2.3.2. Ficha técnica del instrumento	63
2.3.3. Validez y confiabilidad	64
2.4. Categorías y subcategorías	66
2.5. Estrategia de análisis de datos	67
2.6. Aspectos éticos	68
III. Resultados	69
3.1. La ritualización del cuerpo en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, Cusco	69
3.2. Rituales corporales característicos en la danza Qhapaq Qolla durante la festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo, Cusco	73
3.3. Pasos, movimientos y mudanzas en la ritualización del cuerpo de la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, Cusco	84
IV. Discusión	93
V. Conclusiones	96
VI. Recomendaciones	98
Referencias bibliográficas	99
Apéndice	105

índice de tablas

Tabla 1	65
Validez del cuestionario sobre cuerpos ritualizados en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo	
Tabla 2	65
Validez de la ficha de observación sobre cuerpos ritualizados en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo	
Tabla 3	66
Operaciones de categorías	

Resumen

La danza de los Qhapaq Qolla es una expresión destacada en la celebración de la Virgen del Carmen de Paucartambo, Cusco, representando a comerciantes llameros que traen rituales foráneos a la región. Este estudio explora la conexión entre los cuerpos de los bailarines y la naturaleza ritual de la danza, utilizando un enfoque cualitativo con diseño etnográfico y fenomenológico-hermenéutico. Se recopilaron datos a través de cuadernos de campo, registros visuales, entrevistas semiestructuradas y observación directa. Los hallazgos indican que el cuerpo del Qhapaq Qolla se ritualiza en diversos niveles durante la festividad, extendiendo la ritualidad a otros aspectos. Se concluye que la danza es una práctica cultural que involucra a los cuerpos de los bailarines en una compleja red de significados culturales y simbólicos.

Palabras clave: danzas cusqueñas, Qhapaq Qolla, Paucartambo, cuerpos y ritualidad.

Abstract

The Qhapaq Qolla dance is a prominent expression in the celebration of the Virgen del Carmen of Paucartambo, Cusco, representing llama traders who bring foreign rituals to the region. This study explores the connection between the dancers' bodies and the ritual nature of the dance, using a qualitative approach with an ethnographic and phenomenological-hermeneutic design. Data was collected through field notes, visual records, semi-structured interviews, and direct observation. The findings indicate that the body of the Qhapaq Qolla is ritualized at various levels during the festival, extending the rituality to other aspects. It is concluded that the dance is a cultural practice involving the dancers' bodies in a complex network of cultural and symbolic meanings.

Keywords: Dances of Cusco, Qhapaq Qolla, Paucartambo, bodies and rituality.

I. Introducción

1.1. Delimitación del problema

El rito, hecho religioso o ceremonial invariable según la comunidad cultural a la que pertenece, está presente en todos los procesos culturales del ser humano. El patrimonio cultural no solo abarca los monumentos, edificios, esculturas, pinturas, objetos o documentos, sino también las tradiciones, costumbres, experiencias o expresiones culturales. Según la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] "el patrimonio cultural inmaterial es un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural debido a la creciente globalización" (2021, p. 2). Los ritos se pueden considerar dentro del patrimonio inmaterial, porque se constituyen en virtud de su carácter intangible y su transmisión intergeneracional. Estos rituales encapsulan conocimientos, prácticas y expresiones culturales arraigadas en la historia y la identidad de una comunidad, desempeñando un papel fundamental en la comprensión de la cosmovisión y los valores de una sociedad. Desde la antigüedad, el ser humano ha ritualizado eventos de su vida, para conectarse con lo que llama sobrenatural. Estos rituales, presentes en diversas culturas y sociedades a lo largo de la historia, no solo reflejan una búsqueda de conexión con fuerzas más allá de lo tangible, sino que también cumplen funciones sociales, psicológicas y emocionales.

En los Andes del Perú, los ritos han experimentado diversas transformaciones desde la llegada de los invasores europeos en el siglo XVI, fusionando elementos indígenas ancestrales con prácticas de la religión católica. Este proceso ha dado lugar a manifestaciones rituales con características distintivas y únicas. Al integrar elementos de ambas tradiciones, las comunidades andinas interpretan y reinterpretan el mundo desde su propia cosmovisión, adaptando continuamente las prácticas a su contexto cultural. Como

señala Vilcapoma (2008), "a través del rito se mantiene una vinculación trifuncional con los espacios cósmicos, así como con las deidades" (p. 347). En consecuencia, los rituales más representativos del mundo andino hoy en día se articulan tanto en torno a divinidades ancestrales como la Pachamama y los Apus, como a Vírgenes y santos patronos, cuyos cultos a menudo se encuentran integrados.

El cuerpo cumple un papel importante con relación a los ritos, principalmente dentro de las festividades a través de la danza. Un caso particular es la celebración de la Virgen del Carmen de Paucartambo, Cusco, donde el poder del mestizaje y el sincretismo influyen en las corporalidades dando normas, proporcionando modelos establecidos de formas autóctonas y foráneas a la fiesta, a través de mezclas y transformaciones que producen una manifestación cultural única.

La festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo es una de las manifestaciones más complejas del Cusco, desarrollándose como una teatralización espontánea. Tiene un hilo conductor y siempre está presidida por una historia cuyo argumento principal permanece inalterado, pero que ha ido evolucionando a lo largo del tiempo en respuesta a los cambios y acontecimientos sociales. Los personajes, y sobre todo las danzas que intervienen dentro de la fiesta, cumplen roles importantes; todas están ahí por un motivo claro y justifican su presencia en la festividad. Según Tello (2020, p. 71) "la importancia de la Festividad de la Virgen del Carmen radica en el papel que esta juega en el desarrollo de identidades locales y regionales. La festividad es el evento más importante del año en Paucartambo". Esto hace que tenga una excusa en la forma ritual en la que se dan las celebraciones. Las danzas son protagonistas, y el motivo son las tres leyendas que popularizan esta fiesta. En Paucartambo existen diecinueve comparsas, cada una guarda una característica particular de la historia

del pueblo que revive el pasado de Paucartambo. Estas comparsas están integradas por bailarines paucartambinos que danzan con devoción a la Virgen del Carmen.

En el desenvolvimiento festivo, las danzas y la gente se congregan, interrumpiendo la aparente tranquilidad del pueblo de Paucartambo. Las comparsas danzan alrededor de las plazas y calles, creando coreografías masivas durante una semana de celebración. Como toda manifestación cultural festiva, tiene un clímax que asocia las danzas con representaciones rituales, mientras un aparente caos se apodera del pueblo de Paucartambo. Las danzas de Qhapaq Chuncho y Qhapaq Qolla son las que protagonizan la síntesis más esencial de esta celebración y concentran aspectos importantes de la ritualidad en torno a la Virgen del Carmen en Paucartambo.

Específicamente, la danza del Qhapaq Qolla encierra una trascendencia que se refiere no solo a la Virgen del Carmen en Paucartambo, sino a la ciudad del Cusco. Esta danza personifica al llamero comerciante de las punas que llega a Paucartambo para comercializar sus productos. Está compuesta por personajes danzantes mitad humanos y mitad llamas que traen consigo formas rituales foráneas a Paucartambo, para acometer su objetivo principal que es el rapto de la Virgen del Carmen, dentro de la teatralización y escenificación del proceso festivo. La comparsa, en conjunto, tiene ritos establecidos durante la festividad, que les permiten mimetizarse y proyectar una imagen teatralizada de ella.

Dentro de la festividad, los cuerpos ritualizados se convierten en emisores y receptores de significado a través de la ejecución de movimientos y acciones simbólicas. Según Grimson (2004), los rituales son una forma de comunicación no verbal que involucra al cuerpo en el proceso de significación. Esto hace que el cuerpo ritual se convierta en material para la creación de una manifestación artística. En la danza Qhapaq Qolla, los

danzantes ritualizan sus cuerpos adoptando posturas y expresiones corporales; la comparsa de danzantes usa este cuerpo ritual para lograr sus objetivos dentro de la celebración.

El presente estudio tiene como objetivo describir el significado de los elementos rituales en la danza Qhapaq Qolla, analizando el proceso festivo y los componentes que lo constituyen. Para ello, se abordarán cuestiones relacionadas con la danza, el cuerpo y su profunda interconexión con la ritualidad circundante. Comprender la danza tradicional desde esta perspectiva resulta crucial, ya que el cuerpo no solo actúa como un medio de expresión estética, sino que también se erige como un agente activo en la materialización de los rituales y en la transmisión de la memoria cultural. En este sentido, se plantean las siguientes interrogantes:

1.1.1. Problema general

¿Cómo se manifiesta la ritualización del cuerpo en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, Cusco?

1.1.2. Problemas específicos

¿Cuáles son los rituales corporales característicos en la danza Qhapaq Qolla, durante la festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Cusco?

¿Cómo se lleva a cabo la ritualización del cuerpo en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, Cusco, a través de sus pasos, movimientos y mudanzas?

1.1.3. Justificación teórica

A nivel teórico, se generarán nuevos conocimientos sobre la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, con un enfoque en la necesidad de explorar y ampliar el entendimiento existente acerca de su simbolismo y su significado en relación con la ritualidad del cuerpo de

los danzantes. Esta investigación contribuirá al avance del conocimiento, a la expansión de la comprensión de la cultura a través de la danza, al descubrimiento de nuevos elementos y símbolos, así como a la profundización en la diversidad cultural que esta manifestación representa.

1.1.4. Justificación práctica

Este estudio se enfoca en comprender y documentar el valor cultural y artístico de la danza de los Qhapaq Qolla, así como su función y significado en su contexto original. A través de la investigación y análisis de sus ritualidades corporales, esta tesis no solo busca contribuir a la preservación del patrimonio cultural que representa esta danza, sino también enriquecer el campo artístico, buscando nuevas herramientas que faciliten la creación y la interpretación en las artes escénicas urbanas, basadas en las manifestaciones rituales andinas.

1.2. Antecedentes de la investigación

Durante esta investigación, se descubrieron varios estudios que también exploran la ritualidad y el cuerpo y la danza Qhapaq Qolla. Estos trabajos presentan diferentes enfoques y abordajes con respecto a la problemática principal que nos ocupa.

1.2.1. Antecedentes internacionales

La contribución obtenida a través de una búsqueda en línea de repositorios y bibliotecas internacionales fue fundamental para llevar a cabo esta investigación. Durante este proceso, se accedió a informes de investigaciones relacionadas con las variables de investigación.

En su artículo sobre *La danza ritual de la Pinkillada como acto de encarnación de un mito*, Bellott (2023) tuvo como objetivo analizar la relación entre la religiosidad, la danza y el

cuerpo, centrándose en la composición simbólica y su relación con la red intercorporal y cultural de la comunidad. La metodología utilizada fue cuantitativa, con un diseño etnográfico y documental que incluyó entrevistas, observaciones simples, observación participante, entrevistas grupales y trabajo vivencial en la comunidad de Tumuyo, una localidad al sudoeste del departamento de Cochabamba, en Bolivia. Este enfoque exploró las diversas formas en que se manifiestan las relaciones entre mito, rito y símbolo, así como su expresión en la fiesta andina del carnaval. Entre los resultados obtenidos, destacan los múltiples ritos identificados, siendo la danza el más prominente debido a su construcción simbólica a nivel corporal y cultural.

Osorio (2019), en su tesis sobre las *Poéticas de la actuación desde el cuerpo, la máscara y el ritual*, tuvo como objetivo relacionar el ritual, las mascaradas y el teatro de imágenes corporales de diferentes sociedades, buscando convertirlas en alternativas creativas y estéticas del arte. La metodología empleada fue cualitativa experimental, porque examina el cuerpo y entiende su relación con la máscara, transformándolo en imágenes y propiciando niveles de ensoñación, creatividad y transformación social, cultural y artística. El resultado es que, a partir de esta exploración, se plantea reconstruir el mecanismo de la acción en todos los sentidos y posibles acontecimientos creativos, retomando lo primigenio, lo antiguo y lo invisible como origen del arte.

Vallejo (2019), en su tesis sobre *Danzar, ritualizar y escenificar la experiencia Sistematización del proceso de investigación-creación de la obra "El ángel de una sola ala"*. Su objetivo fue desarrollar un enfoque que vincule la investigación y la creación, con el propósito de generar un lenguaje escénico a partir de la vivencia del intérprete. La metodología empleada se basa en un enfoque cuantitativo experimental, con la finalidad de establecer una ruta metodológica que permita la creación de gestos y una narrativa personal, influenciada por la experiencia del intérprete. Para lograr este objetivo, se exploran

diferentes caminos y metodologías propuestas por tres autores relevantes en el campo de la creación artística. El resultado de esta investigación se centra en cómo estas diversas influencias pueden combinarse para crear un enfoque metodológico que capacite a los intérpretes para desarrollar un lenguaje escénico propio y auténtico, que refleje su experiencia y narrativa personal.

Tello (2020), en su artículo *Siendo qhari: (Re)creando la masculinidad andina a través de la danza*, tuvo como objetivo analizar la construcción del género en la identidad andina como un proceso, centrándose específicamente en el papel de la danza y en cómo influyen las éticas formativas en la identidad. La metodología se enfoca en la descripción de la coreografía del Qhapaq Qolla, utilizando un marco analítico basado en conceptos quechuas, para entender la manera en que esta comparsa de danzantes explora y altera estereotipos acerca de la masculinidad andina. La investigación dio como resultado que la masculinidad que construyen los danzantes Qhapaq Qolla está compuesta por roles, energías masculinas y femeninas, humanas y no humanas en constante negociación.

1.2.2. Antecedentes nacionales

Como parte de este estudio, se realizó una investigación en repositorios y bibliotecas nacionales, lo cual permitió obtener los siguientes antecedentes:

Massiel (2021), en su tesis: *Lo que es sagrado se baila: una aproximación a la ontología Xavante desde el análisis de cuatro danzas involucradas en el ritual de iniciación de los adolescentes*, tuvo como objetivo explorar cómo las danzas utilizadas en el ritual de iniciación forman ontológicamente a los jóvenes que las practican. La metodología tiene un enfoque de tipo cualitativo, con una línea descriptiva que analiza danzas específicas, se centra en ellas y busca responder a la pregunta de cómo influyen en la transformación ontológica experimentada por los iniciados. El resultado propone que, a través de las danzas, los jóvenes desarrollan una serie de capacidades, como la de manejar su propio

peso corporal y moverse entre diferentes identidades. Estas características ontológicas se adquieren a través de la experiencia de los límites y del sufrimiento, lo que ayuda al iniciado a convertirse en una persona plena. Asimismo, se exploran las nociones étnicas que subyacen en este proceso y cómo la danza se convierte en una herramienta para la cohesión afectiva del grupo de edad.

Málaga (2021), en su tesis sobre *Nuevas ritualidades: tecnología audiovisual para la performance*, tuvo como objetivo discernir los alcances de los medios digitales, como el video, para ritualizar la acción escénica y potenciarla dentro de la performance de purificación inspirada en un ritual andino de limpia, utilizando la recreación y eficacia a través de una acción escénica, integrando efectos visuales con diversas técnicas y logrando así proyectar cuatro características del ritual. La metodología utilizada fue exploratoria teórica y práctica desde las artes; se creó una performance ritual inspirada en el ritual andino de la limpia, analizándola en ensayos, en la presentación y comentarios del público, obteniendo como resultado la constatación de que la tecnología audiovisual no solo expande las posibilidades multisensoriales y expresivas de la performance sino que además evalúa de manera crítica y reflexiva los aportes y límites que la tecnología audiovisual brinda a la creación escénica.

Levin (2021), en su artículo referido a *La Imilla de Paucartambo, Cusco, y la encarnación del entorno: un caso de travestismo y androginia en los andes*, tuvo como objetivo presentar a la Imilla como un personaje transgénero y travesti que ofrece una interpretación única del tema de género en los Andes. La metodología fue cualitativa, con un enfoque descriptivo, partiendo de la pregunta de quién es la Imilla y por qué es interpretada por un varón, jugando papeles importantes dentro de los ritos en la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo y constituyendo un caso único dentro de las celebraciones. El

resultado, finalmente, plantea que la Imilla encarna la totalidad del concepto de Paucartambo como personaje transgénero narrado en los mitos y en las representaciones.

Beltrán (2020), en su tesis sobre *La teatralidad andina en la festividad del Señor del Qoyllur Riti*, tuvo como objetivo presentar esta festividad que es objeto de interés para diversos campos de estudio, incluyendo la antropología, la historiografía y la teología, debido a la complejidad y sincretismo de sus componentes, así como a su origen y conservación. De entre los componentes que conforman la festividad, se interesó en destacar la manifestación escénica, la cual ha perdurado a lo largo del tiempo, presentando variaciones y adaptaciones. La metodología se enfocó en el análisis de elementos escénicos que han permanecido constantes a lo largo de los registros de la festividad, incluyendo la danza, música, ritos y juegos, así como el papel del *ukuku*, personaje central y característico de la festividad, utilizando un enfoque cualitativo descriptivo y experimental. El resultado busca demostrar la presencia de la teatralidad andina dentro de la festividad.

Guzmán (2019), en su tesis *Una señorita a carta cabal: Un estudio sobre la construcción de la feminidad en la comparsa Qoyacha de Paucartambo, Cusco*, se propuso analizar las dinámicas de género y la construcción de la feminidad en un contexto contemporáneo, en el que aún se mantienen prácticas y discursos que promueven un ideal de feminidad mariana y de decencia. En su investigación, exploró las tensiones entre estos valores contrapuestos y su coexistencia. La metodología empleada incluyó herramientas de análisis como género, feminidad, poder, marianismo, decencia, cuerpo, danza y performance. Se realizaron entrevistas semiestructuradas y trabajo de campo, enfocándose en la festividad de Paucartambo y en las danzantes de la comparsa Qoyacha, poniendo énfasis en su performance. Los resultados muestran que el estudio tiene implicaciones que trascienden la danza, afectando también la vida cotidiana de las danzantes.

1.3. Teorías y conceptos

1.3.1. Cuerpos ritualizados

1.3.1.1. Danza

Antes de definir algunas ideas sobre cuerpo y ritualidad, abordaremos la danza desde una perspectiva general. La danza es una manifestación artística y cultural en la que el cuerpo se mueve a través del ritmo, el espacio y el tiempo, y puede llevar a los individuos a estados de trance, liberando energía y emociones. Como arte del movimiento, la danza es una forma de lenguaje que trasciende lo verbal, creando puentes entre lo físico, lo emocional y lo espiritual. Según Parra (2008), la danza es un medio de comunicación cultural y política, donde los cuerpos no solo son vehículos de expresión artística, sino también de poder y resistencia.

La danza puede ser interpretativa, cuando los bailarines transmiten emociones y sentimientos a través de sus movimientos. Es por ello que se afirma que "la danza es el lenguaje oculto del alma" (Graham, 1991, p. 22), conectándose con lo espiritual y lo mágico, y utilizando formas de expresar el mundo invisible e interno del ser humano, conectándose así con lo divino y celebrando eventos rituales de la vida. Este tipo de danza puede estar profundamente arraigado en tradiciones culturales, donde las coreografías son una representación de mitos, historias o eventos colectivos, fortaleciendo la identidad de las comunidades que la practican.

Además de su aspecto interpretativo, la danza también puede ser coreográfica, es decir, que el movimiento está pautado o ensayado, transmitiendo emociones a través de una estructura formal. Este carácter coreográfico puede encontrarse tanto en danzas tradicionales, que conservan y transmiten el patrimonio cultural, como en danzas más contemporáneas y urbanas, que dialogan con las tendencias y dinámicas actuales.

Asimismo, desde una perspectiva física, la danza involucra un profundo conocimiento del cuerpo, del control muscular y de la técnica, elementos que contribuyen no solo al desarrollo artístico, sino también al bienestar físico y emocional de los bailarines. Parra (2008) también señala que el cuerpo en la danza es un territorio en disputa, donde se inscriben las normas culturales, pero también se desafían y transforman. De esta manera, la danza en sus múltiples formas tradicional, clásica, moderna, contemporánea, urbana actúa como un medio para expresar ideas, emociones y culturas, siempre en constante evolución a través del tiempo y el espacio.

1.3.1.2. Danza tradicional

Este término se refiere a cualquier forma de danza que ha sido preservada a lo largo del tiempo como parte integral de la cultura y que se transmite de generación en generación dentro de las comunidades. Representa una expresión fundamental de la identidad cultural y actúa como una forma de resistencia y afirmación de la diversidad cultural (Dixon-Gottschild, 2003). A través del movimiento, la danza tradicional permite la transmisión de valores y creencias, manteniendo vivas las tradiciones y fortaleciendo el sentido de pertenencia a una comunidad.

Las danzas tradicionales suelen estar asociadas con rituales específicos y se celebran durante festivales, ceremonias religiosas y otros eventos significativos. Su estilo y contenido son ampliamente variables, reflejando una rica diversidad cultural que puede incluir movimientos que imitan elementos de la naturaleza, animales, historias y mitos (Gordon, 2004). Estas danzas están profundamente conectadas con la música, incorporando ritmos y melodías específicas que enriquecen la experiencia performativa. Además, pueden integrar elementos teatrales como máscaras y vestuarios tradicionales, aumentando la profundidad

simbólica de la danza. La danza tradicional puede realizarse en solitario, en parejas o en grupos, cada formato ofreciendo una dimensión única a la expresión cultural.

1.3.1.3. Cuerpo

Es la estructura física de un ser vivo, el cuerpo humano está diseñado para realizar múltiples funciones, incluyendo la locomoción, la respiración, la nutrición y la reproducción (Marieb & Hoehn, 2019). Está compuesto por sistemas que permiten su funcionamiento y adaptación a su entorno, y es el medio a través del cual los seres humanos interactúan con el mundo y se conectan con los demás (Butler, 1993). Además de su estudio desde la anatomía y la fisiología, el cuerpo se analiza desde diversas disciplinas, como la física, la geometría, la antropología, la filosofía y las artes, cada una proporcionando perspectivas únicas sobre su funcionamiento y significado (Csordas, 1990).

En el ámbito de la antropología y las ciencias sociales, el cuerpo se considera no solo como un objeto biológico, sino como un sujeto activo en la construcción de la realidad cultural y social. Según Merleau-Ponty (1962), el cuerpo es el medio a través del cual experimentamos y damos sentido al mundo, actuando como un sujeto perceptivo que está inmerso en el entorno cultural y social. Esta perspectiva resalta la importancia del cuerpo en la construcción de significados culturales y en la interacción con el entorno.

León-Portilla (1992) argumenta que los cuerpos, en contextos culturales específicos, se convierten en portadores de significados y en medios de comunicación con los dioses y los ancestros a través de prácticas como la danza, el canto y la ofrenda. Estas prácticas no solo reflejan una dimensión espiritual y ritual, sino que también revelan una complejidad que va más allá del estudio científico del cuerpo, involucrando una dimensión cultural y simbólica (Turner, 1969).

En la investigación contemporánea sobre corporalidades, los estudios subrayan cómo el cuerpo actúa como un vehículo de identidad y expresión cultural. La teoría de la

performatividad de Butler (1990) explora cómo el cuerpo no solo expresa identidades, sino que también es conformado por las normas culturales y sociales a través de la repetición de actos performativos. Esta teoría destaca cómo las prácticas corporales, incluidas las danzas y rituales, son fundamentales para la construcción de identidades individuales y colectivas.

1.3.1.4. El cuerpo en la danza

Ambos conceptos, cuerpo y danza, están intrínsecamente conectados. La danza, como forma de arte, integra movimientos corporales coordinados y expresivos, mientras que el cuerpo es el vehículo que ejecuta dichos movimientos para manifestar coreografías específicas. Como señala Graham (1991), en la danza, el cuerpo se transforma en una herramienta narrativa, capaz de expresar emociones y de conectar con los demás de manera que trasciende el lenguaje verbal. El cuerpo no solo realiza los movimientos, sino que también funciona como un receptáculo y transmisor de las emociones necesarias para cumplir el propósito artístico de la danza.

La relación entre cuerpo y danza es esencial para la práctica de este arte. El cuerpo humano es el instrumento primordial y definitivo de la danza, y su capacidad para moverse con fuerza, gracia y precisión refleja una profunda conexión, así como una forma de expresión artística que va más allá de lo meramente físico (Cohen, 2006). Los bailarines requieren un entrenamiento físico integral que desarrolle fuerza, flexibilidad, alineación y control respiratorio, elementos fundamentales que permiten la expresión de emociones de manera efectiva y auténtica (Hanna, 2006). La integración de los movimientos, la postura y la expresión facial resulta clave para lograr una expresión emocional genuina, lo que convierte al cuerpo en un poderoso medio de comunicación artística.

En las danzas tradicionales, el cuerpo no solo se desplaza, sino que también se ritualiza con el fin de cumplir objetivos específicos. Según Csordas (1990), en un contexto ritualizado, el cuerpo actúa como un medio de comunicación que articula significados culturales y

espirituales, incorporando elementos simbólicos que van más allá de la experiencia individual. Este proceso de ritualización permite que las danzas tradicionales no se limiten a una ejecución técnica, sino que también se impregnen de profundos significados culturales, reforzando así la conexión entre el bailarín, la danza y la comunidad.

1.3.1.5. El rito

Nos remite a su relación con las ceremonias, prácticas religiosas, culturales y sociales. Constituyendo, ante todo, una práctica o mecanismo simbólico de la vida social (Gómez, 2002). Con frecuencia, los ritos mantienen una estructura invariable, aunque esta puede experimentar modificaciones a lo largo de diferentes épocas o periodos de tiempo. Esta inmutabilidad y sistematización aseguran la preservación de espacios culturales, sociales y religiosos. Los ritos funcionan como canales de comunicación con divinidades y ancestros, al tiempo que contribuyen al mantenimiento del orden social, reforzando la jerarquía y la autoridad. Además, se emplean como formas de conmemoración y celebración de acontecimientos significativos en la vida y la memoria colectiva. Como señala Turner (1967), los ritos desempeñan un papel crucial en la construcción y mantenimiento de la cohesión social, así como en la transmisión de valores culturales y tradiciones de generación en generación. Estos eventos rituales no solo sirven como marcadores importantes en el ciclo de vida de un individuo o comunidad, sino que también funcionan como momentos de reafirmación de la identidad cultural y social. De esta manera, los ritos no solo reflejan las creencias y prácticas de una sociedad en particular, sino que también contribuyen activamente a la configuración y perpetuación de su cosmovisión y sistema de valores.

Desde el surgimiento de los primeros seres humanos, los ritos han estado presentes en los actos más básicos y esenciales de la vida. La observación de su entorno hace que los primeros humanos interpreten la importancia de comprender su hábitat a través de manifestaciones que surgen del poder de la imaginación. El rito consiste en una celebración

religiosa o ceremonial de carácter más o menos solemne, según pautas que establece la tradición o la autoridad. Existen muchas formas de rito. Según Vilcapoma (2008, p. 347), “el rito es la expresión de la creencia del sistema mítico”. De esta manera, los ritos no solo cumplen una función de celebración y reverencia, sino que también desempeñan un papel vital en la preservación y transmisión de la identidad colectiva y la herencia cultural a lo largo del tiempo.

El carácter del rito puede ser ambiguo, simbólico o concreto, prescrito por la tradición, dependiendo de la comunidad cultural que la ejecuta, pero no necesariamente está ligada a la formalidad, al tradicionalismo y la invariabilidad. Su consistencia pertenece a ceremonias y creencias de carácter muchas veces solemne y a celebraciones festivas donde necesariamente el cuerpo es una herramienta o un canal de emisión y recepción que a partir de estímulos internos y externos se manifiesta en símbolos, gestos, palabras, objetos, artilugios, sonidos, movimiento, etc., con una secuencialidad establecida para exaltar el valor de lo desconocido y entenderlo. Según Vásquez (2007, p. 6) “las ceremonias rituales se realizan con el fin de afirmar creencias, pensamientos y sentimientos, es decir, que los ritos son acciones y gestos que orientan la energía”. De ahí que muchas veces sean realizados por autoridades o élites desde la performance de un sacerdote, brujo, presidente, capitán, un personaje disfrazado, etc.

Existen diversos tipos de ritos que siguen las pautas de las tradiciones de grupos culturales. Estos ritos pueden tener similitudes en diversas culturas alrededor del mundo, o contener variaciones según el contexto o la forma de ejecución y pueden ser de purificación, donde normalmente son el agua o el fuego los canales de intervención; de sangre, que consiste en el derrame de esta con el fin de fecundar la tierra o proveer de alimento a los dioses; de tránsito, que se realizan en momentos claves de la vida, como la entrada a la

adulthood, the beginning of puberty, etc. Thus we find various types of rituals of greater or lesser complexity (Vilcapoma, 2008).

The objectives of the ritual can be multiple and everyday, from asking permission of the deities to perform an agricultural activity, to finding answers to a mal that afflicts us. Rituals persist in time and are associated with taboos in human groups outside of modernity, but the ritual has a broader and more everyday conception; many times dancing, singing or even performing everyday actions such as shaking hands, saying hello or goodbye can be qualified as forms of ritual.

1.3.1.6. La ritualidad en la danza

This term can be interpreted from various perspectives, which evidences the richness and complexity of this manifestation throughout history and in different societies. In general terms, ritualism in dance refers to the symbolic and sacred dimension that is reflected in many forms of dance and that is expressed through the body. These practices not only act as means of entertainment or artistic expression, but also perform key functions within the social and spiritual structure of communities (Hanna, 1987).

Throughout history, dance has been used as a means to connect with the divine, using the body as a channel to access the sacred. In many cultures, ritual dance is considered a way to invoke the presence of the divine, whether to request protection, express gratitude for the harvest, or celebrate key moments of the life cycle, such as birth, puberty, marriage and death (Eliade, 1959). This sacred character of dance is based on the belief that, through bodily movement and music, it is possible to reach spiritual dimensions that transcend the material world (Kaepler, 2000).

Además de su función espiritual, la danza ritual también juega un papel crucial en la celebración y expresión de identidades y valores comunitarios. La participación en estas danzas refuerza el sentido de pertenencia a un grupo, al tiempo que transmite y preserva conocimientos ancestrales, mitologías y tradiciones orales (Buckland, 2006). En este sentido, la danza actúa como un vehículo de transmisión cultural, asegurando la continuidad de las cosmovisiones y prácticas sociales a lo largo de las generaciones (Turner, 1969).

Desde una perspectiva más terapéutica, la danza ritual ha sido reconocida por sus capacidades de sanación y transformación, tanto a nivel personal como colectivo. En muchas culturas, se cree que la danza tiene el poder de curar enfermedades, tanto físicas como espirituales, y de restaurar el equilibrio y la armonía en la comunidad (Schechner, 2013). Esta dimensión curativa de la danza se basa en la idea de que el movimiento y el ritmo pueden influir en las energías vitales del cuerpo y la mente, facilitando un estado de renovación y bienestar (Roth, 1997).

La teoría del rito, como señala Vilcapoma (2008, p. 347-348), proporciona un marco analítico valioso para entender la danza en su dimensión ritual. Según esta teoría, la danza ritual se puede descomponer en cuatro elementos fundamentales: contexto, agente, parafernalia y mensaje. El contexto se refiere al entorno y las circunstancias en las que la danza tiene lugar (un templo, una plaza pública o un espacio natural) y cómo estos espacios influyen en el significado y la efectividad del ritual. El agente es el ejecutante de la danza, cuya preparación, vestimenta y estado mental son cruciales para el éxito del ritual. La parafernalia abarca todos los objetos y símbolos utilizados en la danza, como vestuarios, máscaras, instrumentos musicales y otros accesorios que potencian su poder simbólico. Finalmente, el mensaje es el significado o propósito subyacente de la danza, que puede ser una petición a las deidades, una narración mítica, o una declaración de identidad cultural.

En muchas culturas contemporáneas, la danza ritual sigue siendo una práctica vital que contribuye a la preservación y revitalización de tradiciones y cosmovisiones. La danza no solo fortalece la identidad cultural y espiritual de las comunidades, sino que también puede tener un impacto significativo en la vida cotidiana de las personas, ofreciendo un espacio para la expresión de emociones, la resolución de conflictos, y la reafirmación de los lazos sociales (Turner, 1987).

A través de la danza ritual, las culturas logran mantener vivos sus valores y creencias fundamentales, adaptándolos a los desafíos del mundo moderno mientras conservan su esencia tradicional. En este sentido, la danza ritual es más que un simple vestigio del pasado; es una práctica dinámica y resiliente que continúa moldeando y enriqueciendo la experiencia humana en el presente (Schechner, 2002).

1.3.1.7. Cuerpos ritualizados

Este concepto generalmente se utiliza en el contexto de estudios culturales, antropología, sociología y teoría de género para referirse a la idea de que el cuerpo humano se convierte en un objeto e instrumento de rituales, símbolos y significados en una cultura o sociedad específica. Esto implica que el cuerpo adquiere un papel central en la expresión y construcción de significados culturales y sociales a través de prácticas rituales y simbólicas. Según Foucault (1977), el cuerpo es un sujeto y objeto de poder, lo que lo convierte en un campo de inscripción donde se plasman las normas sociales y culturales. La ritualización del cuerpo, por tanto, no solo refleja estas normas, sino que también las produce y las reproduce en el proceso.

Los cuerpos ritualizados hacen referencia al cuerpo humano como el principal actor o instrumento en la ejecución de rituales y ceremonias. En el contexto de las tradiciones culturales y religiosas, el cuerpo ritualizado se convierte en el vehículo a través del cual se expresan y se llevan a cabo los significados y simbolismos asociados con el ritual. Este

concepto reconoce que durante los rituales, el cuerpo humano no es simplemente un objeto pasivo, sino que experimenta una transformación y una activación significativa. Como sostiene Schechner (2013), el cuerpo durante el ritual atraviesa un proceso de performatividad donde las acciones físicas adquieren un significado que va más allá de lo meramente gestual, estableciendo conexiones entre lo corporal y lo espiritual.

Mediante gestos, movimientos, posturas y, en ocasiones, cambios físicos como vestimenta especial, maquillaje o adornos, el cuerpo se convierte en un medio para comunicar y participar en las prácticas rituales de una comunidad. En diferentes culturas y tradiciones, se han utilizado diversas técnicas y prácticas para preparar y ritualizar los cuerpos. La antropóloga Douglas (1966) argumenta que el cuerpo es un símbolo del sistema social y que las prácticas rituales que involucran el cuerpo funcionan como un microcosmos que refleja la estructura y la moralidad de la sociedad en su conjunto.

Según Turner (1969), la ritualización no solo transmite significados, sino que también los crea, y al hacerlo, los cuerpos ritualizados reafirman y refuerzan las normas culturales, al mismo tiempo que pueden resistirlas o cuestionarlas. Esto es evidente en cómo los rituales pueden ser utilizados tanto para consolidar la autoridad como para desafiarla, dependiendo del contexto y la intención detrás del ritual. En este sentido, la ritualización del cuerpo puede ser vista como un acto de conformidad, pero también como un acto subversivo que tiene el potencial de redefinir las normas sociales.

En algunas culturas y tradiciones, la danza es una forma de ritualizar el cuerpo, en cuyo caso, no solo es una forma de expresión artística, sino que también tiene una dimensión sagrada y ceremonial. En la danza ritual, el cuerpo del bailarín se convierte en un canal a través del cual se comunican y perpetúan las creencias espirituales y culturales de la comunidad. Los bailarines, a menudo ataviados con máscaras y vestimentas simbólicas, realizan movimientos, posturas, ritmos y gestos específicos que representan diferentes

aspectos de la cosmovisión de su cultura. Como sugiere Csordas (1994), estos actos de performatividad corporal no solo sitúan a los bailarines en una tradición cultural existente, sino que también les otorgan la capacidad de renovarla y transformarla a través de su participación activa.

Además, la danza ritual puede servir como un medio para reforzar las conexiones con los ancestros y los espíritus, creando un espacio donde lo material y lo inmaterial se entrelazan. Según Eliade (1959), la repetición de estos movimientos ritualizados no solo evoca la memoria cultural, sino que también reactualiza el tiempo mítico, permitiendo a los participantes entrar en un estado de comunión con lo sagrado. En muchas culturas, la danza es una parte integral de los rituales y se utiliza para conectarse con los dioses y los espíritus de la naturaleza, funcionando como un puente entre el mundo humano y el mundo espiritual.

Por lo tanto, la ritualización del cuerpo a través de la danza y otras prácticas rituales subraya la centralidad del cuerpo en la construcción y transmisión de significados culturales y espirituales. A través de estos rituales, los cuerpos no solo se conforman a las normas sociales, sino que también tienen el potencial de transformarlas, ofreciendo nuevas interpretaciones y posibilidades.

1.3.2. Festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Cusco

1.3.2.1 El rito en los Andes del Perú

Los procesos rituales en los Andes del Perú están intrínsecamente conectados con la cotidianidad del sentir y vivir de los habitantes andinos, manifestándose a través de diversas prácticas que, a menudo, se basan en el calendario agrícola o religioso. Según Rostworowski (1988), estos rituales se fundamentan en la interconexión entre el ser humano, la naturaleza y los dioses, buscando armonizar las fuerzas de la vida y la muerte, el bien y el mal, así como el pasado y el presente. Esta visión de equilibrio y reciprocidad es central en

la cosmovisión andina, donde los rituales no solo buscan mantener la armonía entre estos elementos, sino también fortalecer la relación entre las comunidades y sus entornos naturales y sobrenaturales.

En la región andina, se pueden identificar claramente dos grandes tradiciones rituales: los ritos ancestrales dedicados a la Pachamama, la Madre Tierra, y los ritos importados de España, como la veneración de vírgenes y santos. No obstante, muchas de las prácticas rituales actuales son el resultado de un proceso de sincretismo, en el que se combinan elementos de ambas tradiciones, reflejando una cosmovisión integrada. Según el Museo Larco (2018), el sincretismo andino surgió como una respuesta a la extirpación de idolatrías durante la época colonial y ha sido objeto de un continuo proceso de adaptación. Este fenómeno ha permitido la preservación de elementos de las creencias prehispánicas bajo formas cristianas, manteniendo la veneración de divinidades antiguas como la tierra, el agua, el rayo y las huacas (lugares sagrados) dentro de las celebraciones y festividades patronales.

El sincretismo, en este contexto, no solo representa una fusión de prácticas religiosas, sino también un proceso dinámico de adaptación y resistencia cultural. Como lo indica Salazar (2009), el sincretismo no es una simple mezcla de elementos culturales, sino un proceso activo de reinterpretación y re-significación que permite la continuidad de las prácticas tradicionales dentro de un marco de cambio. Este proceso de integración permite a las comunidades andinas mantener vivas sus tradiciones, adaptándolas a los nuevos contextos sin perder la esencia de sus creencias ancestrales.

1.3.2.2. La celebración de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Cusco

Según el plan de salvaguardia de la Festividad de la Mamacha Carmen de Paucartambo (CRESPIAL, 2019), Paucartambo es una de las trece provincias del

departamento de Cusco. Está administrada por el gobierno regional y se divide en seis distritos: Paucartambo, Caicay, Challabamba, Colquepata, Huancarani y Kosñipata. Sus principales actividades económicas son la agricultura y la ganadería en las zonas altas. Actualmente, la cultura también es parte primordial de su economía, gracias al desarrollo de actividades culturales como la festividad de la Virgen del Carmen que se realiza anualmente en el mes de julio. Esto hace que el turismo, el comercio y otras actividades económicas alrededor de la cultura, sirvan como una fuente importante de ingresos para los habitantes.

Cánepa (1998), señala que durante la época inca, Paucartambo pertenecía a la región del Antisuyo, unos de los lugares o tambos del imperio y de este hecho surge el nombre *tambo* o *tampu*, que significa lugar de descanso o depósito de alimento; y *paukar*, que podría haber sido el nombre de un general inca, lo que se traduce como lugar florido o tambo colorido, ya que se encuentra entre la Amazonía y los Andes. Paucartambo se conectaba con antiguas rutas incas, por la selva del Kosñipata, y tenía a mediodía de camino a Pisac como primer tambo y wat'oqo como segundo tambo a un día de camino, a 17 km de Paucartambo, habiendo sido un punto importante para el tránsito comercial en el incanato.

En la colonia, Paucartambo siguió siendo un paso comercial trascendental entre la sierra y la selva, llegando a ser uno de los núcleos económicos más prósperos. La hacienda se convirtió en el sistema ordenador, explotando y dominando a las comunidades indígenas que se asentaban en la zona.

Paucartambo se convirtió en la primera productora de coca y tejidos del Cuzco, produciendo además plata, zinc y azogue. Según Cánepa (1998), debido al intenso intercambio comercial de ganado, lana, ropa, maíz, trigo, coca, chuño, caucho, maderas y oro, en el siglo XVIII, el gobierno de España habría mandado a construir un nuevo puente de piedra y cal sobre el río Mapacho.

Según Cánepa (1998), la construcción de un puente por orden del Rey de España Carlos III por los años de 1760, fue el punto de partida para la transformación del pueblo. Aunque antes de esta edificación ya existía uno de mimbre, no cumplía con las necesidades comerciales de la época.

Paucartambo se ubicaba en la planicie de Killipata, pero tuvo que cambiar de ubicación debido a la edificación del puente Carlos III. El pueblo se fue consolidando alrededor de esta construcción y se convirtió en un eje principal para la economía de la región. “La reubicación espacial del pueblo y su desarrollo como centro administrativo y comercial pueden haber favorecido a la concretización de este cambio” (Cánepa, 1998, p. 74). Su edificación está diseñada arquitectónicamente con un estilo colonial, con un centro administrativo, un templo y la plaza central rodeada de casitas y casonas con balcones en las fachadas y grandes portones. Para Cánepa (1998) Paucartambo, otrora un pueblo indígena, se fue amestizando con el tiempo. En el pasado, la adoración a la Virgen del Rosario, patrona del pueblo, era más extendida entre los habitantes de Paucartambo. Sin embargo, con el transcurso del tiempo y los cambios en la comunidad, la mayoría de los paucartambinos actualmente se considera devota de la Virgen del Carmen, cuya imagen llegó posteriormente al pueblo, tal vez traída por los comerciantes que se iban asentando, lo que trajo como consecuencia que la devoción hacia esta nueva imagen fuera creciendo.

La festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo se manifiesta con un particular estilo mestizo propio de la región, donde las ritualidades reflejan el sentir de la población. La tradición de la Virgen, según Cánepa (1998, p. 84) “es concebida por los paucartambinos como el núcleo de su identidad y lo que da sentido a su historia”. La aparición de la Virgen y su fiesta es fundamental para entender el sentir y el surgimiento del pueblo, como unos de los ejes centrales de las tradiciones cusqueñas en la actualidad. A

partir de ahí nacen tres leyendas que narran la llegada o aparición de la Virgen en Paucartambo para justificar su origen, pertenencia e identidad.

Según Cánepa (1998), la primera leyenda, recopilada por Josafat Roel Pineda nos dice que durante un conflicto entre los chunchos o habitantes de la selva y los hacendados locales, el cuerpo de la Virgen del Carmen resultó herido y descubierto posteriormente en las aguas del río *Amarumayo*, el cual, a partir de ese momento, se conoció como río Madre de Dios. Luego, la imagen de la Virgen fue trasladada a Paucartambo.

La segunda leyenda documentada por Betty Yábar de Zúñiga, según Cánepa (1998), cuenta que los qollas, quienes eran viajeros provenientes del Qollao, trajeron consigo a la localidad una cabeza de yeso que habían hallado dentro de una vasija de barro. Los habitantes de Paucartambo reconocieron la cabeza como la de la Virgen y, enseguida, le confeccionaron un cuerpo de madera. De esta manera, la Virgen eligió este pueblo como su lugar de residencia.

Cánepa (1998) nos relata que la tercera leyenda recopilada por Segundo Villasante, en el siglo XVI, la Corona española entregó dos imágenes de la Virgen del Carmen, una para Paucartambo, en la región de Cusco, y otra para Paucarqolla, en Puno. La imagen de mayor tamaño y belleza fue llevada a Paucartambo, lo que causó cierto malestar en la población de Paucarqolla, que expresó su descontento y reclamó, aunque sin éxito, la imagen que les habría correspondido. Por otro lado, los habitantes de Paucartambo celebraron con gratitud su buena fortuna, realizando actos religiosos con danzas y música. Como resultado, anualmente, los pobladores de Paucarqolla visitan Paucartambo, llevando consigo llamas cargadas de diversos productos como ofrendas en honor a la *Mamacha* Carmen, que es también como se la denomina.

Todas las tradiciones paucartambinas convergen en las celebraciones de la festividad de la Virgen del Carmen, donde según Ramos (1996), la escenificación y evocación

folklórica de Paucartambo representa la expresión simbólica y representativa de sus antiguas tradiciones, originadas en leyendas y concepciones míticas, ya que esta fiesta no solo contribuye a la economía, sino también a la construcción de la identidad del pueblo y sus habitantes por su gran contenido artístico, tradicional y cultural.

La celebración en Paucartambo está profundamente vinculada con el mestizaje cultural y religioso de la provincia, convirtiéndose en un símbolo representativo de su rica tradición y arte. Este evento refuerza el sentido de identidad y la herencia cultural entre los pobladores.

El significado ideológico se encuentra enraizado en las tradiciones paucartambinas durante la festividad en honor a la Virgen del Carmen, tanto en el sustento como en el aspecto socio cultural, donde se mezclan la cultura española y la autóctona, uniendo el pasado y presente del pueblo de Paucartambo. “Constituye una manifestación de misticismo y arte, de valores depurados, de historia y tradiciones, de leyendas y costumbres, de música, danza y canciones propias” (Ramos, 1996, p. 19). La evocación de sus tradiciones artísticas culturales celebrando la solemnidad de la devoción mestiza, principalmente, muestra imágenes del mundo mágico ancestral y de lo cotidiano, del presente y pasado del pueblo y se convierte en una plataforma para mostrar estos saberes tradicionales a partir de la gastronomía, música, danza, artesanía, entre otras manifestaciones. En el mundo Andino, estas costumbres se engloban en una sola denominación, conformando un gran rito festivo que antiguamente se denominaba *taki*.

Lo que caracteriza principalmente a la festividad de la Virgen del Carmen son las diversas comparsas de danza y música tradicionales, un total de diecinueve comparsas encargadas de darle a la celebración la magia y el colorido característico. Cada comparsa respalda su presencia en los festejos con ritos, mitos y leyendas que hablan del pasado y su estadía en el pueblo pues, aunque la mayor parte de las danzas no son autóctonas o de

pertenencia exclusiva a Paucartambo, sin embargo, todas manifiestan su devoción y arraigo de identidad paucartambina. Las comparsas de danza que intervienen son:

1. Qhapaq Chuncho, danza que representa a los habitantes del Antisuyo, son considerados los guardianes de la Virgen. Esta es una de las danzas más emblemáticas de la festividad en honor a la Virgen del Carmen en Paucartambo. Los chunchos bailan en las procesiones, custodiando a la Virgen del Carmen, y junto con los qollas, escenifican la tradicional guerrilla en la que resultan victoriosos. La comparsa de danzantes está compuesta por el Rey Chuncho, los soldados y un personaje que representa un mono (Ramos, 2005). Su vestuario es característico de la zona de la selva ya que lleva plumas y una chonta, que es una laza elaborada de madera del árbol del mismo nombre.
2. Qhapaq Negro, danza que representa a los esclavos negros durante la época colonial. Sus cantos destacan por la belleza y el lenguaje poético que caracteriza esta expresión cultural (Canepa, 1998). Esta comparsa es una de las más numerosas, compuesta por más de sesenta bailarines varones, y su organización es la más consolidada entre las comparsas. El vestuario se distingue por una máscara con rasgos grotescos, y cada danzante lleva en la mano una vara con forma de puño cerrado, conocida como *maqui*, la cual simboliza la resistencia del pueblo negro. Los danzantes representan a los esclavos negros que trabajaban en las minas y que llegaban a Paucartambo para cantarle a la Virgen del Carmen.
3. Qhapaq Qolla, danza que representa a los comerciantes del altiplano, quienes traen sus productos, en este caso, a Paucartambo para comercializar. Esta danza es una de las más emblemáticas de la festividad de la Virgen del

Carmen y del peregrinaje a Qoyllur Ritti. Los danzantes escenifican diversos momentos clave dentro de la celebración en honor a la Mamacha Carmen. Una de las características más distintivas de estos personajes es su máscara de lana blanca, conocida como *w'aqollo* (Ibañez, 2018). Las mudanzas que realizan están acompañadas por cantos que expresan tanto nostalgia, agradecimiento y alegría. Además, los Qhapaq Qolla suelen parodiar y jugar con la dualidad entre lo animal y lo humano.

4. Auqa Chileno, danza que parodia a los enemigos ocasionales durante la Guerra del Pacífico de 1879 (Cánepa, 1998). Sus coreografías representan la llegada de los soldados chilenos al territorio peruano. Los personajes principales incluyen un *machu* o anciano, quien va acompañado de una dama coqueta que danza entre las columnas de soldados, mientras es cortejada por el *maqta*. Los pasos y movimientos se caracterizan por pisadas fuertes que evocan un estilo de baile marcial.
5. Contradanza, danza que satiriza los bailes de salón de la élite española. o también hace alusión a las actividades agrícolas, representadas en su coreografía bajo la dirección del caporal, quien guía las labores agrarias. La Contradanza es una danza exclusivamente masculina, en la que los danzantes, organizados en columnas al estilo de las cuadrillas o danzas europeas, siguen al caporal, quien marca los cambios de movimientos con sus órdenes. La comparsa está bien organizada y es una de las más numerosas en la festividad de la Virgen del Carmen.
6. Danzaq, danza de varones, que tiene como justificación la religiosidad, pero oculta un contenido erótico sexual. Representando a los machos cabríos que a los varones seductores de quinceañeras, conquistadores de casadas y

consolador de las viudas de Paucartambo. Ellos se caracterizan por su tamaño, postura firme y sensualidad. Su vestimenta es colorida; en la mano derecha llevan una vara, y en la cabeza un sombrero adornado con plumas. Los pantalones están decorados con lana de diversos colores, mientras que en el pecho portan con orgullo la imagen de la Mamacha del Carmen de Paucartambo, Cusco.

7. Chunchachas, danza que representa a las doncellas provenientes de las profundidades de la selva del Antisuyo. Se dice que esta comparsa reapareció después de un largo período de ausencia en las festividades en honor a la Virgen del Carmen, gracias a la insistencia de los familiares de las danzantes. A diferencia de la mayoría de las danzas, que son predominantemente masculinas, esta es la única danza compuesta exclusivamente por mujeres. Sus pasos y movimientos evocan la alegría y el exotismo de la selva. La comparsa está formada por jóvenes que participan anualmente, y sus vestuarios destacan la riqueza cultural y natural de la Amazonía peruana.
8. Chucchos, danza que representa a las personas que padecieron de paludismo, una enfermedad que en el pasado diezmo a los habitantes del valle tropical y selvático de la región. Las máscaras amarillas que usan los danzantes simbolizan esta enfermedad, y sus movimientos corporales simulan sacudidas, como si estuvieran sufriendo un ataque. El caporal, que lidera la danza, representa al dueño de las tierras y lleva en sus manos dos ramas de árbol. Durante la danza, los participantes interactúan con la figura de la muerte y con enfermeras. Un elemento característico de esta danza es el uso de sacos de harina, con los que los danzantes golpean a los espectadores que se acercan a observar. Como comparsa, es una de las más

alegres y vistosas de la festividad en honor a la Virgen del Carmen en Paucartambo.

9. K'achampa, danza prehispánica de carácter guerrero, que rememora a los jóvenes soldados del incanato. Danza realizada exclusivamente por hombres que poseen destacadas habilidades físicas, ya que el ritmo de la música está diseñado para transmitir fuerza, valentía y precisión. En la coreografía, se representa el triunfo de los guerreros quechuas durante la expansión del Tawantinsuyu. La comparsa de los K'achampa está compuesta por un caporal, también conocido como jefe de la danza, y dos capitanes que lideran las dos filas de danzantes K'achampa. La música que acompaña esta danza es interpretada por una banda tradicional que utiliza instrumentos como pitos, tambor y bombo.
10. Majeños, danza que representa a los antiguos arrieros comerciantes de licor provenientes del valle de Majes, en Arequipa. Aunque es una danza predominantemente masculina, destaca la figura de la dama del majeño, quien es acompañada por el caporal en medio de las filas de danzantes. Los personajes de esta danza parecen estar ebrios todo el tiempo, lo que se refleja en los pasos y movimientos de la coreografía. La danza es acompañada por una banda de música que toca una melodía alegre, mientras que las máscaras de los danzantes resaltan su estado de embriaguez, mostrando mejillas rojas y ojos hinchados, durante la fiesta ellos van lanzando cerveza a su andar.
11. Panaderos, esta danza es una manifestación tradicional que representa las actividades de los artesanos panaderos de Paucartambo. Su participación en las festividades se justifica por la importancia de la panadería en esta

provincia. La danza es interpretada por jóvenes que, año tras año, rinden homenaje a la Virgen del Carmen. A lo largo de su recorrido por las calles de Paucartambo, los danzantes reparten diversos tipos de pan, lo que hace que esta sea una de las danzas más vistosas y queridas por el público. Durante la guerrilla, los panaderos lanzan harina a la multitud, generando un ambiente de alboroto y diversión.

12. Mestiza Qoyacha, danza que tiene raíces mestizas y representa a los jóvenes pertenecientes a las *panacas* reales del Imperio Inca, con una fuerte relación con las actividades agrícolas. Esta danza es interpretada por jóvenes solteros, a los hombres se les llama *haynas* y a las mujeres *qoyachas*, quienes deben cumplir de manera estricta con el reglamento de la comparsa, manteniendo siempre la decencia durante la celebración (Guzmán, 2019). El ritmo de la danza es atractivo, caracterizado por zapateos que recuerdan a los de las *Huaylas*. Los trajes están adornados con piedras minuciosamente dispuestas y colores vivos que resaltan la belleza de las mujeres y la masculinidad de los jóvenes.
13. Saqra, danza que representa simbólicamente al diablo, aunque desde una perspectiva más lúdica. Los trajes que se utilizan en esta danza son de los más vistosos, destacando por su colorido, la belleza de sus bordados y las impresionantes máscaras zoomórficas. La comparsa está compuesta por el caporal, la china saqra (la única figura femenina entre un grupo predominantemente masculino) y los soldados. Durante sus coreografías, los danzantes interpretan melodías andinas, como el cóndor pasa, al estilo de los bailes de cuadrillas europeas (Vásquez, 1985).

14. Wayra, esta danza se caracteriza por ridiculizar a las malas autoridades, exponiendo sus abusos y corrupción. También conocida como *Sicllas* o Doctorcitos, esta danza es interpretada actualmente tanto por hombres como por mujeres, quienes bailan al compás de una melodía alegre. En las diferentes etapas o mudanzas de la coreografía, se escenifica un juicio en el que dos campesinos son acusados injustamente por estas autoridades corruptas, quienes les imponen castigos y exigen sobornos. Entre los personajes que participan en esta danza, se pueden identificar campesinos de la provincia de Paucarcambo, como los *Q'eros*.
15. Waka Waka, danza que parodia las fiestas taurinas o la tauromaquia. A lo largo de su coreografía, se recrea el proceso de una corrida de toros. Los personajes que intervienen en esta danza son un toro (el personaje principal), dos o más toreros, un laceador, dos banderilleros, un picador, varios *maq̄tas*, y una chola, quien supuestamente es la dueña del toro. Con el paso del tiempo, la danza ha evolucionado; actualmente, se acompaña de una banda de música característica de esta tradición. Es una danza predominantemente interpretada por jóvenes, debido a la energía que requiere. Durante la escenificación de la guerrilla, se narra cómo el toro se escapa y causa alboroto en el pueblo (Cánepa, 1998).
16. Negrillos, danza que evoca la discriminación racial y la esclavitud de los afroperuanos durante la época colonial, es interpretada exclusivamente por hombres, los danzantes se mueven al ritmo de las matracas, que imitan el sonido de las cadenas utilizadas por los esclavos. La danza representa a los hijos de esclavos afrodescendientes, quienes constituían mano de obra barata

en los campos aldoneros y viñedos. A diferencia del Qhapaq Negro, esta danza se caracteriza por movimientos más ágiles.

17. Paucartampus, danza que reaparece en el 2003 y enaltece los estilos costumbristas del mundo andino. Según Inkayni Peru Tours (s.f.), esta danza hace referencia al mito del *Ukumari* o *Ukuko*, la representación zoomorfa andina del oso que rapta a las mujeres jóvenes. También alude al relato paucartambino de *Kukuli*. Es interpretada por hombres y mujeres que bailan un huayno alegre, acompañados de *kandungas* y banderas, al estilo del carnaval.
18. Misiti Qanchi, danza que incursiona en las celebraciones de las fiestas patronales, recopilando las danzas de la provincia de Canchis. Es una danza agrícola que expresa movimientos de agradecimiento a la Pachamama. Esta danza es interpretada por hombres y mujeres, quienes la realizan con alegría. Los hombres llevan una vara de mando y son conocidos como *varuyoq*, ya que representan a las autoridades de su comunidad.
19. Maqtas, no es una danza propiamente dicha, sino personajes que se encargan del orden en la festividad e intervienen en papeles importantes en diversas danzas de Paucartambo. Dentro de la teatralidad en Paucartambo, el 15 de julio, durante la entrada, ellos llegan al pueblo en un camión de bomberos y un burro, sonando sus *w'arakas*. Es un personaje muy jocosos y jugueteón que parodia diversos acontecimientos sociales.

1.3.2.3. Proceso festivo

Según Cánepa (1998) la festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo se da inicio el catorce de julio y culmina el diecinueve del mismo mes, aunque los preparativos se realizan desde comienzos de año o muchas veces al concluir la fiesta del año anterior. El

tres de febrero se celebra el aniversario de la coronación de la Virgen del Carmen; luego el uno de julio se da la misa de despiertos; entre el seis y el catorce de julio se da inicio a la novenaria, con oraciones y la devoción a la Virgen por parte de las instituciones públicas y privadas de Paucartambo. El doce y trece del mismo mes se aprovisionan los recursos, encabezados por el prioste, los danzantes, mayordomos y autoridades, quienes están sujetos a la planificación y cumplimiento de las diversas actividades ligadas a las celebraciones centrales del mes de julio. Actualmente se da el lanzamiento de la fiesta un mes antes, en el contexto de las fiestas de aniversario de creación política de la ciudad del Cusco.

Según el programa general de la Municipalidad de Paucartambo (2023), el catorce de julio, la víspera, se inicia antes de las seis de la mañana con la reunión de caporales en las instalaciones de la Municipalidad, dando los últimos detalles para iniciar los festejos. Durante el día y la tarde se produce el *waka ñak'kuy* que consiste en el sacrificio del ganado ofrecido por el cargo o donado. Más tarde, continúa con la recepción de participantes y danzantes, mientras por la tarde, en el templo de Paucartambo se realiza el cambio de ropa a la Virgen y el traslado a sus andas para las procesiones de los días siguientes, considerado un ritual religioso entre los pobladores ilustres de Paucartambo. Luego se realiza el último ensayo, donde los danzantes visitan el templo de la Virgen del Carmen de Paucartambo, pidiéndole permiso para iniciar la festividad; las comparsas van por el pueblo en pasacalle, sin danzar; luego, en la casa del cargo, comienza el último ensayo, recibiendo a los invitados y compartiendo con ellos.

El quince de julio, día llamado la entrada, se inicia a las seis de la mañana con el saludo de la Virgen del Carmen por parte del prioste, al cargo mayor, a los *carguyoc* de años pasados y las personalidades ilustres del pueblo, danzas y cuadrillas, en una ceremonia breve en que ellos se comprometen a participar de los festejos, al igual que las otras

comparsas (Municipalidad de Paucartambo, 2023). A mediodía se inicia la festividad “en un despliegue horizontal de alegría y emociones se vive las vísperas con gran intensidad” (Ramos, 2005, p. 109). El pueblo de Paucartambo cambia de atmósfera y la gran multitud va tomando las calles, restaurantes y locales alrededor de la plaza central. Las comparsas de danzantes empiezan sus rituales característicos y en medio del estruendo de doce cohetes a cargo del prioste, con albazos, camaretazos y repique de campanas, ingresan las dieciocho danzas y los *maq̄tas*, inaugurando oficialmente la fiesta. Los *maq̄tas* que representan a los jóvenes, son los primeros en entrar, irrumpiendo con el sonar de sus *warak’as* o látigos. Ellos llegan en un camión de bomberos y un burro, mientras el pueblo experimenta un cambio de humor inmediato, pues la multitud sale de los locales y casas para ver desfilas a las comparsas que se aproximan al templo para saludar a la Virgen. Previamente, los danzantes se preparan en lugares que han sido mantenidos en reserva, en las rutas de acceso a sus lugares de origen, a la entrada a Paucartambo. A las tres de la tarde los danzantes se dirigen a la casa del cargo mayor, donde son recibidos con alimentos y bebidas (Municipalidad de Paucartambo, 2023). A las cuatro se da inicio al *Cera Apaycuy*, que consiste en trasladar ceras o cirios y voladores, que son pequeños muñecos infantiles de plástico o porcelana vestidos como las comparsas, así como flores destinadas al templo de la Virgen, en un recorrido por todo el pueblo. “El conglomerado de artistas y comparsas se concentran en la casa del Prioste, donde también acuden las autoridades, personalidades y devotos en general para dar inicio a la ceremonia” (Ramos, 2005, p. 110). Son los niños de los diferentes colegios de Paucartambo los encargados de confeccionar arreglos florales en pequeñas botellas de agua de colores, como ofrenda a la Virgen.

A las seis de la tarde se inicia la misa ofrecida por el prioste y a las ocho ocurre el tradicional *q’ono*y en la Plaza de Armas y la quema de castillos y fuegos artificiales. Más entrada la noche, la gente se dispone en los alrededores de la plaza central y las comparsas

encienden fogatas en las que los *qollas* son los protagonistas, haciendo alboroto en el pueblo. Al finalizar el *q'onoy*, se realiza el alba o saludo a la Virgen en el atrio del templo, al son de los albazos. Todas las danzas bailan sus coreografías completas sin vestuario ni máscaras en la calle principal del templo (Municipalidad de Paucartambo, 2023).

Según el programa general de la Municipalidad de Paucartambo (2023) el dieciséis de julio es la fecha central y se inicia a la medianoche, con el tradicional *punchayniquipi* y retretas que ofrece el cargo mayor en la puerta del templo. Hacia las cuatro de la madrugada se celebra la Misa de Aurora ofrecida por los devotos. “Son los primeros actos religiosos del día central, con celebraciones y cultos que conmueven la profunda fe católica del pueblo” (Ramos, 2005, p. 112), A las nueve es la misa central; a las diez y media se realiza el tradicional *mosque* o bosque, que consiste en el arrojamiento de obsequios de parte del prioste a la concurrencia que se aglomera en la plaza central. Esta acción es realizada por los Qhapaq Qolla, quienes regalan objetos variados como artesanías, frutas y productos de la región, que lanzan desde una plataforma instalada en el centro de la plaza, al ritmo de las melodías de la banda de música. Las comparsas muestran sus danzas alrededor de las calles paucartambinas. A las once se produce el reparto del once en el *cargo wasi*, que es el espacio reservado para el mayordomo y consiste en el reparto simbólico de panecillos dulces a las distintas comparsas, por cuenta del cargo mayor, “presentando una a una sus coreografías, siendo recepcionadas por el Prioste que entrega a cada participante el ‘Once’ como símbolo de afecto y gratitud” (Ramos, 2005, p. 112).

Al mediodía se sirve el almuerzo ofrecido por el cargo mayor, y a las tres se inicia la procesión solemne de la Virgen del Carmen. Cuando concluye, alrededor de las ocho de la noche, se ofrecen retretas y se despliega la fiesta popular en la plaza de armas.

Según el programa general de la Municipalidad de Paucartambo (2023) el diecisiete de julio, día de la bendición y guerrilla, las actividades inician a las siete de la mañana con la

misa a la Virgen del Carmen ofrecida por los *carguyoq* e integrantes de las diferentes danzas. A las ocho se dirigen al cementerio para la tradicional romería y bautizo de los nuevos integrantes de las comparsas, quienes son bautizados en rituales que incluyen consumo de licor y reparto de latigazos frente a las tumbas, ofreciéndoles oraciones a los difuntos. Otras comparsas realizan este ritual en las casas de cargo.

A las dos de la tarde se da la solemne procesión de la Virgen del Carmen, que concluye en el puente Carlos III para la bendición a los cuatro puntos cardinales, y se realiza la entrega de las demandas a los nuevos *carguyoq* (Municipalidad de Paucartambo, 2023). Esta procesión simboliza el mito de la retirada de la Virgen del pueblo, pero como ella está contenta por la fiesta, decide quedarse.

Según el programa general de la Municipalidad de Paucartambo (2023), a las tres y media de la tarde se da inicio a la tradicional guerrilla. Desde temprano la multitud empieza a adoquinar las calles de Paucartambo, mientras las comparsas siguen danzando alrededor de la plaza y las danzas de Waka waka, Majeños, *Paukartampus*, entre otras, hacen derroche de su expresión. La guerrilla da inicio cuando la banda de músicos se ubica en su estrado y el toro de la danza Waka waka ha muerto, luego de lo cual, los qollas, chunchos, saqras y maqtas danzan y hacen una parodia teatral alrededor de la plaza. Los qollas hacen una mesada con hojas de coca y alcohol, consultando al oráculo qué es lo que ocurrirá durante su estadía en Paucartambo. Al ser vencidos, los qollas comienzan el tradicional Cacharpari, danzando por las calles hasta llegar a sus casas, para luego salir de visita a distintas casas de los cargos. Hacia las nueve de la noche, la guerrilla finaliza con una fiesta popular en la plaza de armas.

Según el programa general de la Municipalidad de Paucartambo (2023), las celebraciones del dieciocho de julio se inician a las diez de la mañana con la misa de *Watatiyaycuy*. Luego de la procesión, la Virgen es colocada en el bautisterio y a las tres de la

tarde se realiza el *O'qaricuy* en el atrio del templo, que consiste en el bautizo y bendición a niños y niñas. A las cinco se realiza el tradicional *Watatiyacuy* en la puerta del templo, donde el sacerdote católico ofrece la bendición a la población en general, y culmina a las seis de la tarde con el tradicional Cacharpari.

Según el programa general de la Municipalidad de Paucartambo (2023), el diecinueve de julio culminan las celebraciones. Los actos se inician a las nueve de la mañana con la misa agradecimiento del prioste saliente y entrante, y una hora más tarde se baja de las andas a la Virgen del Carmen y se la coloca en su altar, donde se le cambia con la ropa de *Chamba*, concluyendo a las once con un brindis ofrecido por los priostes salientes a los priostes entrantes y el último Cacharpari.

1.3.3. Danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, Cusco

Los Qhapaq Qolla eran hombres originarios de Paucarqolla, una región remota en el Altiplano, que venían a Paucartambo para comerciar con diversos productos como cañihua, *quispiño*, cecina, charqui, llama, textiles, lana, azúcar y coca, entre otros. Estos productos eran intercambiados por maíz, chuño y ají. Según Vásquez (1985), cantan devotamente a la Mamacha Carmen y bailan imitando a las llamas. Ellos andan con el pasamontaña, también conocido como *waq'ollo*, para cubrirse del frío de las punas, y cargan una llama o vicuña en su espalda, que simboliza el origen de su riqueza; vienen bailando una danza que representa el acto de hilar la lana o el movimiento característico de la llama al andar en piaras o grupos, a través de las montañas, guiados por su *jañaychu* (alcalde) y una pastora (Imilla). Toda esta simbología está estructurada y mitificada dentro de una danza interpretada exclusivamente por hombres de diversas edades, estrechamente vinculada a la ganadería de camélidos, como la llama. En esta danza, los movimientos imitan y representan al animal, reflejando también su comportamiento en grupos.

Según Barrionuevo (1968), el carácter del personaje Qhapaq Qolla es alegre, juguetón y pícaro; es denominado amante frenético de la Virgen del Carmen, “encarnan figuras ambiguas que en tanto tienen rasgos humorísticos y subversivos, ocupan las figuras ambiguas entre lo humano y lo doméstico y lo silvestre” (Mendoza, 2001, p. 250). Los Qhapaq Qolla, llamados también qollas, dedican canciones y versos a la Virgen, con una gran carga emotiva en cada palabra, demostrando también el carácter humano del personaje mítico que encarnan.

El Qhapaq Qolla habla en quechua y es un ser que combina características humanas y camélidas, específicamente de la llama, cuyo origen está en las vastas tierras altas de las punas, donde la relación entre el hombre y el auquénido es fundamental para la subsistencia Ibañez (2019). Los llameros viajan, pero es en Paucartambo donde se tejen historias y leyendas sobre esta danza y cuando van de visita, le cantan a la Virgen del Carmen. Su performance tosca, alejada de las maneras urbanas, e identificada con el modo de ser de las llamas, muestran al Qhapaq Qolla dispuesto al contacto sexual y sus canciones y danzas manifiestan este estado.

1.3.3.1. Personajes

Los personajes de la danza están conformados por bailarines que integran una jerarquía que “se distinguen por ser de presencia viril, locuaz, y eufórico, [sic] contagia bromas y risas satirizando el mundo” (Ramos, 2005, p. 173). Cada bailarín le añade un lenguaje propio, característico de la interpretación del personaje de la danza.

El alcalde o caporal es el encargado y jefe de la comparsa, es el *varayoc*, el que lleva la vara de mando, distintivo de las autoridades en la región del Cusco, y trae consigo el látigo, instrumento con el que lo mismo castiga que bautiza a los Qhapaq Qolla; es quien los domina y vela por ellos. Este personaje, también llamado *janaychu*, entona los primeros versos de las canciones que se ejecutarán, dependiendo de las mudanzas coreográficas, y

se caracteriza también por llevar una cruz en el *waq'ollo* o pasamontañas. Su personalidad es menos jocosa que la de los demás Qhapaq Qolla, ya que su función principalmente es de autoridad. Baila encabezando la comparsa en medio de las columnas de danzantes.

Según Canepa (1998), la Imilla es la dama y pastora de los Qhapaq Qolla y tiene escala de autoridad después del alcalde. En Paucartambo, este personaje es interpretado por un varón y durante varios momentos de la fiesta, representa a la Virgen, pero con rasgos de ambigüedad, pues lleva una máscara sin rostro y no tiene una identidad definida acerca de su origen. Esto se complementa con lo dicho por Tello (2020) este personaje es el danzante principal de la fiesta, detrás de quien se teje la teatralización de las celebraciones; se caracteriza por ser la madre de los Qhapaq Qolla y representar una figura femenina en esta danza que es íntegramente de varones. Es fuerte, ágil, astuta, fecunda y joven, va hilando una rueca denominada *pushka* o *miskuña* y siempre baila en medio de las columnas de danzantes.

Vázquez (1985) nos refiere que la conformación de la comparsa está encargada a dos capitanes, que son los que encabezan las columnas y se encargan de los soldados. Ellos son los que marcan el paso y la forma de ejecución, seguidos por el *Chaska Macho*, una llama macho real que carga *cañihua*, *ch'arqui*, *kispiñu* y a quien los Qhapaq Qolla le dan de beber y la hacen bailar. Esta llama representa el estado animal, salvaje, del Qhapaq Qolla, y a quien ellos tratan como a un integrante más de la comparsa, humanizándola y respetándola.

Esta llama está al cuidado de dos o tres llameros, quienes la guían y transportan por todo el pueblo. Los Sallqa Qolla, son “personajes ariscos que no se integran a la comparsa” (Ramos, 2005, p. 175) y aparecen en cualquier momento de la fiesta, en las distintas casas de cargo, pidiendo cerveza y compartiendo con las otras comparsas; estos Qhapaq Qolla son más hoscos en su comportamiento.

Los llameros o Qhapaq Qolla soldados, son los demás integrantes de la comparsa y tienen carácter jocosos; cuando danzan, interceptan a las jóvenes y las enamoran con sus frases en quechua. Se encuentran en el límite entre lo humano y lo salvaje. Por último, los Uñas Qolla son los niños pequeños que van danzando y que también representan a los llameros desde muy temprana edad hasta los doce o catorce años.

1.3.3.2. Vestimenta

El atuendo del Qhapaq Qolla imita al antiguo habitante puneño: Todos llevan en la cabeza una montera rectangular llamada *aqarapi*, de una belleza extraordinaria simétricamente decorada con figuras tradicionales, iguales a las mantas que existen en la región, adornada con mostacillas, lentejuelas y piedras, bordada con hilos dorados en cuyos bordes cuelgan monedas, insignias religiosas y medallas. Ellos dicen que el decorado de la montera representa la nieve de sus travesías por las punas. Llevan una máscara o *waq'ollo* que “tejida de lana con siluetas faciales cubre la cabeza y el rostro” (Ramos, 2005, p. 173). El *waq'ollo*, que presenta una tonalidad blanca con franjas negras, constituye un elemento de indumentaria particularmente distintivo. Su presencia en el atuendo del Alcalde, resaltada por la cruz que lleva en la frente, sirve como marcador de su posición de autoridad. Este accesorio caracteriza al llamero, quien lo utiliza como resguardo facial frente a las inclemencias climáticas propias de las regiones de altura, como las punas. Más allá de su utilidad práctica, este elemento confiere al personaje una expresión singular durante la ejecución de la danza.

También llevan camisa de manga larga, que en Paucartambo puede ser de colores como el azul ultramar y el blanco, utilizándose intercaladamente, dependiendo del proceso festivo. En las fechas más importantes como la del dieciséis de julio, día central, usan el blanco por la pureza, para presentarse ante la Virgen. Encima se colocan un suéter de lana llamado pulóver o chaleco, de color guinda, un pantalón de vestir azul oscuro hasta los

tobillos, chalina y mitones de lana de alpaca, mientras una pequeña *lliclla* o *phullu* atada a la espalda les sirve como abrigo. En el pecho se cruzan dos *warak'as* que representan la dualidad femenina y masculina llamada *yananti*, y encima una tercera *warak'a* que la utilizan para el *Yawar unu*, que explicaremos más adelante. Por calzado llevan botines negros de minero con medias blancas largas. Llevan "*pukucha* de cuero y lana de vicuña, *chu'spa* adornada, sobre la espalda lleva *Q'epi* o vicuña disecada con cascabeles y campanillas atadas con soguillas de lana" (Ramos, 2005, p. 174). Los cascabeles y campanillas le dan una musicalidad al Qhapaq Qolla al andar. En las *ch'uspas* guardan la coca y la kañiwa para ofrecerlas a los transeúntes de la fiesta durante el pasacalle. Luego en el proceso festivo en el Bosque, cuelgan en sus *warak'as* diversos objetos como muñecos, pequeñas canastas, utensilios de plástico, entre otros, que regalan a su paso. En el cacharpari los qollas usan el *pukucha* como pañuelo y en la guerrilla, se disfrazan de diferentes personajes, a manera de parodia, para mimetizarse con la población o los visitantes.

Según Cánepa (1998) la vestimenta de la Imilla es de dama mestiza. Lleva una blusa de tela satinada brocada y encaje celeste o rosado que, en los días más importantes, es blanco, al estilo de las mestizas puneñas; usa enaguas, de tres a cuatro polleras, siendo la principal de color rojo o rosado, con cintas labradas que la decoran. Porta una *lliclla* o *phullu* en la espalda, que le sirve como abrigo. Usa medias blancas largas y zapatillas del mismo color; lleva el *pukucha* como bolso atado a la cintura y guantes de encaje. Muchas veces el danzante se pone un sostén y en sus manos lleva la rueca denominada *pushka* o *miskuña*, que le sirve para hilar mientras danza, y de máscara usa una tela negra que le cubre todo el rostro.

1.3.3.3. Música y canciones de los Qhapaq Qolla de Paucartambo

La música de la danza Qhapaq Qolla tiene distintas melodías y canciones, dependiendo de las mudanzas y del proceso festivo. Son interpretadas por una orquesta

tradicional que consiste en tres quenás de metal, un tambor o bombo, cinco violines, un arpa y un acordeón.

Según Vásquez (1985) lo importante de esta danza son los cantos que le dedican a la Virgen, narrando sus travesías por las altas punas, con sentimientos puros de amor hacia su madre, Carmen. Las melodías de las danzas comienzan el día quince de julio en la entrada de los Qhapaq Qolla, en el pasacalle. Durante su recorrido, cantan en quechua, porque dicen que están llegando a Paucartambo a hacer comercio.

En los dos primeros versos de la canción del pasacalle, el Qhapaq Qolla ofrece sus productos a las *niñachas* y les pide que compren o cambien sus productos por monedas o alimentos como el ají, maíz, entre otros. Al interpretar, en su voz se siente la sátira y el humor que lo caracteriza, pues el Qhapaq Qolla le canta al pueblo que lo acoge. Los músicos son contratados por las comparsas y van con el *carguyoq* al encuentro de los Qhapaq Qolla el día de la entrada, para iniciar las celebraciones (Vásquez, 1985).

En las melodías de la Entrada, los Qhapaq Qolla cambian el tono de su voz, de jocosos y ásperos, pareciera tornarse en tiernas y suaves voces para cantarle a la Virgen del Carmen, a la que identifican como su madre, a la que han venidos a visitar desde muy lejos, denotando cansancio, para que ella les perdone sus pecados.

Según Vásquez (1985), en los cuatro primeros versos narran las peripecias de su viaje, de dónde provienen y todo lo que han pasado, y le piden a la gente que les digan dónde está su madre Carmen. En los siguientes versos de la canción, se narra cómo los qollas se encuentran con la Virgen y le dicen que les perdone de todo pecado, mientras en cada final de estrofa van diciendo *qolla kaspapas, llamero kaspapas*, refiriéndose a que son solo qollas, solo llameros nomás, y se muestran tal como son, con humildad ante ella, pero también atribuyéndose un estado emocional que los representa, este ser mítico mitad hombre, mitad animal.

En las melodías de la bendición, las canciones se entonan solemnemente con un gran contenido simbólico religioso. Los qollas hacen referencia a la súplica de su bendición y llaman a la Virgen del Carmen madre, señora o *ñusta*, de una manera dulce, cálida y cariñosa. Musicalmente, siguen un patrón melódico parecido a las melodías de la entrada.

La melodía de pukacinta es constante y el pulso se acentúa en el bombo, como una marcha. Las letras de la canción hacen referencia a las cintas de colores de los vestuarios, pero con un simbolismo más profundo que las asocia a la dualidad. Una vez terminada la mudanza, sigue el wala wala y la música continúa, para el agrado del público.

Según Vásquez (1985) en las melodías del yawar unu, la música cambia a un estado solemne. Los qollas cantan y juegan entre ellos para proceder a *waraquearse* o darse a latigazos, lo que hace referencia a su valentía y sacrificio. En cada término de frase de la canción, el qolla suelta un guapeo que indica cansancio y estímulo.

En la mudanza de ch'askaschay los qollas bailan y cantan las melodías al ritmo del huayno. Según Vásquez (1985), es una mudanza que se ha reincorporado hace pocos años gracias al aporte del músico David Villasente, quien recordó las melodías y la forma de ejecución. Las canciones hacen referencia a las estrellas del firmamento y las compara con las muchachas paucartambinas, teniendo un sentido cómico.

El cacharpari es una forma musical que tiene su origen en la región de Puno, en el sur del Perú, y se ha extendido a otras partes de la región andina de Sudamérica. Según Vásquez (1985, p. 35), “en Paucartambo los Qollas la usan después de la Guerrilla la noche del 17, como fin de fiesta”. Sus melodías se parecen al huayno.

1.3.3.4. Mudanzas y movimientos corporales en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo

Las mudanzas de la danza Qhapaq Qolla representan un vívido retrato de la riqueza cultural andina, desplegando un complejo tapiz de movimientos y significados a lo largo de

diversas etapas. La primera etapa consta del pasacalle, entrada y bendición. La segunda etapa, del yawar unu, chinka chinka, fuga de chinka chinka, inini, pukacinta, wala wala, descanso, cha'skaschay, charki tauca y cargar paskay, mientras la tercera etapa consta del cacharpari.

El Qhapaq Qolla de Paucartambo se ejecuta en forma de comparsa, compuesta por más de veinte danzantes, quienes son liderados por el *jaynachu* o guía, que imita el andar de las llamas, todos ellos conducidos por la Imilla. Para otorgar autenticidad a la interpretación de los pasos y movimientos, el intérprete de esta danza debe poseer un gran sentido del humor, elocuencia y vigor. Muchos sostienen que un qolla que carezca de estas cualidades no puede considerarse un buen representante de esta tradición.

De la danza Qhapaq Qolla podemos decir que el paso es monótono y constante en su ejecución, que consiste en un pequeño trote o caminar, acentuando el pulso con la pierna derecha; esto no es una regla, ya que el danzante qolla en Paucartambo lo interpreta a su estilo o sentir, dependiendo de los cambios musicales y las mudanzas realizadas. Definimos dos pasos importantes o básicos en su interpretación libre e improvisada, dependiendo de los bailarines, siguiendo un patrón dirigido por el caporal y los capitanes o ya establecido por la comparsa, que vendrían a ser el paso del andar o pasacalle, y el del huayno cusqueño carnavalesco.

Los danzantes ejecutan sus movimientos dependiendo del sentimiento del momento. Interpretan el paso imitando el caminar del arriero qolla, ya que rememora las travesías de este personaje o los viajes que realiza para el intercambio de sus productos. Pero también dicen que el qolla imita el caminar de las llamas, cargando diversos productos en su lomo, en forma de zigzag, tal como ellas caminan en las montañas. “La mano va ‘hilando’, continuamente, manteniéndose a la altura del pecho, mano izquierda casi quieta y la mano

derecha dando vueltas pequeñas” (Vásquez, 1985, p. 10). Esto del hilado sucede en el paso del pasacalle y entrada, que son similares.

En el paso de la bendición, lo que varía son los brazos que se cruzan en el pecho, que al hacer esta acción, el movimiento del cuerpo se hace más rígido. Estos pasos y movimientos conciernen a la primera etapa de las mudanzas coreográficas y van haciendo un vaivén, mirando al frente y atrás.

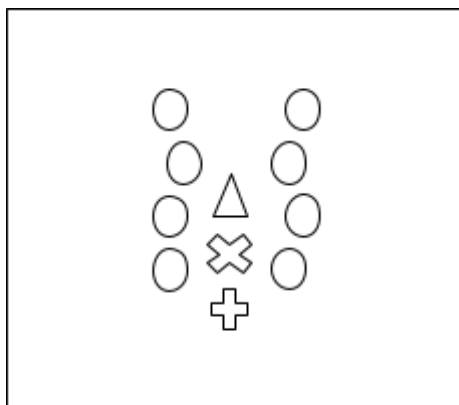
El danzante tiene libertad para interpretar su danza de forma desligada en cuanto al paso, pudiendo realizarlo con una marcación fuerte o suave. Sin embargo, independientemente de la intensidad, el ritmo al caminar corresponde a una corchea para cada pie (Vásquez, 1985), pero eso no quiere decir que el danzante siga esa regla, sino que la interpreta a su manera, según el ritmo de la música y el de su cuerpo.

El segundo paso es el del huayno festivo que el danzante qolla interpreta jocosamente en el momento de las mudanzas del chinka chinka, fuga y cha'skaschay, con paso libre. El danzante maneja un lenguaje corporal propio para la ejecución de este movimiento y requiere de la pantomima para hacer que esta danza cobre contenido en algunas mudanzas que comunican acciones de manera espontánea o cuyas letras requieren ser interpretadas con el cuerpo.

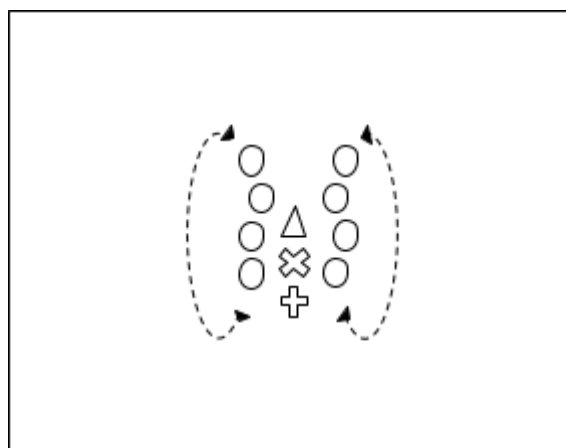
En la primera etapa, se realizan pasacalles por todo el pueblo hasta llegar al atrio del templo. Los movimientos son más humanizados, interpretando la petición de perdón a la Virgen y presentándose ante el pueblo como comerciantes. En la estructura coreográfica, los qollas mantienen la animalidad del personaje, simulando ser una gran piara de llamas arriadas por su pastora y guiados por el *jaynachu*.

Pasacalle: Esta mudanza consiste en dos columnas. “Las filas no se mantienen derechas, porque constantemente los qollas van describiendo, al caminar, un zigzag”

(Vásquez, 1985, p. 10). Mientras recorren las calles de Paucartambo, danzan y cantan las melodías, interpretándolas al llegar al pueblo.

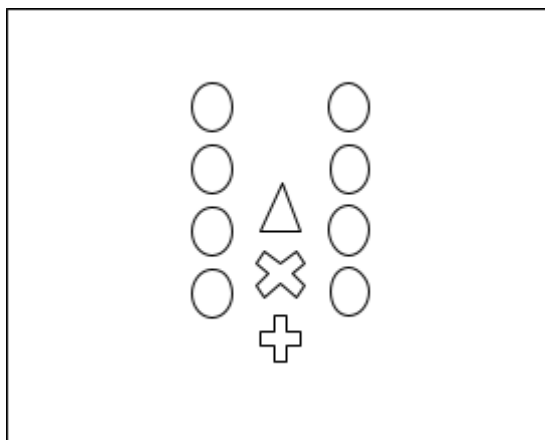


Entrada: Durante este desplazamiento, los Qhapaq Qolla forman dos columnas similares a las del pasacalle, mientras se dirigen hacia la Virgen del Carmen. Según Vásquez (1985, p. 13), “en el atrio del templo, los bailarines avanzan hacia la parte delantera, realizan un giro y continúan retrocediendo para formar dos rondas ovales en un movimiento constante”. Durante este proceso, entonan y ejecutan, con gran emotividad, melodías con un tono profundo y melancólico.



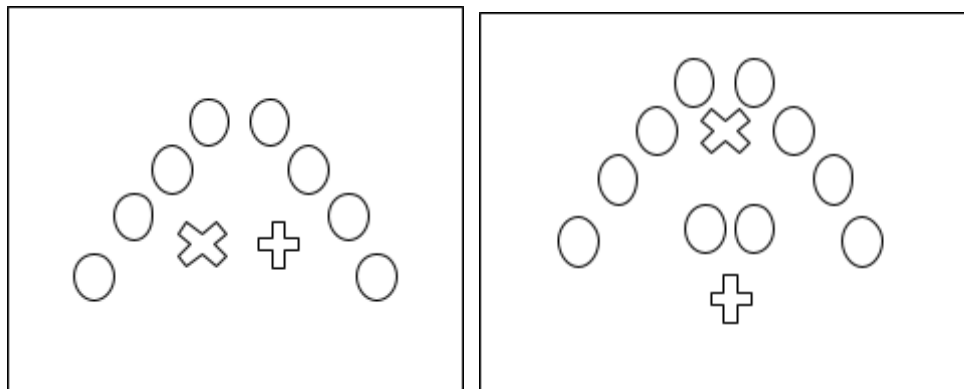
Bendición: Este proceso de la mudanza involucra un canto en el que los Qhapaq Qolla buscan la bendición de la Virgen del Carmen. Según Vásquez (1985, p. 17), “en esta

manifestación, los qollas expresan una profunda devoción religiosa” durante este ritual, avanzan danzando en formación de columnas, realizando pequeñas caminatas en su lugar y manteniendo los brazos cruzados sobre el pecho.

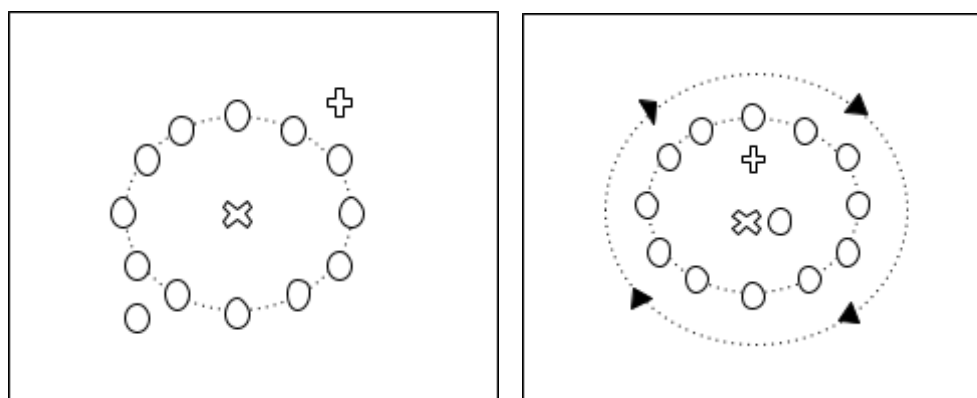


En la segunda etapa, estas secuencias coreográficas son expuestas principalmente en el atrio de la iglesia o en la plaza frente al municipio. Durante el desenvolvimiento coreográfico, los Qhapaq Qolla celebran la vida en sus diferentes aspectos. También imitan a la naturaleza o a los elementos, se muestran como animales y humanos al mismo tiempo, como hemos señalado. En estas mudanzas se despliega un gran contenido ritual simbólico sincrético que va más allá de la adoración a la Virgen del Carmen, que pasa de lo solemne a lo carnavalesco y festivo, pero no es de un momento a otro sino mediante tiempos y espacios indicados para la realización de las secuencias.

Yawar unu: Con los brazos cruzados, los qollas adoptan una formación que se asemeja a una media luna o una V invertida, mientras entonan sus melodías. Según lo indicado por Vásquez (1985, p. 32), “una vez finalizadas las estrofas, dos qollas, uno de cada fila, avanzan al centro del campo para enfrentarse en un duelo de latigazos”. La música cambia y da inicio al ataque, durante el cual se azotan frenéticamente con sus *warakas*. Este enfrentamiento culmina con un abrazo entre los participantes.

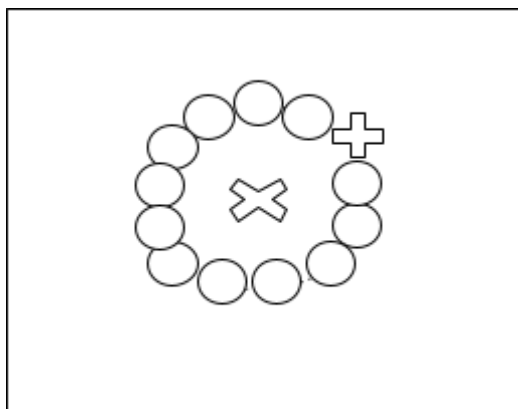


Chinka chinka: Esta mudanza se asemeja a un círculo en el que los qollas juegan un juego similar al gato y al ratón, al tiempo que cantan y danzan mientras se toman de las manos. Durante el clímax de esta danza, conocida como la fuga del chinka chinka, la energía alcanza su punto máximo. Según Vásquez (1985, p. 20), “en lugar de aplaudir, comienzan a golpear ligeramente en la cabeza al compañero que tienen delante en la rueda, mientras dicen *'chayta ruwaspa gustukani'*, que se traduce como ‘haciendo esto tengo gusto’”. En el centro de la rueda, la Imilla y un qolla realizan un baile de huayno.

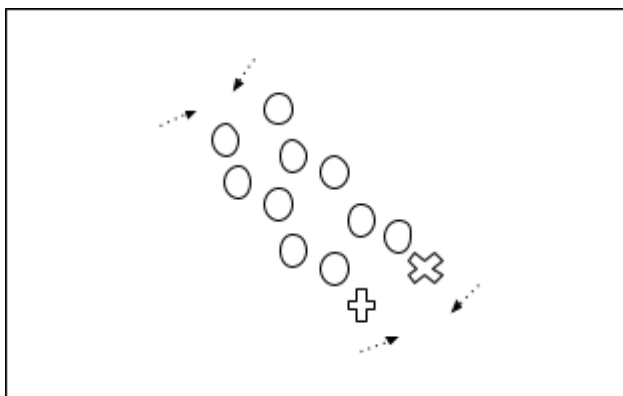


Inini: Al concluir la fase de la fuga del chinka chinka, los qollas se reúnen en un círculo alrededor de la Imilla y emiten sonidos onomatopéyicos que imitan a las llamas. De acuerdo con Vásquez (1985, p. 27), “este sonido se expresa gritando con una ‘i’ muy aguda,

como un 'iii...!', seguido de un salto colectivo y la acción de escupir". Esta parte de la mudanza se caracteriza por su silencio y su marcado carácter ritual.

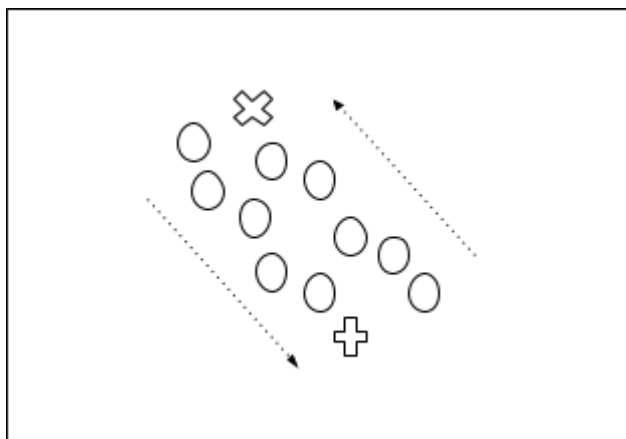


Pukacinta: Uniendo sus manos, se organizan en dos columnas con la intención de colisionar una con la otra. Una columna está liderada por la Imilla, mientras que la otra es encabezada por el alcalde. En todo momento continúan cantando las melodías específicas de esta mudanza. De acuerdo a lo descrito por Vásquez (1895), avanzan con un paso que asemeja un trote, hasta que finalmente chocan cuerpo a cuerpo en el centro.

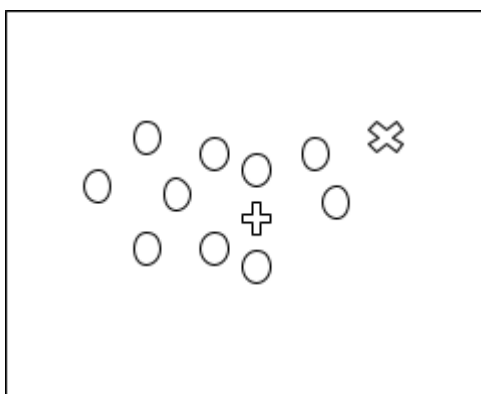


Wala wala: Esta mudanza implica un acto de embestida. Conforme indica Vásquez (1985, p. 26), "al finalizar la canción pukacinta, los qollas, tomados de las manos en una hilera guiados por el Caporal y la otra por la Imilla, se lanzan hacia adelante gritando '¡Wala

wala!"". Este acto se asemeja a una especie de juego, y al culminar esta mudanza, los qollas colapsan exhaustos en el suelo.

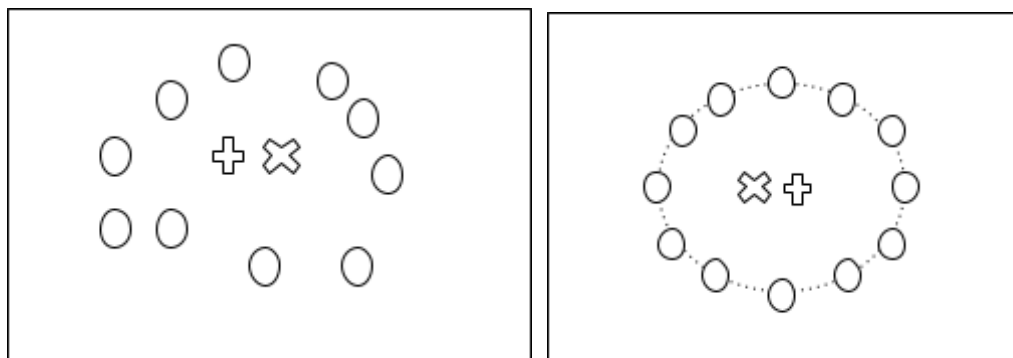


Descanso: En una suerte de representación humorística, los Qhapaq Qollas se dejan caer exhaustos tras llevar a cabo la danza anterior, y descansan como las llamas cuando están agotadas, tal como describe Vásquez (1985). Este descanso continúa hasta que el caporal da la señal para continuar, momento en el que la Imilla se encarga de despertarlos. Este episodio se asemeja a una dramatización teatral, similar a una parodia.

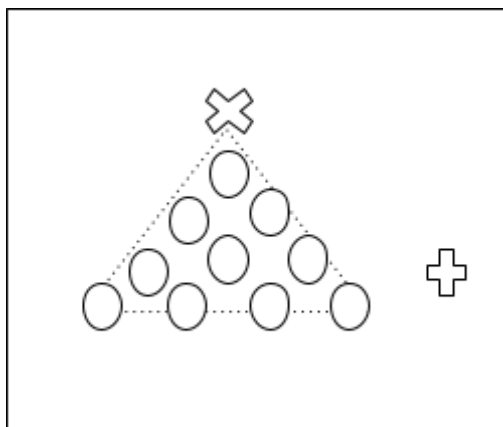


Cha'skaschay: La mudanza implica la ejecución del huayno cha'skaschay mediante canto y baile. Según Vásquez (1985, p. 28), "los qollas se reúnen en un círculo y entonan las estrofas mientras señalan alternativamente a la Imilla y al público presente". Durante esta

mudanza, interactúan y bailan con la audiencia, especialmente con las jóvenes. Al concluir la actuación, forman un círculo y el alcalde lleva a la Imilla al centro.

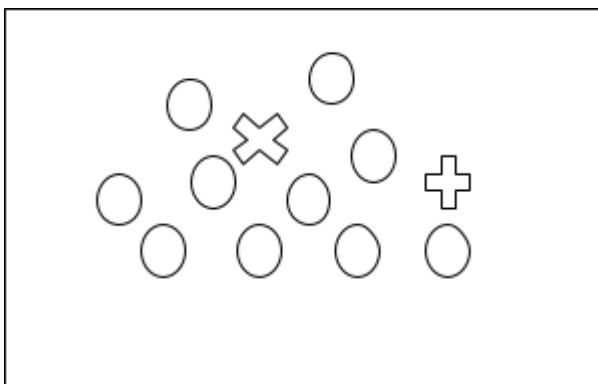


Charki tauca: En esta mudanza, que está teatralizada según Vásquez (1985), los *qollas* imitan el arreglo de las lonjas de carne, conocidas como *chalonga*. Durante esta representación, crean una torre humana y la Imilla asciende a la cima para realizar la acción de torcer la lana.

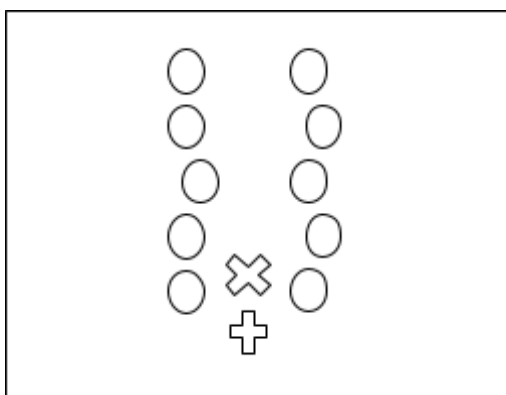


Cargar paskay: Después de finalizar la actuación anterior, el conjunto humano que había formado una pirámide, se deshace, como lo describe Vásquez (1985, p. 27); “uno a uno, los participantes son retirados de la estructura, y caen exhaustos debido al esfuerzo y el

peso de la representación”. En ese momento, la Imilla desempeña un papel especial al acercarse a cada uno de ellos y, de manera simbólica, los refresca con su pollera.



Tercera etapa: Se suele interpretar después de la guerrilla el día 17 de julio. En el cacharpari, que significa despedida, los Qhapaq Qolla van danzando en pasacalle, agitando en sus manos los *phukuchos*, simulando pañuelos, cantando y haciendo gestos de despedida, diciendo a la gente alrededor *wataskama*, que en español quiere decir hasta el próximo año. Todas las comparsas en Paucartambo realizan el cacharpari como despedida y fin de su danza.



Las fases coreográficas o etapas proporcionan una visión diversa de la danza durante su ejecución, actuando como un poderoso ritual que impulsa a los danzantes a

realizar cada movimiento con profundo significado. Este proceso coreográfico o etapas, no solo estructura la danza, sino que también infunde a cada gesto una carga simbólica que conecta a los participantes.

1.4. Objetivos

1.4.1. Objetivo general

Describir la ritualización del cuerpo en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, Cusco.

1.4.2. Objetivo específico

Identificar los rituales corporales característicos en la danza Qhapaq Qolla, durante la festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Cusco.

Describir los pasos, movimientos y mudanzas en la ritualización del cuerpo de la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, Cusco.

II. Metodología

2.1. Enfoque y diseño de la investigación

La presente investigación tiene un enfoque cualitativo que se orienta hacia la generación de una comprensión exhaustiva y minuciosa de los temas investigados. Esto permite explorar nuevas perspectivas, identificar patrones emergentes y desarrollar teorías que se ajusten al contexto específico del estudio. Se centra en comprender fenómenos sociales o humanos desde una perspectiva completa y detallada, lo que facilita la exploración y el entendimiento de aspectos complejos (Martínez, 2006). En el caso particular del estudio sobre la ritualidad corporal de la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, este

enfoque cualitativo permitirá una investigación profunda y contextualizada que aborde la complejidad de este fenómeno cultural desde diversas perspectivas y dimensiones, para alcanzar conocimientos seguros y confiables desde el punto de vista de los participantes, buscando entender los significados, experiencias y contextos en los que se desarrolla.

El diseño de la investigación es etnográfico y fenomenológico-hermenéutico. El diseño etnográfico representa una metodología altamente efectiva cuando se persigue una comprensión exhaustiva y contextualizada de un grupo humano o una comunidad específica. Este método se caracteriza por la inmersión completa en el ambiente de estudio y la construcción de relaciones estrechas con los participantes. Por su parte, el diseño fenomenológico-hermenéutico se enfoca en explorar las experiencias humanas en profundidad y desde la perspectiva del sujeto. La fenomenología se centra en la comprensión de la experiencia subjetiva, mientras que la hermenéutica se enfoca en la interpretación de los significados (Martínez, 2006). La recolección de datos incluye: cuaderno de campo, registro visual, entrevistas semiestructuradas y abiertas, observación de los hechos y los participantes.

2.2. Participantes

Los participantes de esta investigación son los danzantes de la comparsa Qhapaq Qolla de Paucartambo, la cual está conformada por un grupo de más de treinta varones que bailan anualmente en la festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo, Cusco. También se entrevistará a expertos en danza y movimiento.

Se utilizó un método de muestreo no probabilístico por conveniencia para seleccionar la muestra, ya que los danzantes son especialistas en el tema de estudio y pueden proporcionar una comprensión más detallada del fenómeno de la ritualidad de los cuerpos en

la danza Qhapaq Qolla. No obstante, es importante señalar que este tipo de muestreo puede limitar la generalización de los resultados obtenidos. Debido a que la información disponible sobre la danza y la ritualidad corporal es limitada, se optó por buscar la participación de tres profesionales en danza y una conocedora de la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo para complementar la información recolectada.

2.2.1. Selección de la muestra

Criterio de inclusión: Se eligió a la comparsa Qhapaq Qolla de Paucartambo en su totalidad como el foco principal para la observación y el registro visual. También participaron tres profesionales en danza con experiencia en cuerpos ritualizados: Carol Arzubalde, intérprete de danza contemporánea, artista visual y gestora cultural independiente, además de directora del laboratorio de danza contemporánea en Cusco; Maribet Berrocal, antropóloga y bailarina profesional, miembro de la agrupación artística Centro Qosqo de Arte Nativo del Cusco; y Luz Gutiérrez, directora del Colectivo Artístico La Trenzada Danza y docente en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Además, Frida Ibañez, comunicadora y gestora cultural con más de una década de experiencia en la danza Qhapaq Qolla, también contribuyó significativamente a la comprensión y promoción de esta danza.

Criterio de exclusión: Se excluyeron de la investigación todas las comparsas y participantes que no estén directamente asociados con la danza Qhapaq Qolla durante la fiesta de la Virgen del Carmen. También se excluyeron individuos que no tengan una conexión directa con esta danza específica.

2.3. Instrumento

2.3.1. Descripción del instrumento

Entrevistas: La finalidad de este instrumento es obtener información acerca de los cuerpos ritualizados y de la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, dentro de la festividad de la Virgen del Carmen en Cusco. La investigación exhaustiva sobre la ritualidad del cuerpo en la danza de los Qhapaq Qolla de Paucartambo es crucial para una comprensión más profunda de esta forma de expresión cultural y su relación con las tradiciones rituales que tienen un significado arraigado en sus costumbres. Se realizaron entrevistas semiestructuradas y abiertas a tres profesionales en danza y una conocedora de la danza Qhapaq Qolla, con el propósito de obtener información relevante. Además, la entrevista se considera como una forma de comunicación entre el investigador y el sujeto de estudio, a través de la cual se busca obtener respuestas a las preguntas planteadas sobre la temática que se está investigando (Martínez, 2006).

Observación: la finalidad es observar y registrar el comportamiento o actividad de los sujetos de estudio, en este caso, los danzantes de la comparsa Qhapaq Qolla en el desarrollo de la festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo, realizada del 14 de julio al 19 de julio del 2012, 2013 y 2023, buscando obtener preguntas y afirmaciones sobre la temática de la investigación. En todos nuestros viajes empleamos un cuaderno de campo para anotar meticulosamente los detalles de la festividad que presenciamos, incluyendo observar la actitud de los danzantes durante su desarrollo, así como los códigos corporales y rituales que caracterizan a la comparsa. Cada momento que presenciamos fue descrito detalladamente en nuestras anotaciones.

Registro visual: consiste en la incorporación de elementos visuales, como imágenes, gráficos, diagramas, fotografías u otros elementos visuales, para respaldar y enriquecer la presentación de datos, hallazgos o argumentos dentro del trabajo de investigación. Se utilizaron fotografías relevantes de la comparsa Qhapaq Qolla de Paucartambo durante la festividad en el período mencionado.

2.3.2. Ficha técnica del instrumento

Instrumento 1: Entrevista semiestructurada

Nombre: Entrevista “La ritualidad corporal de la danza Qhapaq Qolla”

Autor / País: Renzo Bernal – Perú

Año: 2023

Cantidad de ítems: 30

Descripción: La entrevista se aplicará a tres expertos en danza y a una conocedora de la danza Qhapaq Qolla, la cual durará aproximadamente una hora y se realizará de manera virtual y/o presencial.

Instrumento 2: Observación participante

Nombre: Observación de los cuerpos ritualizados de la danza Qhapaq Qolla

Autor / País: Renzo Bernal – Perú

Año: 2012, 2013 y 2023

Variables observadas: Cuerpos ritualizados y danza Qhapaq Qolla

Situación: Paucartambo, Cusco, del 14 al 18 de julio del 2012, 2013 y 2023 durante la festividad de la Virgen del Carmen.

Población y muestra: Comparsa de la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo.

Instrumento de registro: cuaderno de campo y registro visual.

Cantidad de ítems: La investigación abarcó la totalidad de los danzantes Qhapaq Qolla de Paucartambo en los años 2012, 2013 y 2023. Se incluyó a todos los participantes de estas fechas específicas para asegurar una cobertura completa y representativa del grupo a lo largo de los años seleccionados.

Descripción: La observación se realizará de manera presencial a los danzantes Qhapaq Qolla de Paucartambo durante el tiempo que ejecuten las mudanzas y rituales en la festividad de la Virgen del Carmen.

2.3.3. Validez y confiabilidad

Según Hernández et al. (2014), la validación es el proceso para determinar si un instrumento mide eficazmente las variables deseadas. Para validar el instrumento Cuerpos ritualizados en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, se recurrió a un comité de expertos, incluyendo dos licenciadas en danza de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas y una licenciada en danza de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tras aplicar la V de Aiken, se confirmó una alta aplicabilidad del instrumento en la validación del cuestionario de 1,0079706 y la ficha de observación de 0,2364444, respaldando su idoneidad para la investigación.

Tabla 1***Validez del cuestionario sobre cuerpos ritualizados en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo***

Expertos	Especialidad	Suficiencia del instrumento	Aplicabilidad del instrumento
Lic. Nora Rita Mendoza Navarro	Educación, arte y cultura con mención en danza e investigadora cultural	Hay suficiencia	Aplicable
Lic. Olivia Escarlet Vallejos Montalván	Educación artística, especialidad folklore-danza	Hay suficiencia	Aplicable después de corregir
Lic. Lizeth Beatriz del Carmen Periche Vega	Danza	Hay suficiencia	Aplicable

Tabla 2***Validez de la ficha de observación sobre cuerpos ritualizados en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo***

Expertos	Especialidad	Suficiencia del instrumento	Aplicabilidad del instrumento
Lic. Nora Rita Mendoza Navarro	Educación, arte y cultura con mención en danza e investigadora cultural	Hay suficiencia	Aplicable
Lic. Olivia Escarlet Vallejos Montalván	Educación artística, especialidad folklore-danza	Hay suficiencia	Aplicable después de corregir
Lic. Lizeth Beatriz del Carmen Periche Vega	Danza	Hay suficiencia	Aplicable

2.4. Categorías y subcategorías

Se llevó a cabo una investigación de enfoque cualitativo que se centró en el análisis de la unidad de estudio, cuerpos ritualizados en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo. En este contexto, se han identificado y definido dos variables, las cuales se presentan en el siguiente cuadro:

Tabla 3

Operacionalización de categorías

Eje de análisis	Categorías	Subcategorías	Indicadores
	Cuerpos ritualizados	Cuerpos y ritualidad en la danza tradicional	Cuerpo/ rito/ danza/ tradición/ simbolismo/ significado/ resistencia/ sagrado/ceremonial/ público / bailarines - intérpretes
Cuerpos ritualizados en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo		Ritos y festividad	Elementos/ funciones/ significados/ impacto/ intérprete-público/ divinidades/ comunidad
	Danza Qhapaq Qolla de Paucartambo	Estructura, coreográfica y estructura musical	Mudanzas Pasos Instrumentos musicales Canciones
		Personajes y vestuarios	Líderes Comparsa Prendas Objetos Implementos

2.5. Estrategia de análisis de datos

Este proceso involucró los siguientes pasos:

- Desarrollo de los instrumentos y su validación mediante la revisión por parte de un comité de tres profesionales expertos en danza.
- Selección de los participantes para las entrevistas y obtención de su consentimiento informado antes de llevar a cabo las entrevistas individuales con Carol Arzubalde, Maribet Berrocal, Luz Gutiérrez y Frida Ibáñez.
- Durante los años 2012, 2013 y 2023, se llevó a cabo registros de observación en Paucartambo durante la festividad de la Virgen del Carmen, que se celebra del 15 al 19 de julio. El enfoque principal de estos registros se centró en la comparsa Qhapaq Qolla, la cual está compuesta por más de 30 danzantes varones que representan a los comerciantes de las altas punas. Durante el proceso de registro, se tomó fotografías y se realizó anotaciones detalladas en un cuaderno de campo.
- Utilización de Microsoft Word como procesador de texto para realizar la transcripción mecánica de las entrevistas.
- Selección de fotografías pertinentes para la investigación, que muestren a la comparsa Qhapaq Qolla durante la festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo los años 2012, 2013 y 2023.
- Selección de información relevante en el cuaderno de campo del año 2023.
- Creación de una lista de códigos basada en las categorías y subcategorías del estudio relacionadas con los cuerpos ritualizados en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo.
- Triangulación de la información recopilada a través de diferentes fuentes y métodos.
- Redacción de los resultados de la investigación.

2.6. Aspectos éticos

La investigación sobre los cuerpos ritualizados en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo ha sido llevada a cabo con estricto respeto a los principios éticos pertinentes a un estudio cualitativo. De manera igualmente rigurosa, se ha garantizado la debida atribución de las distintas fuentes que han contribuido a su desarrollo, reflejándose adecuadamente en la sección de referencias bibliográficas de la investigación y en el apéndice.

III. Resultados

En esta etapa, se procedió a analizar los resultados derivados de las entrevistas a tres profesionales en danza y a una conocedora de la danza Qhapaq Qolla, así como los apuntes en el cuaderno de campo y la observación de la comparsa Qhapaq Qolla de Paucartambo en Cusco durante la fiesta de la Virgen del Carmen en los años 2012, 2013 y 2023, en lo que respecta a los cuerpos ritualizados. Estos resultados proporcionaron respuestas en consonancia con los objetivos de la investigación.

3.1. La ritualización del cuerpo en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, Cusco

Como resultado del trabajo de campo y las entrevistas, se ha revelado la profunda y significativa ritualización del cuerpo en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, donde se refiere cómo los participantes utilizan sus cuerpos como parte de una expresión cultural, en este caso durante la festividad de la Virgen del Carmen.

En una entrevista a Gutiérrez (comunicación personal, 09 de octubre de 2023), ella señala que más allá de considerar un ritual como la veneración de un lugar específico, se le puede concebir como una manifestación del cuerpo en constante cambio y movimiento en interacción con su entorno. El cuerpo está presente en todo momento, sin esperar un instante específico, ya que se convierte en el medio que da vida a este ritual.

Según lo anotado en mis observaciones (cuaderno de campo personal, 15 de julio de 2023), dentro de la celebración de la festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo, los cuerpos de los danzantes ritualizan acciones en las cuales se entrelazan la emisión y la recepción de significado a través del movimiento y simbolismo. Son 19 danzas que se presentan en comparsas compuestas por sendos grupos de bailarines que durante los días festivos cumplen roles específicos y ejecutan coreografías masivas que transitan las calles

de Paucartambo, una de ellas es la danza Qhapaq Qolla. Según Farfan (comunicación personal, 15 de julio de 2023) señala “la danza Qhapaq Qolla representa al foráneo que llega a Paucartambo a querer llevarse a la Virgen del Carmen, demostrando su jocosidad e histrionismo para lograr su objetivo” (ver apéndice informantes para más detalles).

En una entrevista a Berrocal (comunicación personal, 19 de septiembre de 2023), señala que el concepto de Qhapaq Qolla abarca la excelencia en las comunidades indígenas andinas, no limitada a la riqueza material. Qhapaq se refiere a una persona con abundancia en diversos aspectos, mientras que qolla identifica a los andinos, especialmente aymaras.

Asimismo, en otra entrevista a Ibáñez (comunicación personal, 20 de octubre de 2023), ella señala que la danza Qhapaq Qolla, según lo explicado por un danzante, se conceptualiza como una expresión trashumante. El bailarín, simultáneamente, encarna tanto la humanidad cuanto la representación de un animal, particularmente la llama. Este aspecto se refleja en la disposición de la piaras de llamas que avanzan en filas de a dos, con un líder en el centro, fenómeno que los danzantes imitan en su movimiento. La estructura del Qhapaq Qolla se distingue como un paradigma entre las diversas danzas de Paucartambo, dado que su desplazamiento reproduce el patrón común a todas las demás danzas, caracterizado por la formación de dos filas, con el caporal en el centro.

Desde una perspectiva más amplia, el Qhapaq Qolla emerge como un personaje telúrico, simbolizando el oficio del llamero, una actividad ancestral del poblador andino. Su carácter adquiere tintes místicos dentro de la celebración de la Virgen del Carmen y el Señor de Qoyllur Rit'i, donde desempeña un rol de suma relevancia. De hecho, la presencia del qolla y el chuncho resultan indispensables para la realización de dichas festividades, pues ambas danzas conforman el guión principal y son elementos cruciales en su desarrollo.

En el contexto específico de Paucartambo, el qolla desempeña una función aún más profunda en la festividad. Se destaca por su proximidad a la imagen de la Virgen y por la profundidad de sus cánticos, así como por la realización de rituales en el cementerio, prácticas que son imitadas por las demás danzas participantes.

Para profundizar en el tema de los cuerpos ritualizados y su relación con la danza Qhapaq Qolla, en una entrevista a Arzubalde (comunicación personal, 06 de septiembre de 2023) se ha identificado que el cuerpo ritualizado se manifiesta como una estructura corporal consciente, que no solo ejecuta movimientos y gestos sino que también sirve como un medio de comunicación simbólica, como un puente entre el espectador y el mensaje que se transmite. En este contexto, estos cuerpos trascienden las convenciones y normas cotidianas del movimiento corporal, y en su lugar, proponen un diálogo profundo con la ancestralidad, conectando así el pasado con el presente.

Esta perspectiva se complementa con lo señalado por Berrocal (comunicación personal, 19 de septiembre de 2023) “los cuerpos ritualizados son aquellos que se apartan de lo cotidiano y se transforman de acuerdo a las necesidades de la comparsa o danza en cuestión”.

Asimismo, Gutiérrez en una entrevista (comunicación personal, 09 de octubre de 2023) señala que los cuerpos entran en estados rituales o de repetición, lo que implica cambios. El cuerpo debe sumergirse en un estado de conexión consigo mismo para presentar otro material o expresar algo diferente. En este sentido, lo ritualizado se convierte en el eje de la repetición y transformación, y el estado que permite al danzante acceder a una convención necesaria para alcanzar un estado diferente y trascender.

Respecto a la relación entre ritualidad y elementos lúdicos, Arzubialde en una entrevista (comunicación personal, 06 de septiembre de 2023) señala que la danza del Qhapaq Qolla simboliza un profundo respeto a través de una expresión corpórea que incorpora elementos naturales y simbólicos... considerados sagrados y utilizados en el juego. Se destaca un cambio en la postura corporal al momento de rendir homenaje a la Virgen, acompañado de cantos que transforman a los bailarines en personajes traviesos, interactuando lúdicamente con el público. En ciertos rituales, se lleva a cabo un simbolismo más profundo mediante el *yawar unu* o *yawar mayo* cuando se golpean con los látigos.

En otra entrevista a Berrocal (comunicación personal, 19 de septiembre de 2023) señala que el danzante qolla ya no se asemeja a una persona común; su vida refleja la realidad de quienes crían animales: su vestimenta, alimentación, bebida, alojamiento y las largas horas de viaje hacen que le encuentre significado y lo transforme en una carga emocional, simbólica e histórica mientras se prepara para participar en la fiesta o rendir homenaje a la Mamacha del Carmen. Para ellos, ser Qhapaq Qolla implica llevar consigo el peso de una tradición familiar, donde la responsabilidad y el honor se transmiten de generación en generación. Este individuo, que finalmente será bautizado como Qhapaq Qolla, se distingue como alguien cuyo ser va más allá de lo ordinario.

Los cuerpos ritualizados actúan como puentes entre el pasado y el presente, trascendiendo lo cotidiano y adaptándose a las necesidades de la danza. Estos danzantes llevan una carga emotiva y simbólica significativa, alejándose de la cotidianidad para transformarse y trascender. La danza Qhapaq Qolla es un ejemplo de cómo el cuerpo se convierte en un medio vivo de expresión cultural, en constante interacción con su entorno. Estos cuerpos ritualizados, cargados de historia y simbolismo, actúan como enlaces entre la comunidad y sus tradiciones ancestrales, transformándose y adaptándose a las necesidades

de la celebración. La responsabilidad con la danza y la comparsa hacen que estos cuerpos ya no sean cuerpos comunes, sino portadores de una identidad y significado profundos en la festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo.

3.2. Rituales corporales característicos en la danza Qhapaq Qolla durante la festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo, Cusco

Durante las festividades que tienen lugar del catorce al dieciocho de julio en Paucartambo, se pudo observar una serie de rituales distintivos en los cuales los bailarines Qhapaq Qolla emplean sus cuerpos para expresar una ritualidad profunda. En tal sentido, la información recabada es consonante con las entrevistas realizadas y lo anotado en el cuaderno de campo.

Según mis observaciones anotamos (cuaderno de campo personal, 17 de julio de 2023), los cuerpos de los bailarines qollas se ritualizan a lo largo y fuera del desarrollo de la festividad, experimentando cambios progresivos que los llevan a estados de ritualidad. Este proceso es subjetivo, ya que los danzantes transitan entre diferentes estados corporales, entrando y saliendo de ellos durante la celebración. Es necesario el cuerpo del danzante para comprender el proceso festivo y su desarrollo y así encontrar características dentro de él.

En una entrevista a Ibáñez (comunicación personal, 20 de octubre de 2023), señala que a lo largo del año en la región andina, se observa un calendario ritual festivo estrechamente ligado a las actividades agrícolas. En enero, los qollas celebran el *Yuyarichicuy* de la Virgen del Carmen (implica la preparación y la rememoración para la fiesta), mientras que en abril llevan a cabo el *Yuyarichicuy* del Señor de Qoyllur Rit'i durante la época de Pascua. En el intervalo entre estas festividades, se ha instaurado una práctica

novedosa por iniciativa de Bernori, conocida como *Challanchay*, que se realiza en agosto y no es de carácter público. Este ritual implica la interacción de los llameros con las llamas, encabezada por el llamero principal, José Condori.

Durante la festividad de Todos los Santos, los llameros participan en otro ritual en el cementerio, conocido como la fiesta de Todos los Muertos. Es importante destacar que en los dos rituales principales, tanto el de la Virgen del Carmen como el del Señor de Qoyllur Rit'i, se realiza un acto inicial de agradecimiento a la llama y a la Pachamama en total privacidad, siendo los llameros los encargados de llevar a cabo estos rituales. Los llameros, como personajes centrales dentro de la danza, adquieren una dimensión mítica debido a su conexión con José Condori, quien es considerado un *Pako*, es decir, un sabio tradicional andino.

El catorce de julio, los rituales que marcan el inicio de las festividades son llevados a cabo por los danzantes Qhapaq Qolla como una muestra inicial de la celebración y la conexión con sus tradiciones. Según Ibáñez (comunicación personal, 20 de octubre de 2023) señala que el *Wakañaykuy* o sacrificio del ganado, es el donativo o compra del animal por parte de los mayordomos para la preparación de las comidas en los días de fiesta, que consiste en un ritual ceremonial. Normalmente, los morocos o nuevos integrantes de la comparsa, designados recientemente, llevan a cabo el proceso de sacrificar al animal, mientras los demás participantes observan. Tras el sacrificio, los participantes se pintan la cara con la sangre del animal, en un acto simbólico de ofrenda e iniciación. Según mis observaciones anotamos (cuaderno de campo personal, 14 de julio 2023), luego de hacer el *Wakañaykuy*, los morocos se pasean por todo el pueblo con el animal sacrificado, dando a entender su iniciación dentro de la comparsa, a modo de ritual.

Siguiendo con los rituales del catorce de julio, según lo observado anotamos (cuaderno de campo personal, 14 de julio de 2023) los nuevos qollas se reúnen con los músicos en la casa del cargo y luego se dirigen al encuentro con los danzantes más experimentados, llamados Machu Qolla, y van guiados por el caporal de la comparsa, también llamado alcalde; Hermoza señala (comunicación personal, 14 de julio de 2023), “es una tradición que se ha perdido, pero que la están recuperando” (ver Apéndice informantes para más detalles)

En el transcurso del recorrido y el encuentro se comparte música y alcohol. En lo observado se anotó (cuaderno de campo personal, 14 de julio de 2023) es una forma de ritualizar el momento y cómo los danzantes nuevos se conectan con los más antiguos. En un registro visual, se puede apreciar a un grupo de personas congregadas, a dos hombres en el centro estrechándose las manos. Uno de ellos es el alcalde o caporal de la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo (ver figura 1 en el apéndice: registro visual). Según lo observado se anotó (cuaderno de campo personal, 14 de julio de 2023) este ritual representa un momento de encuentro. Ya entrada la noche del catorce de julio, se observó que los danzantes se reúnen en la casa de cargo para preparar el último ensayo de su comparsa. En esta reunión practican las melodías y los pasos de su danza tradicional. Los danzantes se dirigen en un pasacalle sin bailar, y una vez que todos están reunidos, se congregan en la casa del cargo para el último ensayo. A la voz del caporal, los danzantes forman dos columnas, derecha e izquierda, de los miembros más antiguos a los más nuevos, con más de veinte bailarines por cada columna. Visten ropa de usanza cotidiana, sin los accesorios de la danza. Para calentar la noche, se brinda alcohol a los asistentes como calentito de té. Según Ibáñez (comunicación personal, 20 de octubre de 2023) para la Mamacha se empieza el catorce, después del ensayo general, un ritual a la llama que es privado y solamente entran los llameros y hombres.

Según mis observaciones (cuaderno de campo personal, julio de 14 de 2023) durante este ensayo, los nuevos miembros de la comparsa y los músicos se presentan uno a uno, mostrando sus habilidades histriónicas y artísticas. El registro visual muestra a un grupo de varones tomados de las manos, bailando, en la noche del catorce de julio, realizando el último ensayo que consiste en afianzar las coreografías y pasos de la danza. En la foto se observa a los danzantes Qhapaq Qolla haciendo una mudanza llamada wala wala, que consiste en dos columnas de danzantes tomados de las manos y embistiéndose mutuamente (ver figura 2 en el apéndice: registro visual). Siguiendo con lo observado anotamos (cuaderno de campo personal, julio de 14 de 2023) que encontramos a la comparsa realiza a modo de ensayo todas las secuencias coreográficas y canciones. Esta presentación se lleva a cabo frente al alcalde de la comparsa, sus capitanes y autoridades, donde la repetición y el juego son constantes. Esto se complementa con la entrevista a Gutiérrez (comunicación personal, 09 de octubre de 2023) quien señala que la significancia inherente de la repetición constante se manifiesta de manera palpable al observar el continuo entonar de los qollas, donde se evidencia un fenómeno que trasciende lo meramente mecánico. En esta dinámica, se percibe la carga energética intrínseca al canto, la cual ejerce una influencia tal que induce a un cambio en el estado corporal del observador. Este proceso no se limita a una mera reiteración de acciones, sino que se encuentra intrínsecamente vinculado con el fenómeno de la resonancia, a través del cual el sonido propagado alcanza a otros sujetos, desencadenando procesos de transformación en su interior.

Según lo anotado (cuaderno de campo personal, 14 de julio de 2023) el ritual del último ensayo es un ambiente lúdico donde están permitidos el juego y las bromas entre los danzantes y músicos y la repetición carga a los cuerpos de los danzantes para entender o entrar al personaje. En todo momento se comparte alcohol entre los participantes danzantes

y sus invitados o familiares, enfatizándose la repetición de los movimientos, la importancia de la música y los cantos.

Para la mañana del quince de julio, según un registro visual, un grupo de personas se encuentra caminando por las calles de Paucartambo; en ese grupo se observa una comparsa de danzantes encabezados por el *carguyoq* y su familia, quienes portan la demanda de la Virgen del Carmen, un símbolo que caracteriza a las comparsas. Este ritual se denomina *Wata yuyarichicuy*, que consiste en visitar a los cargos y autoridades de años pasados y personas ilustres que han aportado a su danza, para invitarlos a unirse a las celebraciones. En este caso vemos a la comparsa Qhapaq Qolla caminando por las calles de Paucartambo (ver figura 3 en el apéndice: registro visual).

Esto se complementa con lo expresado durante la entrevista a Ibáñez (comunicación personal, 20 de octubre de 2023), comprende la visita matutina a los danzantes veteranos, actuales y viudas. Este ritual se inicia alrededor de las cuatro de la madrugada y es practicado por todas las danzas. La visita sigue un orden, comenzando por los danzantes más antiguos y avanzando hacia los más recientes, o siguiendo una ruta predeterminada.

De acuerdo con mis observaciones en el campo (cuaderno de campo personal, 15 de julio de 2023) señalamos que uno de los ritos principales comienza en la tarde del quince de julio, cuando los danzantes qollas se preparan para la entrada, reuniéndose a las afueras del pueblo de Paucartambo para realizar el cambio de ropa, que consiste en colocarse el vestuario de la danza a modo de ritual. En un registro visual, se aprecia a un grupo de personas celebrando y observando uno de los rituales más característicos de la fiesta: el cambio de vestuario de los danzantes Qhapaq Qolla. En la foto, se puede ver a los músicos interpretando melodías mientras la multitud celebra y los danzantes se cambian con las prendas propias de la danza (ver figura 4 en el apéndice: registro visual). Según una

entrevista a Ibáñez (comunicación personal, 20 de octubre de 2023) se va al cerro Miguel Huanca que está a la entrada de Paucartambo; antes era un cerro, ahora es una cancha con escalera. Siguiendo con mis observaciones anotamos (cuaderno de campo personal, 15 de julio de 2023) que este ritual conlleva a un gran consumo de alcohol por parte de los danzantes y asistentes. Según el informante Hermoza (comunicación personal, 15 de julio de 2023) “El hecho de tomar tanto, te hace soltar muchas cosas, hay una costumbre para peregrinar, te ponen una caja de cerveza y le dicen quita-vergüenza” (ver apéndice informantes para más detalles).

según lo observado anotamos (cuaderno de campo personal, 15 de julio de 2023) el consumo de ingentes cantidades de alcohol, en ese momento, es para adoptar el personaje del Qhapaq Qolla y estar desinhibidos en la entrada; según Farfan (comunicación personal, 15 de julio de 2023) “tienen que entrar a su personaje, se les ve serios, pero cuando están trajeados son otra cosa” (ver apéndice informantes para más detalles). De acuerdo con mis observaciones en el campo (cuaderno de campo personal, 15 de julio de 2023) anotamos que el hecho de ritualizar su cuerpo a partir del consumo de cerveza o alcohol les ayuda a entrar al personaje, pero no es un hecho constante.

Los qollas durante el cambio de ropa realizan un ritual muy discreto. Durante una entrevista a Ibáñez (comunicación personal, 20 de octubre de 2023) ella señala que la llegada de la llama implica darle de beber una cerveza y cargarla con su carga [sic]. Es significativo notar que al entrar, lleva productos que los qollas traen consigo, mientras que al salir el último día, carga con productos de Paucartambo. La preparación de la carga para la llama, que incluye pequeñas ollas y otros objetos, es realizada días antes por los llameros, con productos que han sido entregados y ofrendados por el *Pako*. Cabe destacar que estos

objetos no son triviales, ya que la llama es considerada el elemento más importante en la danza.

De acuerdo con mis observaciones en el campo (cuaderno de campo personal, 15 de julio de 2023) encontramos que este ritual es fundamental en el desarrollo de la danza . Según Hermoza (comunicación personal, 15 de julio de 2023) nos dice, darle de tomar una cerveza a la llama o *chaska macho* “es algo ancestral, es costumbre que viene de nuestros antepasados... el inca se identifica con la llama y hacía estos rituales” (ver apéndice informantes para más detalles). Siguiendo con los rituales en el día de la entrada, en una entrevista a Ibáñez (comunicación personal, 20 de octubre del 2023), señala que primero salen los llameros y ven cómo va la situación en el templo y luego regresan y avisando, ahí recién entran los qollas de Paucartambo.

De acuerdo con mis observaciones en el campo (cuaderno de campo personal, 15 de julio de 2023) anotamos que el caos prevalece sobre el orden durante el *Qonoy* en Paucartambo. La tranquilidad abandona las calles, consumidas por el fuego que engullen la plaza. Los qollas danzan en un eterno desorden, moviéndose en espirales de fuegos artificiales. La estruendosa banda resuena aún más alto que el bullicio de la multitud que, extasiada, se lanza hacia las llamas desafiando su propia vida. El rito consiste en correr alrededor de la plaza, sorteando el fuego como si fuera un ritual de purificación. En un registro visual, los qollas se camuflan con disfraces o prendas que no son de su danza y con fuegos artificiales, para poder hacer alboroto en el pueblo, según el guion (ver figura 5 en el apéndice: registro visual).

Esto se complementa con una entrevista a Ibáñez (comunicación personal, 20 de octubre de 2023), quien señala que el *Qonoy* es un ritual de purificación mediante el fuego, como explicaba Bernori, un antiguo danzante qolla. No se trata simplemente de una

celebración para divertirse o quemar castillos, sino de un acto serio de purificación. Después, los danzantes Qhapaq Qolla se dirigen vestidos de forma civil al alba, a las puertas de la Virgen del Carmen para danzar puros. Este es el propósito esencial del *Qonoy*.

Según lo observado (cuaderno de campo personal, 16 de julio de 2023), el dieciséis de julio, los qollas participan en diversas actividades protocolares, comenzando con el saludo a la Virgen del Carmen. A lo largo del día, toman parte en misas y procesiones, acompañadas de cantos y coreografías propias de su danza. Sin embargo, es particularmente destacable su participación desde la madrugada, cuando se realizan rituales como el saludo a la Virgen, también conocido como el Alba, en el atrio de la iglesia. Durante este ritual, los qollas se presentan sin su vestimenta característica, lo que posee un profundo significado ritual, simbolizando un estado de purificación ante la presencia de la Virgen.

Se observa en una fotografía la práctica matutina de los qollas conocida como *masque* o *bosque*, que consiste en la entrega de regalos a la población (ver figura 6 en el apéndice: registro visual). Según lo anotado (cuaderno de campo personal, 16 de julio de 2023), este acto se realiza como una disculpa por el alboroto llevado a cabo la noche anterior en el *Qonoy*, donde se entregan obsequios a la comunidad. Además, erigen una plataforma elevada desde la cual los qollas observan y vigilan la ubicación de la Virgen del Carmen, en preparación para un simbólico evento de raptó.

De acuerdo a lo observado (cuaderno de campo personal, 17 de julio de 2023) anotamos que el diecisiete de julio, desde muy temprano, los qollas comienzan sus actividades con una visita al cementerio para la romería y los bautizos de nuevos danzantes. Durante el traslado al cementerio en un pasacalle, se observa una transformación hacia un comportamiento más animalístico, como una advertencia simbólica de lo que ocurrirá más adelante en la guerrilla, pero al llegar al cementerio los qollas se transforman y se ritualizan

ellos le ofrendan cerveza, cánticos y rezos a sus muertos. Visitando a los danzantes o familiares fallecidos. Además de rendir homenaje a los difuntos, este rito sirve para recordar el significado del qolla y honrar el legado de aquellos miembros de la comparsa que ya no están.

En una entrevista a Ibáñez (comunicación personal, 20 de julio de 2023) se menciona que tras la romería, los bautismos de los qollas, que solían ocurrir en la puerta del templo el día diecisiete, ahora se han trasladado exclusivamente a la entrada del cementerio debido al aumento de asistentes y las transformaciones en las tradiciones. Es allí, en el cementerio, donde se realiza el bautizo para los nuevos integrantes de la comparsa Qhapaq Qolla.

De acuerdo a lo observado anotamos (cuaderno de campo personal, 17 de julio de 2023) que la guerrilla comienza alrededor de las tres o cuatro de la tarde, atrae a multitudes que se congregan desde tempranas horas en los alrededores de la plaza central. Este evento representa un gran rito escénico donde se recrea el enfrentamiento entre qollas y chunchos por el dominio de la Virgen del Carmen. Es crucial que todos los años, este acto se desarrolle con precisión, siguiendo el argumento establecido. Según Farfan (comunicación personal, 17 de julio de 2023) más allá de su contexto religioso, esta escenificación encarna una antigua tradición, reflejando la contraposición presente en las mitologías incas o posteriores, como el mito de *Inkarri* (ver apéndice informantes para más detalles).

Durante una entrevista a Ibáñez (comunicación personal, 20 de octubre de 2023), señala que el diecisiete de junio marca un momento de máxima energía para los danzantes, evidenciado especialmente en la guerrilla, que se inicia con el *q'epachi* o mesada con ofrendas de hojas de coca, cigarros y bebidas alcohólicas, realizado por los qollas, iniciando

con la quema de ají. La atmósfera se vuelve más tensa mientras los chunchos, con naranjas incrustadas en sus chontas, lanzan sus cuerpos al combate. Las danzas siguen un guion meticuloso: la Imilla debe ser capturada en una parte específica de la plaza, al igual que el alcalde de los qolla.

Según lo anotado (cuaderno de campo personal, 17 de julio de 2023), la representación de la guerrilla genera cargas emocionales y físicas significativas para los danzantes. Durante varias horas, los participantes corren alrededor de la plaza intentando escapar de los chunchos. Aquellos que son capturados son transportados en el *Nina carro*, un vehículo de madera con ruedas en llamas, que es arrastrado por los Saqras por toda la plaza. Este ritual no solo transforma a los participantes, sino que también marca el inicio de un nuevo orden, con la muerte de los qollas y la captura de la Imilla.

Según lo que anotamos (cuaderno de campo personal, 17 de julio de 2023) sugiere que después de finalizar la guerrilla, los danzantes, cargados de nuevas energías, se trasladan a su casa de cargo para proseguir con los rituales y festividades, entre las que destaca la selección de nuevos integrantes. Este momento se convierte en un despliegue ritual donde el juego adquiere protagonismo. Los qollas improvisan una especie de puerta simbólica, y cada nuevo aspirante se presenta frente al alcalde de la comparsa y otras autoridades de manera lúdica y festiva. Es un momento donde el juego y la espontaneidad se entrelazan con el ritual, permitiendo que los nuevos miembros se integren de manera jovial y participativa en la tradición de la comparsa Qhapaq Qolla.

Ibáñez durante una entrevista (comunicación personal, 20 de octubre de 2023) señala que el dieciocho de julio es el *ocarikuy*, un evento que involucra el bautizo de los niños del pueblo, siendo los danzantes elegidos como padrinos. Históricamente, se valoraba a los danzantes por su poder adquisitivo, lo que los convertía en figuras respetadas,

especialmente en la comunidad. Actualmente, su elección como padrinos puede estar relacionada más con el estatus social. El ritual implica el apadrinamiento de niños, seguido de la bendición del sacerdote en la puerta del templo y la recepción de una bendición adicional bajo el manto de la Virgen del Carmen. Tras el *ocarikuy*, los qollas y los negros interpretan sus últimos temas frente al templo, culminando con la última coreografía de los qollas, marcando así el final de la festividad para ellos.

Según lo observado anotamos (cuaderno de campo personal, 18 de julio de 2023), una vez concluida la ceremonia de bendición, los qollas ejecutan su última danza frente al atrio de la iglesia. Durante la interpretación de esta danza, se experimenta una intensa carga emocional, caracterizada por cánticos más sentimentales y movimientos más expresivos por parte de ellos. Es en el yawar unu donde se manifiesta el máximo despliegue de energía, dado que los cuerpos de los bailarines ya han experimentado una transformación después de varios días de encarnar a los llameros. En este momento, continúan danzando para despedirse de la festividad.

Se detallan los rituales y eventos que tienen lugar durante las festividades del catorce al dieciocho de julio en Paucartambo, donde se describe la participación y prácticas rituales de los danzantes Qhapaq Qolla, puesto que la celebración involucra una serie de rituales distintivos en que los qollas experimentan una progresiva transformación ritual en sus cuerpos, marcada por el uso de vestimentas, la conexión con el entorno, el consumo de alcohol, la devoción y la ejecución de su danza. Cada día de la celebración está lleno de actividades rituales específicas que conectan a los danzantes con su cuerpo ritual para transformarse y así transmitir y hacer trascender su tradición.

3.3. Pasos, movimientos y mudanzas en la ritualización del cuerpo de la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, Cusco

Como resultado del trabajo de campo y las entrevistas, identificamos los pasos y movimientos de la danza Qhapaq Qolla, analizando cómo contribuyen a la ritualización del cuerpo, desentrañando así los significados simbólicos de estos movimientos y su importancia dentro de la festividad.

En una entrevista a Ibáñez (comunicación personal, 20 de octubre de 2023) sugiere que el cuerpo del qolla se muestra siempre listo y preparado para cualquier eventualidad, incluso cuando el Saqra asciende a los techos. A pesar de ciertos paralelismos entre qollas y chunchos, la disposición corporal del qolla refleja una actitud de alerta y disposición para el combate, mientras que el chuncho adopta una postura más sobria y elegante.

De acuerdo con lo observado (cuaderno de campo personal, 15 de julio de 2023) anotamos que la mudanza del pasacalle consiste en dos columnas con los llameros, los soldados, el caporal, la Imilla y los Uña qollas al centro de ellas, danzando con movimientos rígidos y cortos, con pisadas pequeñas pero firmes. Los danzantes van torciendo la lana en las manos, los qollas hilan porque para los hombres y las mujeres del Ande es una actividad inherente y más cuando hacen grandes caminatas o en sus ratos libres. El movimiento se concentra en la muñeca derecha, realizando giros pequeños ya sea de arriba hacia abajo o en una dirección específica. La energía se enfoca en el movimiento del hilado, mientras que el danzante mantiene los brazos rígidos.

Siguiendo con lo observado anotamos (cuaderno de campo personal, 15 de julio de 2023), los qollas cantan las melodías del pasacalle, intercalados con gritos, sonidos onomatopéyicos y gestos de picardía y solemnidad, creando un carácter particular al

personaje. En las columnas, los danzantes qollas intercalan el movimiento de dentro afuera; el caporal danza en medio de las columnas trazando un zigzag desde el frente hacia atrás, y la Imilla solo se queda al frente ejecutando el mismo movimiento pero con mayor sutileza. En el ensayo en la casa del cargo o cuando no se encuentran desplazándose por las calles, las columnas hacen desplazamientos y figuras coreográficas de manera continua que se denominan cataratas o divorcios. Todos los danzantes tienen un lenguaje propio para su interpretación, el desplazamiento de los movimientos no necesariamente tiene que ser uniforme, pero sí debe seguir el patrón melódico, el pulso y el tiempo según la música.

De acuerdo con lo anotado (cuaderno de campo personal, 15 de julio de 2023) durante la festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo, se destaca la entrada de la danza qhapaq qolla al pueblo y al encuentro de la Virgen, que tiene lugar cuando los danzantes se posicionan frente al templo y avanzan hacia el atrio, a los pies de la Virgen del Carmen. Es el canto de los qollas lo que resalta en esta parte; sus cantos con tono de súplica, llenan el espacio de una atmósfera ritual, los cuerpos de los danzantes se han preparado previamente para realizar esta acción, compartiendo y bebiendo. En el registro visual, durante esta sección coreográfica, los bailarines siguen un paso constante y pequeño, similar al del pasacalle, desplazándose en dos hileras o columnas. Mientras avanzan, extienden los brazos y realizan el hilado (ver figura 7 apéndice: registro visual). Según lo observado (cuaderno de campo personal 15 de julio de 2023) anotamos que al concluir la secuencia en su totalidad, los bailarines realizan la sacudida de cuerpo y los guapeos característicos de los qollas.

Según lo observado (cuaderno de campo personal, 17 de julio de 2023), la bendición se suele realizar dentro del templo en misa o cuando están al pie delante de la Virgen del Carmen en el puente Carlos III. Principalmente consiste en cantos en quechua que suplican

la bendición de la Virgen del Carmen a los Qhapaq Qolla. Con respecto al movimiento y pasos de la bendición, es el mismo de la entrada, con la caminata en pequeño trote pero en el lugar, sin desplazarse y girando ocasionalmente en su propio eje, con los brazos cruzados en el pecho. Al término de la frase del canto, extienden los brazos y hacen una pequeña reverencia hacia delante. Los qolla le ponen sensibilidad a su danza, pues interpretan los cantos que son de contenido altamente simbólico religioso. Sosteniendo una rigidez y a la vez una ligereza, siguiendo con el cuaderno de campo, anotamos que en la expresión corporal, los danzantes crean un movimiento oscilante que avanza y retrocede. Durante este proceso, se observa que los danzantes mantienen una postura rígida de carácter ritual simbólico por motivo de la emoción que le pone a su danza (ver figura 9 apéndice: registro visual).

Según lo anotado (cuaderno de campo personal 18 de julio de 2023), durante la mudanza del yawar unu o yawar mayo, que se traduce del quechua como río de sangre, debido a su derramamiento que se puede producir mientras se ejecuta, los danzantes se enfrentan en un duelo utilizando *warak'as*, azotándose mutuamente en las pantorrillas. Es un juego ritual profundamente arraigado en la danza, donde la dualidad entre el dolor y la algarabía se entrelazan de manera única. Se presenta como una expresión de entrega y sumisión absoluta hacia la Virgen, sirviendo como un acto de devoción intensa. En este juego, la animalidad inherente del qolla encuentra su vía de expresión a través del cuerpo y las emociones. El yawar unu implica una transformación del dolor en una especie de comunión espiritual.

En una entrevista a Ibáñez (comunicación personal, 20 de octubre de 2023), ella expresa que la calidad de un buen yawar unu radica en la habilidad para imitar la postura de una llama. El qolla de Paucartambo, al representar a la llama durante esta danza, se

distingue por mantener una parada firme y estable, emulando la quietud de este animal cuando es sobado, esto se refiere al acto de propinar golpes con las *warak'as*. En contraste, con otras danzas o algunos qollas de otras partes, pueden interpretar el *yawar unu* de manera diferente, realizando movimientos como agacharse, levantar una pierna o saltar. Sin embargo, en la tradición de Paucartambo, la imitación precisa de la postura de la llama es fundamental para ejecutar correctamente la mudanza.

De acuario a lo observado anotamos (cuaderno de campo personal, 18 de julio de 2023) los Qhapaq Qolla adoptan una formación en media luna o en una disposición en V en el espacio destinado para la coreografía. Durante esta fase, marcan el paso en sincronía con el ritmo musical, pisando con ambos pies de manera intercalada y manteniendo los brazos cruzados a la altura del pecho. A medida que ejecutan este movimiento, los danzantes entonan cánticos que acompañan la cadencia de la danza. El caporal y la Imilla son los primeros en azotarse. Luego dos qollas, alternándose, se azotan para culminar ambos con la melodía que se acelera, denominada el ataque, y ambos al mismo tiempo continúan azotándose hasta que la Imilla los separa, para que otros dos salgan a azotarse con las *warak'as*. Es el caporal quien elige a los que se batirán en duelo. Todo esto sucede con las melodías de la canción; si los qolla no se azotan con fuerza o lo hacen mal, el caporal los castiga azotándolos o, como lo denominan, lo soban. Esto simboliza el derramamiento de la sangre para la tierra con fines rituales y el sacrificio que el danzante otorga a la Virgen. En el *yawar unu* se busca al mejor qolla, al más apto para realizar la mudanza siguiente.

Ibáñez durante una entrevista (comunicación personal, 20 de octubre de 2023) expresa que en la coreografía del *yawar unu*, todos los danzantes participan, pero se otorga prioridad a los Morocos, ya que es su primera vez azotándose. El caporal a menudo incita a la acción, buscando la confrontación física entre los danzantes, quienes a veces resuelven conflictos personales durante el baile. Esta confrontación puede llegar a ser intensa, con

danzantes llegando a recibir azotes antes de reconciliarse más tarde. Después del yawar unu, la atención se centra en el tema chinka chinka, un juego de persecución donde uno persigue a la Imilla. Quien mejor ejecute el yawar unu suele ser reconocido a través de su desempeño en esta parte del baile.

Según los anotando (cuaderno de campo personal, julio de 16 de 2023), las mudanzas del chinka chinka se realizan de la siguiente manera: Un qolla asignado, normalmente el que hizo mejor la mudanza anterior, persigue a la Imilla y al culminar la persecución, bailan huayno en el centro del círculo, tomados de las manos. Siguiendo con lo que anotamos en el cuaderno de campo, esta mudanza consiste en un círculo donde los danzantes se toman de las manos, dirigidos por el caporal, mientras la Imilla intenta huir de un qolla, en una performance similar al juego del gato y el ratón. Los Qhapaq Qolla están tomados de la mano, moviéndolas en un vaivén delante y atrás, mientras cantan y bailan huayno, poniéndole personalidad a su danza. El danzante asignado intenta salir o entrar al círculo y la Imilla alrededor o dentro, intenta huir y esconderse del acecho para protegerse, mientras los otros qollas tratan de despistar al qolla asignado. Esto no es un acto de acoso sino un juego mutuo donde la Imilla cede al acecho y pone a prueba al qolla para validar su resistencia. Una vez corroborada esta, la Imilla se deja atrapar.

Según lo anotado (cuaderno de campo personal, 16 de julio de 2023) se dice que el círculo que se forma tomándose de las manos, hace referencia a los corrales donde el macho en celo intenta escapar para poder aparearse con las llamas hembras. El chinka chinka culmina cuando el qolla consigue capturar a la Imilla para bailar el huayno de la fuga del chinka chinka dentro del círculo, mientras los demás Qhapaq Qolla los rodean y en un derroche de algarabía, cantan y bailan en círculo, golpeando las manos y las cabezas de sus compañeros, a modo de juego. Esta parte de la mudanza hace referencia al cortejo mutuo de los personajes y finaliza con un movimiento de elevación en brazos, de parte del *qolla* a la

Imilla, simulando el apareamiento. Estos juegos rituales donde los cuerpos de los danzantes se transforman y expresan el arraigo a la danza, son simbólicos.

Según las notas tomadas (cuaderno de campo personal, 16 de julio de 2023) anotamos que el inini es el rito cumbre dentro de las mudanzas en la danza Qhapaq Qolla y consiste en un círculo cerrado de bailarines qollas, enganchando los brazos de su compañero de lado, con la Imilla ubicada en el centro del círculo, levanta sus dedos índices hacia el cielo a la altura de su cabeza mientras permanece en cuclillas y gira sobre su propio eje. Los demás participantes la rodean, emitiendo sonidos que imitan a las llamas, siguiendo así el antiguo ritual inca conocido como *puka llama*. De manera repentina, la Imilla salta y los demás la imitan, continuando con la secuencia coreográfica.

Según lo observado (cuaderno de campo personal, 16 de julio de 2023) anotamos que el pukacinta consiste en un trote ágil al ritmo de huayno, el baile es fuerte y los Qhapaq Qolla golpean el suelo con los pies. Los danzantes se toman de las manos formando dos columnas, una encabezada por la Imilla y la otra columna por el alcalde, preparados para embestirse mutuamente, forcejeando y midiendo su fuerza con el compañero, repitiéndolo varias veces, mientras cantan las melodías de esta mudanza. Esto puede hacer referencia a tres temas: el movimiento de las cintas que las mujeres usan en sus vestuarios; las llamas machos en celo encerradas en su corral; o también al caudal del río donde la Virgen del Carmen fue arrojada. Pero también se puede entender como el símbolo del *yananti*, la conjunción de lo femenino y masculino en que estas dos fuerzas se interceptan y se juntan en dualidad.

De acuerdo a lo observado en el campo (cuaderno de campo personal 16 de julio de 2023) anotamos, que *wala wala* es una expresión que significa vamos vamos. Consiste en correr ágilmente por todo el pueblo de Paucartambo, en una hilera encabezada por el caporal y la otra, por la Imilla, embistiendo a los que se cruzan. Mientras ocurre esto, los

músicos se quedan en el lugar donde sucede la coreografía, interpretando las melodías del pukacinta. Después de correr por el pueblo y realizar sus embestidas, los integrantes de la danza Qhapaq Qolla regresan al sitio designado para las coreografías. Exhaustos, caen al suelo, listos para descansar tras el esfuerzo físico. Su respiración agitada imita el jadeo de las llamas, mientras la Imilla, ataviada con su pollera, los abanica. Curiosamente, el simple acto de ventilarlos con la pollera parece revitalizarlos instantáneamente. Este hecho no se debe al aire en sí, sino al olor que emana de las faldas de la Imilla. Esta interacción, aparentemente un juego, tiene como objetivo entretener y deleitar al público presente.

De acuerdo con lo observado en el campo (cuaderno de campo personal, 16 de julio de 2023), anotamos que durante el cha'skaschay, las melodías estimulan a los Qhapaq Qolla a bailar el huayno. Mientras cantan y se mueven al compás de las coplas que entonan, interpretan las letras del huayno. Los qollas dirigen su dedo índice en ocasiones hacia la Imilla, y en otras hacia el público, especialmente a las mujeres. En otro momento se observó que los Qhapaq Qolla invitan al público a unirse al baile, especialmente a las mujeres, y cuando pronuncian cha'skaschay, señalan hacia el firmamento. Al concluir el huayno, el caporal indica el silencio, los Qhapaq Qolla cierran el círculo y dirigen su mirada hacia el centro, donde se encuentra la Imilla con los brazos extendidos. Según Farfan (comunicación personal, 16 de julio de 2023) el caporal le da un beso en la frente y la carga, como símbolo de la culminación del apareamiento de las llamas, marcando así el final de la mudanza (ver apéndice: informantes para más detalles).

En el cuaderno de campo anotamos que el charki tauca consiste en una torre humana. Según Farfan (comunicación personal, 16 de julio de 2023) nos dice que las bases de la torre son qollas que han cometido alguna falta o se ha portado mal, cualquiera no es base, debe resistir. Asimismo, los Qhapaq Qollas se disponen a apilarse uno contra otro, simbolizando el amontonamiento de los sacos o el ordenamiento de las lonjas de carne o

chalona, para que después la Imilla suba a la cima a hilar. Esto se realiza sin música o con la música del ataque. Los danzantes castigados son los que conforman la base de la torre echándose en el suelo, por indicación del caporal, apilándose sucesivamente hasta que el caporal y la Imilla son los últimos en subirse. La torre está conformado por distintas capas que en total suman más de 30 danzantes. Algunas veces tienen que hacer dos torres (ver apéndice informantes para más detalles).

De acuerdo a lo anotado durante la observación (cuaderno de campo personal, 16 de julio de 2023), el cargar paskay es el término de la mudanza anterior. En ella la Imilla termina de hilar en la cima de la torre y sale rápidamente para descargar los productos que ha traído, que consiste en desarmar la pirámide, sacando de a pocos a los danzantes. Cuando llega este momento, se desarma y caen los Qhapaq Qolla cansados y adoloridos de soportar el peso de los otros. La Imilla otra vez tiene que pasar a ventilarlos para que se recuperen.

Según lo observado (cuaderno de campo personal, 17 de julio de 2023) señalamos que la mudanza del kacharpari se suele interpretar después de la guerrilla el día diecisiete de julio o al término de todas las mudanzas, y significa despedida. Los Qhapaq Qolla van danzando en pasacalle, agitando en sus manos los *phukuchos* que son pequeñas bolsas confeccionadas a partir de piel de auquénido. Simulando que son pañuelos, ellos cantan y hacen gestos de despedida, diciéndole a la gente de alrededor *wataskama*, que quiere decir hasta el próximo año, en quechua. En un registro visual se ve que los qollas hacen esta mudanza junto a los Qhapaq Chuncho al finalizar la guerrilla, iniciándola en el atrio de la iglesia y desplazándose en pasacalle por las calles principales de Paucartambo (ver figura 10 en el apéndice: registro visual). Según lo observado (cuaderno de campo personal, 17 de julio de 2023) encontramos que la Imilla danza con el Rey chuncho, simbolizando el fin de la guerrilla y toda la teatralización alrededor de la festividad de la Virgen del Carmen.

La danza Qhapaq Qolla es un elemento central en la festividad dedicada a la Virgen del Carmen en Paucartambo, destacándose por la compleja ritualización corporal que se refleja en sus movimientos simbólicos. Cada paso y mudanza, desde el pasacalle hasta el kacharpari, está cargado de simbolismo, expresado a través de los cuerpos de los danzantes, quienes no solo manifiestan devoción, sino que también rinden homenaje a la historia y espiritualidad de la región. Mediante gestos, movimientos y rituales, esta danza encarna una rica tradición que conecta el pasado y el presente, siendo un componente esencial de la celebración. A través de sus movimientos, los danzantes exploran dinámicas rituales que les permiten expresar de manera genuina la interpretación de esta danza.

IV. Discusión

Los cuerpos rituales en la danza Qhapaq Qolla se presentan como conexiones poderosas entre el pasado y el presente, trascendiendo lo ordinario. Estos cuerpos, llenos de simbolismo, se convierten en expresiones culturales vibrantes arraigadas en la tradición. Durante la festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo, ellos adquieren una identidad profunda, llevando consigo un significado inherente, de trascendencia y transformación. Este hallazgo coincide con la teoría de Turner (1974), que explica que los rituales proporcionan un sólido marco para entender cómo los cuerpos pueden elevarse más allá de lo común y encarnar significados culturales profundos. Este enfoque se complementa con Geertz (1973), quien, a través de su análisis de la interpretación simbólica de la cultura, destaca que los rituales pueden ser sistemas de símbolos complejos que transmiten significados culturales. Además, Bell (1992), propone una visión más pragmática de los rituales, argumentando que son actividades socialmente construidas que generan significado a través de la repetición y el desempeño. Su enfoque se centra en la forma en que los rituales no solo transmiten significados culturales, sino que también son formas de acción y experiencia corporal que contribuyen a la formación de identidades sociales y personales. Contrariamente, Foucault (1975), aunque no se centró específicamente en los rituales, abordó el poder, el conocimiento y las prácticas disciplinarias en su análisis, ofreciendo una visión crítica de cómo las instituciones sociales regulan y moldean los cuerpos según las normativas y discursos predominantes de cada período. Desde su perspectiva, los cuerpos no son simplemente portadores pasivos de significados culturales, sino que están sometidos a fuerzas de poder y control que restringen su agencia y autonomía. Esto limita su capacidad para expresar significados más allá de las normativas impuestas por las estructuras dominantes.

En relación con los rituales y eventos que acontecen durante las festividades del 14 al 18 de julio en Paucartambo, se destaca la atención en la participación y prácticas rituales de los danzantes Qhapaq Qolla. En estas celebraciones, se involucran una serie de rituales que impactan la corporalidad del Qolla con el fin de alcanzar sus objetivos dentro del marco festivo. Mendoza (2001), sostiene que en la festividad, los danzantes qhapaq qolla exploran extremos y límites al personificar tanto a devotos peregrinos como a rebeldes pecadores. Transitan entre lo humano y lo animal, lo social y lo salvaje. Encarnan placeres corporales, dolor, nacimiento y muerte, amalgaman diversos conceptos y símbolos culturales cargados de significado y profundas emociones. A través de su actuación ritual, tanto los integrantes de la comparsa cuanto los participantes en la festividad, exploran la interrelación entre distintos niveles de la experiencia social, cultural y personal. Esto se complementa con lo expresado por Beltrán (2020), respecto a que la festividad, enraizada en la tradición y el contexto local, refleja la memoria compartida a través de actividades rituales realizadas por la comunidad. A medida que evoluciona con el tiempo, se adapta a cambios, pero resalta la importancia de preservarla para mantener vivas estas expresiones culturales que reflejan las visiones y anhelos del pueblo. Con respecto a la danza Qhapaq Qolla, se distingue por su intrincada ritualización corporal, la cual se manifiesta a través de movimientos simbólicos que encapsulan un compendio de la cosmovisión andina. Cada gesto y movimiento dentro de esta danza conlleva una profunda significación, transmitiendo así un mensaje cargado de simbolismo y tradición arraigada en la cultura andina.

Este argumento se ve reforzado por las observaciones de Vásquez (1985), quien sostiene que la investigación indica una estrecha relación entre las mudanzas en la danza y la representación simbólica de la llama. El estudio abarca tanto la estructura musical como la coreografía, resaltando claramente el aspecto ritual inherente de la danza Qhapaq Qolla. Por otro lado, Levin (2021), amplía este entendimiento al explicar la relevancia de la performance

ritual y del juego en esta danza, destacando la diferenciación entre ambas para comprender la esencia ritual presente en cada movimiento, complementándose por Tello (2020), quien subraya la importancia de analizar las prácticas culturales utilizando marcos analíticos basados en las cosmovisiones propias de las sociedades donde estas prácticas tienen su origen.

En el caso particular de los Qhapaq Qolla, este enfoque ha permitido un estudio más profundo sobre cómo la danza incorpora y explora nociones quechuas de complementariedad durante la festividad. Asimismo, Cánepa (1994), nos dice que el lenguaje corporal de la danza puede considerarse arraigado en tradiciones, ya que se basa en formas de comunicación ancestrales y rituales. La integración de nuevos elementos se realiza en función de las necesidades del ritual para desarrollar una identidad mestiza en evolución en Paucartambo.

V. Conclusiones

- La danza Qhapaq Qolla, una de las diecinueve comparsas que forman parte de las festividades en Paucartambo, encarna un sentido profundo, actuando como una representación simbólica del llamero andino y su conexión con este auquérido a partir de la ritualidad de su cuerpo, a la vez que cumple un papel fundamental en la festividad de la Virgen del Carmen. Los cuerpos de los danzantes se convierten en estructuras conscientes que establecen un diálogo entre el pasado y el presente, en conexión con su devoción. Estos cuerpos ritualizados se transforman según las necesidades de la danza, para alcanzar una convención que les permite trascender. La danza del Qhapaq Qolla no solo incorpora elementos simbólicos considerados sagrados, sino que también lleva consigo una carga emotiva que les permite ritualizar sus cuerpos. Los danzantes, lejos de representar cuerpos cotidianos, encarnan una responsabilidad histórica, alejándose de lo común para convertirse en portadores de una identidad y significado que trasciende lo ordinario en la festividad de la Virgen del Carmen. En este contexto, los cuerpos ritualizados actúan como mediadores entre el mundo material y el espiritual, entre la historia y la contemporaneidad, entre la tradición y la innovación. Estos cuerpos en constante transformación, que representan más que simplemente una expresión física, son la encarnación viva de la riqueza cultural de la danza Qhapaq Qolla en la festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo.
- En la festividad del 14 al 18 de julio en Paucartambo, no solo representan un conjunto de eventos culturales, sino una manifestación profunda de la tradición arraigada en los rituales de los danzantes Qhapaq Qolla. A lo largo de estos días, se observa una transformación progresiva en los cuerpos y las prácticas de estos danzantes, marcada por un conjunto complejo de elementos rituales. Desde la

preparación inicial con el sacrificio del ganado y la reunión de los danzantes, hasta el cambio de vestuario y la entrada a su personaje a través del consumo de alcohol y la devoción, cada ritual parece ser una pieza fundamental en el proceso de encarnar el espíritu del Qhapaq Qolla. La repetición constante, la conexión y la ejecución de la danza no solo son actos individuales, sino componentes esenciales que llevan a una transformación colectiva. A lo largo de estos días, los danzantes parecen experimentar una metamorfosis, trascendiendo lo individual para fusionarse con la tradición. Estos rituales no solo son manifestaciones culturales, sino vehículos para la transmisión de conocimiento, identidad y legado ancestral. Cada detalle, se convierte en un rito que fortalece el vínculo a partir del cuerpo. La festividad en Paucartambo ofrece un fascinante panorama de prácticas rituales que no solo preservan una tradición, sino que también la renuevan, permitiendo que la danza Qhapaq Qolla se exprese y trascienda a lo largo del tiempo.

- La danza Qhapaq Qolla, manifestándose a través del movimiento y el simbolismo. Desde la manera en que los cuerpos se disponen en la danza, cada paso y mudanza lleva consigo una carga simbólica profunda que ritualiza el cuerpo. La complejidad y diversidad de los movimientos, la intensidad de la entrega física y emocional en cada ritual, junto con la atención a los detalles simbólicos, destacan la importancia y el respeto por esta tradición. Además, la danza Qhapaq Qolla actúa como un vehículo para la expresión de la dualidad, la comunión y la representación de la vida en los Andes. Esta danza es mucho más que un mero entretenimiento festivo; es un vehículo que transporta la historia, la espiritualidad y la identidad de un pueblo. Su preservación y representación son esenciales para mantener viva esta conexión del cuerpo.

VI. Recomendaciones

- Al Ministerio de Cultura del Perú: La danza Qhapaq Qolla merece ser reconocida como patrimonio cultural de la nación, debido a su inmenso valor en las tradiciones cusqueñas. Esta danza no solo forma parte integral de la festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo, sino que también se presenta durante el peregrinaje al santuario de Qoyllur Ritti y se exhibe en varias festividades a lo largo del territorio cusqueño, adaptándose y mostrando distintas variantes en su interpretación. Este hecho resalta la riqueza y diversidad cultural de nuestras tradiciones, manifestando la pluralidad de expresiones inherentes a nuestra identidad cultural.
- A la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas: Es crucial desde la práctica de la danza explorar su conexión con la ritualidad, sumergirse en otras perspectivas que estén más ligadas al cuerpo. Esto permitirá a estudiantes y practicantes comprender de manera más profunda la tradición que están representando. En el ámbito académico, es fundamental investigar la danza desde la experiencia del movimiento y las implicancias que conlleva.
- A los artistas en danza tradicional: Es crucial mantener la autenticidad en la representación de la danza, explorarla desde diversas perspectivas y recurrir a fuentes confiables para su ejecución. La danza Qhapaq Qolla, arraigada en rituales profundos, merece ser explorada desde esta manifestación ritual para comprenderla en su totalidad.
- A la comparsa Qhapaq Qolla de Paucartambo: Continuar preservando la tradición mientras se exploran nuevas perspectivas de investigación.

Referencias bibliográficas

Barrionuevo, A. (1968). *Cuzco Mágico*. Lima: Ed. Universo.

Bell, C. (1992). *Ritual theory, ritual practice*. Oxford University Press.

Bellott, V. (2023). *La danza ritual de la Pinkillada como acto de encarnación del mito*. Universidad Católica Boliviana “San Pablo”, Cochabamba-Bolivia.

<https://orcid.org/0000-0003-1290-443X>

Beltrán, T. (2020). *La teatralidad andina en la festividad del Señor del Qoyllur Riti*.

<https://repositorio.cientifica.edu.pe/handle/20.500.12805/1326>

Butler, J. (1993). *Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Theatre Journal, 40(4), 519-531.

Cánepa, G. (1994). *Danza, identidad y modernidad en los Andes*. Anthropologica (PUCP), 11, 253-283. Recuperado de

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/741>

Cánepa, G. (1998). *Máscara, transformación e identidad en los Andes*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cohen, S. (2006). *Dance as a theatre art: Source readings in dance history from 1581 to the present*. Princeton Book Co.

CRESPIAL. (2019). *Festividad de la Mamacha Carmen de Paucartambo: Plan de salvaguardia*.

<https://crespial.org/wp-content/uploads/2019/09/festividad-de-la-mamacha-carmen-de-paucartambo-plan-de-salvaguardia.pdf>

Csordas, T. J. (1994). *Embodiment and experience: The existential ground of culture and self*. Cambridge University Press.

Dixon Gottschild, B. (2003). *The Black dancing body: A geography from Coon to Cool*. Palgrave Macmillan.

Douglas, M. (1966). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. Routledge.

Eliade, M. (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion*. Harcourt, Brace & World.

Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Pantheon Books. (Original work published 1975)

Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Gedisa Editorial.

Graham, M. (1991). *Blood memory: An autobiography*. Doubleday.

Gordon, E. (2004). *The meaning of dance: The philosophy of dance and its cultural implications*. University of Chicago Press.

Grimes, R. L. (2013). *The craft of ritual studies*. Oxford University Press.

Grimson, A. (2004). *La cultura en las crisis latinoamericanas*. CLACSO.

Guzmán, A. (2019). *Una señorita a carta cabal: Un estudio sobre la construcción de la feminidad en la comparsa Qoyacha en Paucartambo, Cusco.*

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/13812>

Hanna, J. L. (1987). *To dance is human: A theory of nonverbal communication.* University of Chicago Press.

Hernández, R., Fernández C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación.* McGraw-Hill/Interamericana Editorial. <http://bit.ly/3rT9Zvu>

Ibañez, F. (2018). *Qhapaq Qolla (el llamero en la montaña).* Lluvia Editores.

Inkayni Peru Tours. (s.f.). Danzas de Paucartambo. Inkayni Peru Tours.

<https://www.inkaynipertours.com/blog/es/danzas-de-paucartambo>

Kaeppeler, A. L. (2000). *Dance and the concept of style.* In R. Spencer (Ed.), *The cultural anthropology of dance* (pp. 87-104). Princeton University Press.

Levin, Y. (2021). *La imilla de Paucartambo, Cusco, y la encarnación del entorno: Un caso de travestismo y androginia en los Andes.* *Investigaciones Sociales*, 45, 15-28.

<https://doi.org/10.15381/is.n45.20198>

León-Portilla, M. (1992). *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares.* Fondo de Cultura Económica.

Málaga, A. (2021). *Nuevas ritualidades: Tecnología audiovisual para la performance.*

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/19627>

Marieb, E. N., & Hoehn, K. (2019). *Human anatomy & physiology*. Pearson.

Martínez, M. (2006). *La investigación cualitativa: Síntesis conceptual*.

<https://acortar.link/1koAs>

Massiel, R. (2021). "Lo que es sagrado se baila": Una aproximación a la ontología Xavante desde el análisis de cuatro danzas involucradas en el ritual de iniciación de los adolescentes. *Anthropía*, 18, 185-211.

<https://doi.org/10.18800/anthropia.2021.010>

Mendoza, Z. (2001). *Al son de la danza: Identidad y comparsas en el Cuzco*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception*. Routledge.

Municipalidad de Paucartambo. (2023). *Programa general 2023 Mamacha del Carmen, patrona de nuestra provincia*. Municipalidad de Paucartambo.

Museo Larco. (s.f.). *Sincretismo*. Recuperado de

<https://www.museolarco.org/exposicion/exposicion-permanente/exposicion-en-linea/sincretismo/>

Salazar, C. (2009). *Sincretismo y resistencia en los Andes: La religión como forma de identidad*. Editorial Andina.

Osorio, C. (2019). *Poéticas de la actuación desde el cuerpo la máscara y el ritual*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/15009>

- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
UNESCO. (2021). <https://ich.unesco.org/es/qu-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>
- Parra, M. (2008). *Poder y estudio de las danzas en el Perú*. UNMSM, Facultad de Ciencias Sociales.
- Ramos, L. (1996). *Paucartambo: Testimonio de su patrimonio natural y cultural*. Cusco: Impresiones Aguilar E.I.R.L.Ltda.
- Ramos, L. (2005). *Paucartambo cuna de nuestra identidad cultural*. Cusco: Aguilar Grafs E.I.R. Ltda.
- Roth, G. (1997). *Sweat your prayers: Movement as spiritual practice*. TarcherPerigee.
- Rostworowski, M. (1998). *Historia del Tahuantinsuyu*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Schechner, R. (2002). *Performance studies: An introduction*. Routledge.
- Schechner, R. (2013). *Performance theory*. Routledge.
- Tello, C. (2020). *Siendo qhari: (Re)creando la masculinidad andina a través de la danza*. Lucero, 25(1). Retrieved from <https://escholarship.org/uc/item/4qg9074w>
- Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine de Gruyter.
- Turner, V. (1974). *Dramas, fields, and metaphors: Symbolic action in human society*. Cornell University Press.
- Turner, V. (1987). *The anthropology of performance*. PAJ Publications.
- Vallejos, H. (2019). *Danzar, ritualizar y escenificar la experiencia: Sistematización del proceso de investigación-creación de la obra "El ángel de una sola ala"*.

https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/27410/1/VallejoHenry_2019_DanzaTeatroRitual.pdf

Vásquez, C. (1985). Chalena Vásquez R - Asociación Cultural. (Fragmento del libro inédito *Danzas de Paucartambo*).

<https://web.facebook.com/media/set/?set=a.210326072444586&type=3>

Vásquez, C. (2007). *Fascículo 3: Ritos y fiesta: Origen del teatro y la danza en el Perú*. El Comercio S.A.

Vilcapoma, J. (2008). *La danza a través del tiempo*. Asamblea Nacional de Rectores.

Apéndice

Apéndice 01.- Matriz de consistencia

Pregunta De Investigación	Objetivos	Categorías/ sub categorías	Indicadores	Participantes	Metodología
Pregunta general	Objetivo general	Categoría: Cuerpos ritualizados.	Cuerpo, rito, danza, tipos, niveles, simbolismo, significado	Danzantes de la comparsa Qhapaq Qolla de Paucartambo y dos expertos en danza y movimiento.	Enfoque: Cualitativo.
¿Cómo se manifiesta la ritualización del cuerpo en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, Cusco?	Describir la ritualización del cuerpo en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, Cusco.	Subcategorías: Cuerpos y ritualidad en la danza tradicional.	resistencia y subversión.		Diseño: Fenomenológico - hermenéutico y etnográfico.
Preguntas secundarias	Objetivos específicos	Categoría: Danza Qhapaq Qolla de Paucartambo.	Ritos de la comparsa en la fiesta y durante el proceso festivo del 14 al 19 de julio.	Criterio de inclusión: Para la visualización se tomó en cuenta a la comparsa Qhapaq Qolla de Paucartambo a dos danzantes activos, y a dos personas que se relacionan directamente con la danza.	Instrumento: Entrevistas semiestructuradas y observación de la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo en la festividad de la Virgen del Carmen en Cusco.
¿Cuáles son los rituales corporales característicos en la danza Qhapaq Qolla, durante la festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Cusco?	Identificar los rituales corporales característicos en la danza Qhapaq Qolla, durante la festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Cusco.	Subcategorías: Intervención en la fiesta de la Virgen del Carmen. Estructura, Coreografía, Pasos Mudanzas, Música y canciones. Personajes y Vestuarios.	Pasacalle Entrada Bendición Chinka-chinka Fuga Puka cinta Wala wala Descanso Inini Charki tawqa Chaskaschay Yawar unu kacharpari Imilla Alcalde Capitanes Llameros Chaska macho Salqa qolla Uña qolla	Criterio de exclusión: No se examinaron a las demás comparsas y participantes que no se relacionen directamente con la danza Qhapaq Qolla en la fiesta de la Virgen del Carmen o personas que no estén ligados a la danza.	
¿Cómo se lleva a cabo la ritualización del cuerpo en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, Cusco, a través de sus pasos, movimientos y mudanzas?	Describir los pasos, movimientos y mudanzas en la ritualización del cuerpo de la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo, Cusco.				

Apéndice 02.- Documento de opinión de expertos

Certificado de validez de contenido de la guía de entrevista semiestructurada

N°	Ítems	Pertinencia ¹		Relevancia ²		Claridad ³		Sugerencias
		Si	No	Si	No	Si	No	
	Subcategoría: cuerpo y ritualidad en la danza tradicional							
1	¿Cómo definirías el concepto de "cuerpo ritualizado" y cuál crees que es su importancia en el contexto de las prácticas de las danzas tradicionales?	x		x			x	Adjunto
2	¿Cómo entendemos la influencia de los cuerpos ritualizados en la danza y de qué manera crees que impactan en la experiencia dancística?	x		x			x	Adjunto
3	¿Podrías mencionar ejemplos de cuerpos ritualizados en las danzas y tienes alguna investigación o práctica que esté en relación?	x		x			x	Adjunto
4	¿Cómo crees que los cuerpos ritualizados en la danza transmiten y preservan tradiciones culturales y conocimientos ancestrales?	x		x			x	Adjunto
5	¿Qué elementos corporales, como los movimientos, gestos o posturas, son característicos de la ritualidad en la danza? ¿Cómo se utilizan estos elementos para expresar significado o simbolismo con el cuerpo?	x		x			x	Adjunto
6	¿Cuál es la relación entre los cuerpos ritualizados en la danza y las creencias espirituales o religiosas? ¿Cómo se entrelazan estos aspectos en la práctica dancística?	x		x			x	Adjunto
7	¿Cómo crees que los cuerpos ritualizados en la danza afectan el bienestar emocional y físico de los bailarines?	x		x			x	Adjunto
8	¿Qué impacto crees que tiene la dimensión sagrada y ceremonial de la danza en los cuerpos y en la experiencia de los bailarines y los espectadores?	x		x			x	Adjunto
9	¿Cuál es la importancia de los elementos simbólicos, como máscaras y vestimentas, en la danza? ¿Cómo contribuyen a la creación de un contexto sagrado y ritual?	x		x			x	Adjunto

Observaciones (precisar si hay suficiencia):

Demuestra el dominio en la aplicación de competencias asociando la teoría y la práctica. Sólo se sugiere el cambio de algunas palabras para que la pregunta esté bien formulada y así evitar confusión en los interrogados.

✓ Opinión de aplicabilidad: Aplicable [x] Aplicable después de corregir [] No aplicable []

Apellidos y nombres del juez validador: ...Nora Rita Mendoza Navarro

DNI: 08308468

Especialidad del validador: Lic. En Educación Artística, especialidad Danza.Cod.806 RD 152. Investigadora Cultural.

Fecha: 11 de julio del 2023

¹**Pertinencia:** El ítem corresponde al concepto teórico formulado.

²**Relevancia:** El ítem es apropiado para representar al componente o dimensión específica del constructo

³**Claridad:** Se entiende sin dificultad alguna el enunciado del ítem, es conciso, exacto y directo.

Nota: Suficiencia, se dice suficiencia cuando los ítems planteados son suficientes para medir la dimensión



Firma del Experto Informante.

Especialidad

10	¿En qué medida la ritualidad del cuerpo puede ser una forma de resistencia cultural y política?	x		x			x	Adjunto
11	¿Cómo se utilizan los cuerpos ritualizados para desafiar y subvertir estructuras de poder dominantes y preservar identidades culturales marginadas o reprimidas?	x		x			x	Adjunto
12	¿Cómo se negocia y se construye el significado de los cuerpos ritualizados en el contexto de la resistencia cultural? ¿Cómo los participantes de una danza interpretan y recontextualizan los símbolos y gestos corporales?	x		x			x	Adjunto
	Subcategoría: intervención en la fiesta de la Virgen del Carmen							
13	¿Cuáles son los elementos clave que caracterizan la ritualidad del cuerpo en la danza Qhapaq Qolla?	x		x			x	Adjunto
14	¿Cuál es la función ritual de la comparsa Qhapaq Qolla dentro de la fiesta?	x		x			x	Adjunto
15	¿Cómo interviene la comparsa Qhapaq Qolla en la fiesta de la Virgen del Carmen?		x		x		x	Adjunto
15	¿Cuáles son algunos de los ritos más destacados realizados por la comparsa Qhapaq Qolla durante el proceso festivo del 14 al 19 de julio? ¿Cuál es su significado y propósito dentro de la tradición cultural?	x		x			x	Adjunto
17	¿Cuáles son los rituales previos o preparatorios que los bailarines de Qhapaq Qolla realizan para conectarse con el aspecto espiritual de la danza y entrar en un estado de trance o conexión con lo sagrado?	x		x			x	Adjunto
18	¿Cuál es el impacto emocional y espiritual que experimentan los bailarines y los espectadores al presenciar la danza Qhapaq Qolla? ¿Cómo se fomenta la conexión con lo sagrado y la trascendencia a través de la expresión corporal?	x		x			x	Adjunto
19	¿Cuáles son los efectos físicos y emocionales que experimentan los danzantes al participar en la danza Qhapaq Qolla? ¿Cómo se relaciona esta experiencia corporal y ceremonial con el bienestar personal y la conexión espiritual?	x		x			x	Adjunto

20	¿Cómo se experimenta y se expresa la corporalidad sagrada durante la danza Qhapaq Qolla? ¿Cuáles son las creencias y conceptos relacionados con el cuerpo y su relación con el cosmos y lo divino?	x		x			x	Adjunto
21	¿Cómo se relaciona la danza Qhapaq Qolla con otros aspectos de la vida comunitaria y ceremonial en Paucartambo? ¿Cómo se integra en el tejido social y cultural de la comunidad?	x		x			x	Adjunto
Subcategoría: Estructura, coreografía, pasos, mudanzas, música y canciones								
22	¿Cuál es el origen histórico y cultural de la danza Qhapaq Qolla y cuál es su significado dentro de la tradición y cosmovisión de la comunidad que la práctica?	x		x			x	Adjunto
23	¿Cuál es el significado y la importancia de la ritualidad del cuerpo en la danza Qhapaq Qolla? ¿Cómo se manifiesta a través de movimientos, pasos y gestos específicos?	x		x			x	Adjunto
24	¿Cómo se involucra la danza con la música en los ritos de la comparsa Qhapaq Qolla durante este periodo festivo?	x		x			x	Adjunto
25	¿En qué consiste y cuál es el significado ritual del Yawar unu?	x		x			x	Adjunto
26	¿Cuál es el significado del Inini y explícanos en qué consiste?	x		x			x	Adjunto
27	¿Qué es lo que se escenifica en la Guerrilla y porque los Qhapaq Qollas son protagonistas?	x		x			x	Adjunto
Subcategoría: Personajes y vestuarios								
28	¿Cuál es el papel que juega el vestuario, máscara y disfraz en la ritualidad del cuerpo en la danza Qhapaq Qolla? ¿Qué simbolismos y significados se les atribuyen?	x		x			x	Adjunto
29	¿Qué representa y cuál es la función de la Imilla en la comparsa y en la fiesta?	x		x			x	Adjunto
30	¿Cuál es el rol del alcalde dentro de la comparsa?	x		x			x	Adjunto

Observaciones (precisar si hay suficiencia): Es necesario precisar y aclarar las dimensiones de las diferentes categorías para proponer debidamente las preguntas.

Opinión de aplicabilidad: Aplicable [] Aplicable después de corregir [x] No aplicable []

Apellidos y nombres del juez validador: Lic. Olivia Vallejos Montalván

DNI: 07459488

Especialidad del validador: Licenciada en Educación Artística-especialidad danza-folklore

Fecha: 25 de junio del 2023

¹**Pertinencia:** El ítem corresponde al concepto técnico formulado.

²**Relevancia:** El ítem es apropiado para representar al componente o dimensión específica del constructo

³**Claridad:** Se entiende sin dificultad alguna el enunciado del ítem, es conciso, exacto y directo.

Nota: Suficiencia, se dice suficiencia cuando los ítems planteados son suficientes para medir la dimensión



Lic. Olivia Vallejos Montalván

Certificado de validez de contenido de la guía de registro de observación

N°	Ítems	Pertinencia ¹		Relevancia ²		Claridad ³		Sugerencias
		Si	No	Si	No	Si	No	
1	Desarrollo ritual de la comparsa Qhapaq Qolla: Cuerpo/ Rito/ Danza/ Simbolismo/ Significado/ Resistencia/ Subversión.	x		x			x	Adjunto
2	14 de julio, último ensayo. 15 de julio, preparativos, entrada, ejecución de la danza, intervención de la comparsa en el Qonoy alba. 16 de julio, intervención en el día central como el bosque y la procesión. 17 de julio, romería y bautizó a los nuevos integrantes en el cementerio, guerrilla y cacharpari. 18 y 19 de julio actividades que los Qhapaq Qolla realizan al concluir la fiesta.	x		x			x	Adjunto
3	Coreografías, pasos, mudanzas, música y canciones.	x		x			x	Adjunto
4	Personajes: función, rol, acciones en la fiesta y vestimenta e implementos de la danza.	x		x			x	Adjunto

Observaciones (precisar si hay suficiencia): Las preguntas son pertinentes y relevantes acorde al tema de investigación pero necesitan precisarse, complementarse y aclararse en sus contenidos.

Opinión de aplicabilidad: Aplicable [] Aplicable después de corregir [x] No aplicable []

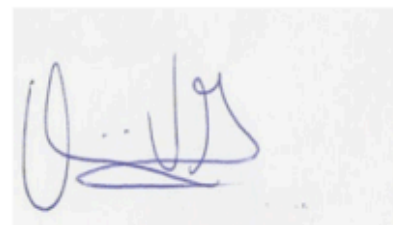
Apellidos y nombres del juez validador: Lic. Olivia Vallejos Montalván

DNI: 07459488

Especialidad del validador: Licenciada en Educación Artística, especialidad Danza-folklore

¹**Pertinencia:** El ítem corresponde al concepto técnico formulado.
²**Relevancia:** El ítem es apropiado para representar al componente o dimensión específica del constructo.
³**Claridad:** Se entiende sin dificultad alguna el enunciado del ítem, es conciso, exacto y directo.
Nota: Suficiencia, se dice suficiencia cuando los ítems planteados son suficientes para medir la dimensión.

Fecha: 25 de junio del 2023



Lic. Oliva Vallejos Montalván

Certificado de validez de contenido de la guía de entrevista semiestructurada

N°	Ítems	Pertinencia ¹		Relevancia ²		Claridad ³		Sugerencias
		Si	No	Si	No	Si	No	
	Subcategoría: cuerpo y ritualidad en la danza tradicional	Si	No	Si	No	Si	No	
1	¿Cómo definirías el concepto de "cuerpo ritualizado" y cuál crees que es su importancia en el contexto de las prácticas de las danzas tradicionales?	x		x		x		
2	¿Cómo entendemos la influencia de los cuerpos ritualizados en la danza y de qué manera crees que impactan en la experiencia dancística?	x		x		x		
3	¿Podrías mencionar ejemplos de cuerpos ritualizados en las danzas y tienes alguna investigación o práctica que esté en relación?	x		x		x		
4	¿Cómo crees que los cuerpos ritualizados en la danza transmiten y preservan tradiciones culturales y conocimientos ancestrales?	x		x		x		
5	¿Qué elementos corporales, como los movimientos, gestos o posturas, son característicos de la ritualidad en la danza? ¿Cómo se utilizan estos elementos para expresar significado o simbolismo con el cuerpo?	x		x		x		
6	¿Cuál es la relación entre los cuerpos ritualizados en la danza y las creencias espirituales o religiosas? ¿Cómo se entrelazan estos aspectos en la práctica dancística?	x		x		x		
7	¿Cómo crees que los cuerpos ritualizados en la danza afectan el bienestar emocional y físico de los bailarines?	x		x		x		De qué manera los...
8	¿Qué impacto crees que tiene la dimensión sagrada y ceremonial de la danza en los cuerpos y en la experiencia de los bailarines y los espectadores?	x		x		x		
9	¿Cuál es la importancia de los elementos simbólicos, como máscaras y vestimentas, en la danza? ¿Cómo contribuyen a la creación de un contexto sagrado y ritual?	x		x		x		

10	¿En qué medida la ritualidad del cuerpo puede ser una forma de resistencia cultural y política?	x		x		x		
11	¿Cómo se utilizan los cuerpos ritualizados para desafiar y subvertir estructuras de poder dominantes y preservar identidades culturales marginadas o reprimidas?	x		x		x		
12	¿Cómo se negocia y se construye el significado de los cuerpos ritualizados en el contexto de la resistencia cultural? ¿Cómo los participantes de una danza interpretan y recontextualizan los símbolos y gestos corporales?	x		x		x		
Subcategoría: intervención en la fiesta de la Virgen del Carmen								
13	¿Cuáles son los elementos clave que caracterizan la ritualidad del cuerpo en la danza Qhapaq Qolla?	x		x			x	Reformular a qué elementos se refieren: elementos corporales, musicales, teatrales...
14	¿Cuál es la función ritual de la comparsa Qhapaq Qolla dentro de la fiesta?	x		x		x		
15	¿Cómo interviene la comparsa Qhapaq Qolla en la fiesta de la Virgen del Carmen?	x		x		x		
15	¿Cuáles son algunos de los ritos más destacados realizados por la comparsa Qhapaq Qolla durante el proceso festivo del 14 al 19 de julio? ¿Cuál es su significado y propósito dentro de la tradición cultural?	x		x		x		
17	¿Cuáles son los rituales previos o preparatorios que los bailarines de Qhapaq Qolla realizan para conectarse con el aspecto espiritual de la danza y entrar en un estado de trance o conexión con lo sagrado?	x		x			x	Si ya existe un ritual esencial, no puede existir un ritual previo se puede utilizar otro término como: acontecimientos previos,
18	¿Cuál es el impacto emocional y espiritual que experimentan los bailarines y los espectadores al presenciar la danza Qhapaq Qolla? ¿Cómo se fomenta la conexión con lo sagrado y la trascendencia a través de la expresión corporal?	x		x		x		
19	¿Cuáles son los efectos físicos y emocionales que experimentan los danzantes al participar en la danza Qhapaq Qolla? ¿Cómo se	x		x		x		

Opinión de aplicabilidad: Aplicable [x] Aplicable después de corregir [] No aplicable []

Apellidos y nombres del juez validador: Periche Vega Lizeth Beatriz del Carmen

DNI: 72492148

Especialidad del validador: Lic. en Danza

Fecha: 23 de junio del 2023

¹**Pertinencia:** El ítem corresponde al concepto teórico formulado.

²**Relevancia:** El ítem es apropiado para representar al componente o dimensión específica del constructo

³**Claridad:** Se entiende sin dificultad alguna el enunciado del ítem, es conciso, exacto y directo.

Nota: Suficiencia, se dice suficiencia cuando los ítems planteados son suficientes para medir la dimensión



Firma del Experto Informante.

Especialidad

Certificado de validez de contenido de la guía de registro de observación

N°	Ítems	Pertinencia ¹		Relevancia ²		Claridad ³		Sugerencias
		Si	No	Si	No	Si	No	
1	Desarrollo ritual de la comparsa Qhapaq Qolla: Cuerpo/ Rito/ Danza/ Simbolismo/ Significado/ Resistencia/ Subversión.	x		x		x		
2	14 de julio, último ensayo. 15 de julio, preparativos, entrada, ejecución de la danza, intervención de la comparsa en el Qonoy alba. 16 de julio, intervención en el día central como el bosque y la procesión. 17 de julio, romería y bautizó a los nuevos integrantes en el cementerio, guerrilla y cacharpari. 18 y 19 de julio actividades que los Qhapaq Qolla realizan al concluir la fiesta.	x		x		x		
3	Coreografías, pasos, mudanzas, música y canciones.	x		x		x		
4	Personajes: función, rol, acciones en la fiesta y vestimenta e implementos de la danza.	x		x		x		

Observaciones (precisar si hay suficiencia):

Opinión de aplicabilidad: Aplicable [x] Aplicable después de corregir [] No aplicable []

Apellidos y nombres del juez validador: Periche Vega Lizeth Beatriz del Carmen

DNI: 72492148

Especialidad del validador: Licenciada en Danza

Fecha: 23 de junio del 2023



Firma del Experto Informante.

Especialidad

¹**Pertinencia:** El ítem corresponde al concepto teórico formulado.

²**Relevancia:** El ítem es apropiado para representar al componente o dimensión específica del constructo

³**Claridad:** Se entiende sin dificultad alguna el enunciado del ítem, es conciso, exacto y directo.

Nota: Suficiencia, se dice suficiencia cuando los ítems planteados son suficientes para medir la dimensión

Certificado de validez de contenido de la guía de entrevista semiestructurada

N°	Ítems	Pertinencia ¹		Relevancia ²		Claridad ³		Sugerencias
		Si	No	Si	No	Si	No	
	Subcategoría: cuerpo y ritualidad en la danza tradicional							
1	¿Cómo definirías el concepto de "cuerpo ritualizado" y cuál crees que es su importancia en el contexto de las prácticas de las danzas tradicionales?	✓		✓		✓		
2	¿Cómo entendemos la influencia de los cuerpos ritualizados en la danza y de qué manera crees que impactan en la experiencia dancística?	✓		✓		✓		
3	¿Podrías mencionar ejemplos de cuerpos ritualizados en las danzas y tienes alguna investigación o práctica que esté en relación?	✓		✓		✓		
4	¿Cómo crees que los cuerpos ritualizados en la danza transmiten y preservan tradiciones culturales y conocimientos ancestrales?	✓		✓		✓		
5	¿Qué elementos corporales, como los movimientos, gestos o posturas, son característicos de la ritualidad en la danza? ¿Cómo se utilizan estos elementos para expresar significado o simbolismo con el cuerpo?	✓		✓		✓		
6	¿Cuál es la relación entre los cuerpos ritualizados en la danza y las creencias espirituales o religiosas? ¿Cómo se entrelazan estos aspectos en la práctica dancística?	✓		✓		✓		
7	¿Cómo crees que los cuerpos ritualizados en la danza afectan el bienestar emocional y físico de los bailarines?		•		•			• Quitar la palabra "afectan". Considero que puede ser "influyen"
8	¿Qué impacto crees que tiene la dimensión sagrada y ceremonial de la danza en los cuerpos y en la experiencia de los bailarines y los espectadores?	✓		✓		✓		
9	¿Cuál es la importancia de los elementos simbólicos, como máscaras y vestimentas, en la danza? ¿Cómo contribuyen a la	✓		✓		✓		

	personal y la conexión espiritual?						
20	¿Cómo se experimenta y se expresa la corporalidad sagrada durante la danza Qhapaq Qolla? ¿Cuáles son las creencias y conceptos relacionados con el cuerpo y su relación con el cosmos y lo divino?	✓	✓	✓			
21	¿Cómo se relaciona la danza Qhapaq Qolla con otros aspectos de la vida comunitaria y ceremonial en Paucartambo? ¿Cómo se integra en el tejido social y cultural de la comunidad?	✓	✓	✓			
	Subcategoría: Estructura, coreografía, pasos, mudanzas, música y canciones						
22	¿Cuál es el origen histórico y cultural de la danza Qhapaq Qolla y cuál es su significado dentro de la tradición y cosmovisión de la comunidad que la práctica?	✓	✓	✓			
23	¿Cuál es el significado y la importancia de la ritualidad del cuerpo en la danza Qhapaq Qolla? ¿Cómo se manifiesta a través de movimientos, pasos y gestos específicos?	✓	✓	✓			
24	¿Cómo se involucra la danza con la música en los ritos de la comparsa Qhapaq Qolla durante este periodo festivo?	✓	✓	✓			
25	¿En qué consiste y cuál es el significado ritual del Yawar unu?	✓	✓	✓			
26	¿Cuál es el significado del Inini y explícanos en qué consiste?	✓	✓	✓			
27	¿Qué es lo que se escenifica en la Guerrilla y porque los Qhapaq Qollas son protagonistas?	✓	✓	✓			
	Subcategoría: Personajes y vestuarios						
28	¿Cuál es el papel que juega el vestuario, máscara y disfraz en la ritualidad del cuerpo en la danza Qhapaq Qolla? ¿Qué simbolismos y significados se les atribuyen?		•	•			• Quitar la palabra "disfraz"
29	¿Qué representa y cuál es la función de la Imilla en la comparsa y en la fiesta?	✓	✓	✓			
30	¿Cuál es el rol del alcalde dentro de la comparsa?	✓	✓	✓			

Certificado de validez de contenido de la guía de registro de observación

N°	Ítems	Pertinencia ¹		Relevancia ²		Claridad ³		Sugerencias
		Si	No	Si	No	Si	No	
1	Desenvolvimiento ritual de la comparsa Qhapaq Qolla: Cuerpo/ Rito/ Danza/ Simbolismo/ Significado/ Resistencia/ Subversión.	✓		✓		✓		
2	14 de julio, último ensayo. 15 de julio, preparativos, entrada, ejecución de la danza, intervención de la comparsa en el Qonoy alba. 16 de julio, intervención en el día central como el bosque y la procesión. 17 de julio, romería y bautizó a los nuevos integrantes en el cementerio, guerrilla y cacharpari. 18 y 19 de julio actividades que los Qhapaq Qolla realizan al concluir la fiesta.	✓		✓		✓		
3	Coreografías, pasos, mudanzas, música y canciones.	✓		✓		✓		
4	Personajes: función, rol, acciones en la fiesta y vestimenta e implementos de la danza.	✓		✓		✓		

Observaciones (precisar si hay suficiencia): El instrumento se encuentra ordenado permitiendo la correcta fundamentación de las preguntas para alcanzar los objetivos propuestos.

Opinión de aplicabilidad: Aplicable Aplicable después de corregir No aplicable

Apellidos y nombres del juez validador: Nora Rita Mendoza Navarro

DNI: 08308468

Especialidad del validador: Lic. En Educación Artística, especialidad Danza. Cod. 806 RD 152. Investigadora Cultural.

Fecha: 11 de julio del 2023



Firma del Experto Informante.

Especialidad

¹**Pertinencia:** El ítem corresponde al concepto teórico formulado.

²**Relevancia:** El ítem es apropiado para representar al componente o dimensión específica del constructo

³**Claridad:** Se entiende sin dificultad alguna el enunciado del ítem, es conciso, exacto y directo.

Nota: Suficiencia, se dice suficiencia cuando los ítems planteados son suficientes para medir la dimensión

Apéndice 03: Informantes (Entrevistas)

3.1. Datos de los informantes

FICHA DE INFORMANTE 01

Código del informante: IN-01

Fecha de recopilación: Del 14 al 18 de julio del 2023

Ubicación de la recopilación: Paucartambo, Cusco

Nombre: David Hermoza

Lugar de nacimiento: Cusco

Edad: No especificado, entre 45 a 55 años

Género: Masculino

Idioma que habla: Español y quechua

Grado de instrucción: Superior

Actividad laboral: No específico

Domicilio: En Lima, no específico

Teléfono: No específico

Relación con el tema de investigación: Participante activo en la festividad en honor a la Virgen del Carmen de Paucartambo.

Rol que cumple: Danzante de la comparsa de Qhapaq Qollas de Paucartambo.

Recopilador: Renzo Bernal

- **Resumen de la Información Proporcionada:** El informante describió algunos aspectos de la danza Qhapaq Qolla como simbolismos en la ritualidad, eventos de los días festivos y mudanzas.
- **Observaciones del Investigador:** El informante mostró gran conocimiento en relación a la danza ya que es participante de ella.

FICHA DE INFORMANTE 02**Código del informante:** IN-02**Fecha de recopilación:** Del 14 al 18 de julio del 2023**Ubicación de la recopilación:** Paucartambo, Cusco**Nombre:** Carmen Farfan**Lugar de nacimiento:** Lima**Edad:** 34 años**Género:** Femenino**Idioma que habla:** Español**Grado de instrucción:** Superior**Actividad laboral:** No especificado**Domicilio:** En Lima, no específico**Teléfono:** No específico**Relación con el tema de investigación:** Participante activa en la festividad de la virgen del carmen de Paucartambo en Lima.**Rol que cumple:** Hija del "caporal o alcalde" de la comparsa Qhapaq Qolla residentes de Lima y en el 2023 fue Carguyoq de la comparsa Qoyacha de la festividad en honor a la Virgen del carmen de Paucartambo que se realiza en Lima.**Recopilador:** Renzo Bernal

- **Resumen de la Información Proporcionada:** La informante describió algunos aspectos de la danza Qhapaq Qolla, eventos de los días festivos y mudanzas.
- **Observaciones del Investigador:** La informante mostró gran conocimiento en relación a la danza Qhapaq Qolla.

FICHA DE INFORMANTE 03**Código del informante:** IN-03**Fecha de recopilación:** 06 de septiembre del 2023**Ubicación de la recopilación:** Lima-Cusco, vía Zoom**Nombre:** Carol Arzubialde**Lugar de nacimiento:** Cusco**Edad:** No específico**Género:** Femenino**Idioma que habla:** Español**Grado de instrucción:** Superior**Actividad laboral:** Intérprete de danza contemporánea, artista visual y gestora cultural independiente, además de directora del laboratorio de danza contemporánea en Cusco.**Domicilio:** En Cusco, no específico**Teléfono:** No específico**Relación con el tema de investigación:** Trabaja en el tema de los cuerpos y las ritualidades en relación con la danza.**Rol que cumple:** Entrevistada, experta en danza**Recopilador:** Renzo Bernal

- **Resumen de la Información Proporcionada:** Nos proporcionó información sobre danza, cuerpo y ritualidades, demostrando un gran conocimiento en estos temas y respondiendo nuestras preguntas de manera coherente y fundamentada en su experiencia.
- **Observaciones del Investigador:** Posee un conocimiento profundo del tema de investigación, basado en su experiencia como artista.

FICHA DE INFORMANTE 04

Código del informante: IN-04

Fecha de recopilación: 19 de septiembre de 2023

Ubicación de la recopilación: Lima-Cusco, vía Zoom

Nombre: Maribet Berrocal

Lugar de nacimiento: Cusco

Edad: 35 años

Género: Femenino

Idioma que habla: Español y quechua

Grado de instrucción: Superior

Actividad laboral: Antropóloga y bailarina profesional, integrante de la agrupación artística del Centro Qosqo de Arte Nativo del Cusco.

Domicilio: En Cusco, no específico

Teléfono: No específico

Relación con el tema de investigación: como antropóloga y bailarina maneja temas de cuerpos y ritualidades andinas en relación con la danza.

Rol que cumple: Entrevistada, experta en danza

Recopilador: Renzo Bernal

- **Resumen de la Información Proporcionada:** Nos proporcionó información sobre danza, cuerpo y ritualidades, demostrando un gran conocimiento en estos temas y respondiendo nuestras preguntas de manera coherente y fundamentada en su experiencia.
- **Observaciones del Investigador:** Posee un conocimiento profundo del tema de investigación, basado en su experiencia como artista.

FICHA DE INFORMANTE 05**Código del informante:** IN-05**Fecha de recopilación:** del 2023**Ubicación de la recopilación:** Lima**Nombre:** Luz Gutierrez**Lugar de nacimiento:** Lima**Edad:** No específico**Género:** Femenino**Idioma que habla:** Español**Grado de instrucción:** Superior**Actividad laboral:** Directora del Colectivo Artístico La Trenza Danza y docente de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.**Domicilio:** En Lima, no específico**Teléfono:** No específico**Relación con el tema de investigación:****Rol que cumple:** Entrevistada, experta en danza**Recopilador:** Renzo Bernal

- **Resumen de la Información Proporcionada:** Nos proporcionó información sobre danza, cuerpo y ritualidades, demostrando un gran conocimiento en estos temas y respondiendo nuestras preguntas de manera coherente y fundamentada en su experiencia.
- **Observaciones del Investigador:** Posee un conocimiento profundo del tema de investigación, basado en su experiencia como artista.

FICHA DE INFORMANTE 06**Código del informante:** IN-06**Fecha de recopilación:** 20 de octubre de 2023**Ubicación de la recopilación:** Lima-Cusco, vía Zoom**Nombre:** Frida Ibáñez**Lugar de nacimiento:** Lima**Edad:** No específico**Género:** Femenino**Idioma que habla:** Español**Grado de instrucción:** Superior**Actividad laboral:** Comunicadora de profesión y gestora cultural**Domicilio:** En Cusco, no específico**Teléfono:** No específico**Relación con el tema de investigación:** Conocedora de la danza Qhapaq Qolla, ha realizado contribuciones significativas a la comprensión y promoción de esta danza.**Rol que cumple:** Entrevistada por ser conocedora e investigadora de la danza Qhapaq Qolla.**Recopilador:** Renzo Bernal

- **Resumen de la Información Proporcionada:** Nos proporcionó información sobre la danza Qhapaq Qolla, demostrando un gran conocimiento en este tema y respondiendo nuestras preguntas de manera coherente y fundamentada en su experiencia ya que viene acompañando a la comparsa por más de una década.
- **Observaciones del Investigador:** Posee un conocimiento profundo del tema de investigación, basado en su experiencia.

3.2. Entrevistas

Entrevista a Maribet Berrocal

Datos generales

Entrevistador: Renzo Bernal

Entrevistada: Maribet Berrocal

Fecha: 19 de septiembre de 2023

Medio: Plataforma Zoom

Tema: Entrevista la ritualidad corporal de la danza Qhapaq Qolla

Entrevistado: Estimado: Maribet Berrocal: Como parte de una investigación tesis sobre "Cuerpos Ritualizados en la Danza Qhapaq Qolla de Paucartambo", el estudio tiene por finalidad describir la ritualidad de los cuerpos en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo. Es importante destacar que su participación es totalmente voluntaria, así mismo, la información que provea es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de este estudio. De tener preguntas sobre su participación puede contactar al correo rjbernalv@gmail.com o al teléfono 955 664 425.

El propósito de este protocolo es informarle sobre el proyecto de investigación y solicitarle su consentimiento informado para la entrevista y la grabación.

Maribet: Si acepto

Renzo: Maribet, hágame un poco de la danza Qhapaq Qolla.

Maribet: En la danza Qhapaq Qolla, como mujer, personalmente no he participado en la ejecución del baile, aunque he sido testigo de su representación en varios lugares. Dentro de la comparsa, se destaca la figura de la Imilla, que, aunque en Paucartambo es una representación masculina, suele estar vestida como mujer. Esta representación simbólica parece estar asociada con la figura de la "mamita", a quien se le profesa gran respeto. En

términos rituales, todas las danzas están relacionadas con una estructura de comparsa organizada. La jerarquía dentro de estas comparsas es notable, con diferencias marcadas entre los personajes y aquellos que aspiran a unirse a la comparsa. Esta estructura jerárquica se observa en todas las comparsas, desde Qoyllur Rit'i hasta Paucartambo, Qolla, Paruro, Acomayo y en otros lugares. La presencia de jerarquías y diferencias entre los bailarines y las figuras principales, como la imilla, es una característica fundamental en este contexto...

Entrevista a Luz Gutiérrez

Datos generales

Entrevistador: Renzo Bernal

Entrevistada: Luz Gutiérrez

Fecha: 09 de octubre de 2023

Medio: Presencial

Tema: Entrevista la ritualidad corporal de la danza Qhapaq Qolla

Entrevistado: Estimada:Luz Gutiérrez: Como parte de una investigación tesis sobre "Cuerpos Ritualizados en la Danza Qhapaq Qolla de Paucartambo", el estudio tiene por finalidad describir la ritualidad de los cuerpos en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo. Es importante destacar que su participación es totalmente voluntaria, así mismo, la información que provea es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de este estudio. De tener preguntas sobre su participación puede contactar al correo rjbernalv@gmail.com o al teléfono 955 664 425.

El propósito de este protocolo es informarle sobre el proyecto de investigación y solicitarle su consentimiento informado para la entrevista y la grabación.

Maribet: Sí, acepto.

Renzo: Referido a cuerpos ritualizados.

Luz: Recuerdo que hace unos 6 o quizás 7 años, participé en el espacio de Patricia Awapara llamado "Cuerpos ritualizados". Esta experiencia surgió a raíz de mi investigación sobre mi último trabajo escénico, "Intica tejiendo la lluvia", con Brisas del Titicaca. Este trabajo fue significativo para mí, ya que todas las ideas para el laboratorio que llevé a cabo en ese momento surgieron de ahí. Decidí llamarlo "Cuerpos ritualizados" porque me impresionó profundamente cómo, especialmente en la isla de Taquile, donde se basaba nuestra puesta

en escena, había un componente mágico, religioso y ritual relacionado con su entorno geográfico. Esto me llamó mucho la atención.

Además de leer el libro de Belenguer, un antropólogo etnomusicólogo, completó estas ideas que había tenido. Realizó un estudio riguroso desde su perspectiva, analizando cada una de las partes y elementos geográficos de la isla que están asociados con la musicalidad. A partir de eso, sumé la dimensión corporal, observando cómo la musicalidad estaba estrechamente ligada al cuerpo. La forma en que se desplazaban coreográficamente respondía al movimiento del sol, desde su nacimiento hasta su ocaso en la entrada de la plaza. Incluso la disposición planimétrica y arquitectónica de Taquile, con arcos en la plaza, influía en su movimiento coreográfico. Cada arco representaba una salida, lo que implicaba que el cuerpo era el instrumento que permitía atravesar portales y orientaciones espaciales. Para nosotros, lo ritual a veces se asocia con la adoración a ciertos lugares, a lo que podríamos llamar "pachamanismo", pero en realidad lo ritual está presente en todos los aspectos de la vida cotidiana. Todos tenemos nuestros propios micro rituales al levantarnos y llevar a cabo nuestras rutinas diarias. Sin embargo, en comunidades indígenas más alejadas de un sistema globalizado, estas prácticas conservan ciertos patrones muy ligados a sus cosmovisiones. Esto genera una relación ritual distinta, donde el cuerpo es el medio que genera todo este ritual, siempre presente y en constante movimiento...

Entrevista con Carol Arzubialde

Datos generales

Entrevistador: Renzo Bernal

Entrevistada: Carol Arzubialde es intérprete de danza contemporánea, artista visual y gestora cultural independiente. directora del laboratorio de danza contemporánea Cusco

Fecha: 06 de septiembre de 2023

Medio: Plataforma Zoom

Tema: experiencia en la danza y experiencia y punto de vista con el tema de los cuerpos ritualizados.

Entrevistado: Estimada: Carol Arzubialde: Como parte de una investigación tesis sobre “Cuerpos Ritualizados en la Danza Qhapaq Qolla de Paucartambo”, el estudio tiene por finalidad describir la ritualidad de los cuerpos en la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo. Es importante destacar que su participación es totalmente voluntaria, así mismo, la información que provea es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de este estudio. De tener preguntas sobre su participación puede contactar al correo rjbernalv@gmail.com o al teléfono 955 664 425.

El propósito de este protocolo es informarle sobre el proyecto de investigación y solicitarle su consentimiento informado para la entrevista y la grabación.

Carol: Sí acepto

Renzo: Hola Carol, en esta conversación, vamos a hablar de tu experiencia en la danza y tu experiencia con los cuerpos ritualizados.

Carol: Mi experiencia en la danza se origina desde una perspectiva experimental y académica, especialmente en Cusco, donde inicialmente no había escuelas de danza contemporánea. Me formé en talleres independientes con maestros que habían recibido formación en diversas escuelas. Comencé mi formación con una maestra boliviana que

enseñaba la técnica de José Limón. Me atrajo su enfoque en la conexión con la tierra y el peso del cuerpo, aspectos que se relacionan estrechamente con la geografía de Cusco.

Cusco, como centro ceremonial y ritual, conserva una profunda influencia religiosa y ancestral. Las ceremonias y ofrendas a la madre tierra están intrínsecamente ligadas a algunas danzas tradicionales y rituales que se celebran en la región. Esta conexión con lo ritual está presente en la vida cotidiana, desde la presencia constante de comparsas de danzantes tradicionales en las calles hasta las festividades en honor a santos y vírgenes, que incluyen ceremonias con ofrendas a la Pachamama.

Con mi maestra boliviana, Rosalín Ruiz, exploramos movimientos inspirados en la mitología de los animales, especialmente la trilogía andina de la serpiente, el puma y el cóndor. Esta exploración no solo transformaba nuestros cuerpos, sino que también establecía una conexión con nuestra geografía y vida diaria en Cusco, especialmente con lo ritual.

En Cusco, la mayoría de los danzantes contemporáneos incorporan elementos de ritualidad en sus propuestas escénicas. Esto no es algo nuevo para mí, sino más bien una parte natural de la vida cotidiana, donde los rituales de agradecimiento y celebración con la naturaleza se integran en la danza contemporánea. Esta fusión de elementos tradicionales ancestrales con el lenguaje contemporáneo de la danza no solo otorga una presencia escénica única, sino que también contribuye a la búsqueda de identidad cultural en la danza contemporánea de Cusco. Este enfoque puntual ha contribuido al surgimiento y desarrollo de una identidad cultural específica en la danza contemporánea en los últimos años en Cusco, que se distingue por su conexión con lo ritual y lo ancestral.

Renzo: Si, eso siento... se ve mucha ritualidad en la forma que se da la danza, ¿y tu como sientes esa ritualidad con tu cuerpo escénico o de bailarina y como lo entrelaza?...

Apéndice 04.- Extractos del cuaderno de campo

Este apéndice incluye extractos seleccionados de mi cuaderno de campo, donde registré observaciones generales y reflexiones personales durante la investigación sobre los rituales de los Qhapaq Qollas en la celebración del 14 al 18 de julio en honor a la Virgen del Carmen. Las observaciones documentadas abarcan desde mi llegada a Paucartambo hasta el ritual Watatiyaykuy.

Celebración de la Virgen del Carmen de Paucartambo, Cusco, 2023 (14-18 julio)

14 de julio

- Después de realizar el Wakañaykuy, los Morocos se pasean por todo el pueblo con el animal sacrificado. Los nuevos qollas se reúnen con los músicos en la casa del cargo y luego se dirigen al encuentro con los danzantes más experimentados, llamados Machu Qolla. Van guiados por el caporal de la comparsa, también conocido como alcalde, indicando su iniciación dentro de la comparsa como un ritual.
- Es una forma de ritualizar el momento y cómo los danzantes nuevos se conectan con los más antiguos. En un registro visual, se puede apreciar a un grupo de personas congregadas, a dos hombres en el centro estrechándose las manos. Uno de ellos es el alcalde o caporal de la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo.
- Este ritual representa un momento de encuentro. Ya entrada la noche del catorce de julio, se observó que los danzantes se reúnen en la casa de cargo para preparar el último ensayo de su comparsa. En esta reunión practican las melodías y los pasos de su danza tradicional. Los danzantes se dirigen en un pasacalle sin danzar, y una vez que todos están reunidos, se congregan en la casa del cargo para el último ensayo. A la voz del caporal, los danzantes forman

dos columnas, derecha e izquierda, de los miembros más antiguos a los más nuevos, con más de veinte bailarines por cada columna. Visten ropa de usanza cotidiana, sin los accesorios de la danza. Para calentar la noche, se brinda alcohol a los asistentes como calentito de té.

- Durante este ensayo, los nuevos miembros de la comparsa y los músicos se presentan uno a uno, mostrando sus habilidades histriónicas y artísticas.
- Encontramos a la comparsa realizando a modo de ensayo todas las secuencias coreográficas y canciones. Esta presentación se lleva a cabo frente al alcalde de la comparsa, sus capitanes y autoridades, donde la repetición y el juego son constantes.
- El ritual del último ensayo es un ambiente lúdico donde están permitidos el juego y las bromas entre los danzantes y músicos y la repetición carga a los cuerpos de los danzantes para entender o entrar al personaje. En todo momento se comparte alcohol entre los participantes danzantes y sus invitados o familiares, enfatizándose la repetición de los movimientos, la importancia de la música y los cantos.

15 de julio

- Los ritos principales comienzan en la tarde del quince de julio, cuando los danzantes qollas se preparan para la entrada, reuniéndose a las afueras del pueblo de Paucartambo para realizar el cambio de ropa, que consiste en colocarse el vestuario de la danza a modo de ritual. En un registro visual, se aprecia a un grupo de personas celebrando y observando uno de los rituales más característicos de la fiesta: el cambio de vestuario de los danzantes Qhapaq Qolla.

- El cambio de ropa en la entrada es un ritual conlleva a un gran consumo de alcohol por parte de los danzantes y asistentes.
- El consumo de ingentes cantidades de alcohol, en ese momento, es para adoptar el personaje del Qhapaq Qolla y estar desinhibidos en la entrada. El hecho de ritualizar su cuerpo a partir del consumo de cerveza o alcohol. Este ritual es fundamental en el desarrollo de la danza, les ayuda a entrar al personaje, pero no es un hecho constante.
- La mudanza del pasacalle consiste en dos columnas con los llameros, los soldados, el caporal, la Imilla y los Uña qollas al centro de ellas, danzando con movimientos rígidos y cortos, con pisadas pequeñas pero firmes. Los danzantes van torciendo la lana en las manos, los qollas hilan porque para los hombres y las mujeres del Ande es una actividad inherente y más cuando hacen grandes caminatas o en sus ratos libres. El movimiento se concentra en la muñeca derecha, realizando giros pequeños ya sea de arriba hacia abajo o en una dirección específica. La energía se enfoca en el movimiento del hilado, mientras que el danzante mantiene los brazos rígidos.
- Los qollas cantan las melodías del pasacalle, intercalados con gritos, sonidos onomatopéyicos y gestos de picardía y solemnidad, creando un carácter particular al personaje. En las columnas, los danzantes qollas intercalan el movimiento de dentro afuera; el caporal danza en medio de las columnas trazando un zigzag desde el frente hacia atrás, y la Imilla solo se queda al frente ejecutando el mismo movimiento pero con mayor sutileza. En el ensayo en la casa del cargo o cuando no se encuentran desplazándose por las calles, las columnas hacen desplazamientos y figuras coreográficas de manera continua que se denominan cataratas o divorcios. Todos los danzantes tienen un lenguaje

propio para su interpretación, el desplazamiento de los movimientos no necesariamente tiene que ser uniforme, pero sí debe seguir el patrón melódico, el pulso y el tiempo según la música.

- La festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo, se destaca la entrada de la danza qhapaq qolla al pueblo y al encuentro de la Virgen, que tiene lugar cuando los danzantes se posicionan frente al templo y avanzan hacia el atrio, a los pies de la Virgen del Carmen. Es el canto de los qollas lo que resalta en esta parte; sus cantos con tono de súplica, llenan el espacio de una atmósfera ritual, los cuerpos de los danzantes se han preparado previamente para realizar esta acción, compartiendo y bebiendo.
- Al concluir la secuencia en su totalidad, los bailarines realizan la sacudida de cuerpo y los guapeos característicos de los qollas.

16 de julio

- Los Qollas participan en diversas actividades protocolares, comenzando con el saludo a la Virgen del Carmen. A lo largo del día, toman parte en misas y procesiones, acompañadas de cantos y coreografías propias de su danza. Sin embargo, es particularmente destacable su participación desde la madrugada, cuando se realizan rituales como el saludo a la Virgen, también conocido como el Alba, en el atrio de la iglesia. Durante este ritual, los Qollas se presentan sin su vestimenta característica, lo que posee un profundo significado ritual, simbolizando un estado de purificación ante la presencia de la Virgen.
- El mosque o bosque es un acto que se realiza como una disculpa por el alboroto llevado a cabo la noche anterior en el Qonoy, donde se entregan obsequios a la comunidad. Además, erigen una plataforma elevada desde la cual los qollas

observan y vigilan la ubicación de la Virgen del Carmen, en preparación para un simbólico evento de raptó.

- Durante el cha'skaschay, las melodías estimulan a los Qhapaq Qolla a bailar el huayno. Mientras cantan y se mueven al compás de las coplas que entonan, interpretan las letras del huayno. Los qollas dirigen su dedo índice en ocasiones hacia la Imilla, y en otras hacia el público, especialmente a las mujeres. En otro momento se observó que los Qhapaq Qolla invitan al público a unirse al baile, especialmente a las mujeres, y cuando pronuncian cha'skaschay, señalan hacia el firmamento. Al concluir el huayno, el caporal indica el silencio, los Qhapaq Qolla cierran el círculo y dirigen su mirada hacia el centro, donde se encuentra la Imilla con los brazos extendidos.
- El Wala wala es una expresión que significa "vamos, vamos". Consiste en correr ágilmente por todo el pueblo de Paucartambo, en una hilera encabezada por el caporal y la otra, por la Imilla, embistiendo a los que se cruzan. Mientras ocurre esto, los músicos se quedan en el lugar donde sucede la coreografía, interpretando las melodías del pukacinta. Después de correr por el pueblo y realizar sus embestidas, los integrantes de la danza Qhapaq Qolla regresan al sitio designado para las coreografías. Exhaustos, caen al suelo, listos para descansar tras el esfuerzo físico. Su respiración agitada imita el jadeo de las llamas, mientras la Imilla, ataviada con su pollera, los abanica. Curiosamente, el simple acto de ventilarlos con la pollera parece revitalizarlos instantáneamente. Este hecho no se debe al aire en sí, sino al olor que emana de las faldas de la Imilla. Esta interacción, aparentemente un juego, tiene como objetivo entretener y deleitar al público presente.

- El pukacinta consiste en un trote ágil al ritmo de huayno, el baile es fuerte y los Qhapaq Qolla golpean el suelo con los pies. Los danzantes se toman de las manos formando dos columnas, una encabezada por la Imilla y la otra columna por el alcalde, preparados para embestirse mutuamente, forcejeando y midiendo su fuerza con el compañero, repitiéndolo varias veces, mientras cantan las melodías de esta mudanza. Esto puede hacer referencia a tres temas: el movimiento de las cintas que las mujeres usan en sus vestuarios; las llamas machos en celo encerradas en su corral; o también al caudal del río donde la Virgen del Carmen fue arrojada. Pero también se puede entender como el símbolo del yananti, la conjunción de lo femenino y masculino en que estas dos fuerzas se interceptan y se juntan en dualidad.
- El inini es el rito cumbre dentro de las mudanzas en la danza Qhapaq Qolla y consiste en un círculo cerrado de bailarines qollas, enganchando los brazos de su compañero de lado, con la Imilla ubicada en el centro del círculo, levanta sus dedos índices hacia el cielo a la altura de su cabeza mientras permanece en cuclillas y gira sobre su propio eje. Los demás participantes la rodean, emitiendo sonidos que imitan a las llamas, siguiendo así el antiguo ritual inca conocido como puka llama. De manera repentina, la Imilla salta y los demás la imitan, continuando con la secuencia coreográfica.
- Se dice que el círculo que se forma tomándose de las manos, hace referencia a los corrales donde el macho en celo intenta escapar para poder aparearse con las llamas hembras. El chinka chinka culmina cuando el qolla consigue capturar a la Imilla para bailar el huayno de la fuga del chinka chinka dentro del círculo, mientras los demás Qhapaq Qolla los rodean y en un derroche de algarabía, cantan y bailan en círculo, golpeando las manos y las cabezas de sus

compañeros, a modo de juego. Esta parte de la mudanza hace referencia al cortejo mutuo de los personajes y finaliza con un movimiento de elevación en brazos, de parte del qolla a la Imilla, simulando el apareamiento. Estos juegos rituales donde los cuerpos de los danzantes se transforman y expresan el arraigo a la danza, son simbólicos.

17 de julio de 2023

- El diecisiete de julio, desde muy temprano, los qollas comienzan sus actividades con una visita al cementerio para la romería y los bautizos de nuevos danzantes. Durante el traslado al cementerio en un pasacalle, se observa una transformación hacia un comportamiento más animalístico, como una advertencia simbólica de lo que ocurrirá más adelante en la guerrilla. En el cementerio se visita a los danzantes o familiares fallecidos, ofreciéndoles cerveza, cánticos y rezos. Además de rendir homenaje a los difuntos, este rito sirve para recordar el significado del qolla y honrar el legado de aquellos miembros de la comparsa que ya no están.
- La bendición se suele realizar dentro del templo en misa o cuando están al pie delante de la Virgen del Carmen en el puente Carlos III. Principalmente consiste en cantos en quechua que suplican la bendición de la Virgen del Carmen a los Qhapaq Qolla. Con respecto al movimiento y pasos de la bendición, es el mismo de la entrada, con la caminata en pequeño trote pero en el lugar, sin desplazarse y girando ocasionalmente en su propio eje, con los brazos cruzados en el pecho. Al término de la frase del canto, extienden los brazos y hacen una pequeña reverencia hacia delante. Los qolla le ponen sensibilidad a su danza, pues interpretan los cantos que son de contenido altamente simbólico religioso. Sosteniendo una rigidez y a la vez una ligereza, siguiendo con el cuaderno de

campo, anotamos que en la expresión corporal, los danzantes crean un movimiento oscilante que avanza y retrocede.

- Al finalizar la guerrilla, los danzantes, cargados de nuevas energías, se trasladan a su casa de cargo para proseguir con los rituales y festividades, entre las que destaca la selección de nuevos integrantes. Este momento se convierte en un despliegue ritual donde el juego adquiere protagonismo. Los qollas improvisan una especie de puerta simbólica, y cada nuevo aspirante se presenta frente al alcalde de la comparsa y otras autoridades de manera lúdica y festiva. Es un momento donde el juego y la espontaneidad se entrelazan con el ritual, permitiendo que los nuevos miembros se integren de manera jovial y participativa en la tradición de la comparsa Qhapaq Qolla.

18 de julio de 2023

- Una vez concluida la ceremonia de bendición, los qollas ejecutan su última danza frente al atrio de la iglesia. Durante la interpretación de esta danza, se experimenta una intensa carga emocional, caracterizada por cánticos más sentimentales y movimientos más expresivos por parte de ellos. Es en el yawar unu donde se manifiesta el máximo despliegue de energía, dado que los cuerpos de los bailarines ya han experimentado una transformación después de varios días de encarnar a los llameros. En este momento, continúan danzando para despedirse de la festividad.

Apéndice 05.- registro visual

Registro visual 1: Encuentro

Fuente: Renzo Jesús Bernal Vílchez

Fecha: 14 de julio de 2023

Lugar: Paucartambo-Cusco

Contexto: Festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo

Descripción visual: Se observa un grupo de gente y en el centro dos hombres estrechándose las manos, uno de ellos es el Alcalde de la danza Qhapaq Qolla de Paucartambo que durante la noche del 14 de julio, los danzantes nuevos van a invitar a los danzantes más antiguos y autoridades para unirse a la comparsa.



Registro visual 2: Último ensayo

Fuente: Renzo Jesús Bernal Vílchez

Fecha: 14 de julio de 2023

Lugar: Paucartambo-Cusco

Contexto: Festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo-Cusco

Descripción visual: Un grupo de varones tomados de las manos bailando, en la noche del 14 de julio se realiza el último ensayo que consiste en afianzar las coreografías y pasos de la danza en la foto se observa a los danzantes Qhapaq Qollas haciendo una mudanza llamada wala wala que consiste en dos columnas tomados de las manos y investirse mutuamente.



Registro visual 3: Wata yuyarichicuy

Fuente: Renzo Jesús Bernal Vilchez

Fecha: 15 de julio de 2023

Lugar: Paucartambo-Cusco

Contexto: Festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo-Cusco

Descripción visual: un grupo de personas caminando por las calles de Paucartambo, en ese grupo se observa una comparsa de danzantes caminando encabezados por el cargo de la comparsa que porta la demanda de la Virgen del Carmen. Desde muy temprano del día 15 de julio, las comparsas realizan el ritual llamado Wata yuyarichicuy que consiste en visitar a los cargos y autoridades de años pasados y personas ilustres que han aportado a su danza para invitarlos a unirse a las celebraciones. En este caso vemos a la comparsa Qhapaq Qolla caminando por las calles de Paucartambo.



Registro visual 4: lugar de cambio

Fuente: Renzo Jesús Bernal Vilchez

Fecha: 15 de julio de 2023

Lugar: Paucartambo-Cusco

Contexto: Festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo-Cusco

Descripción visual: un grupo de personas celebrando y observando una de los rituales más característicos en la fiesta que es el cambio de vestuario de los danzantes en la foto es de los Qhapaq Qolla donde se puede observar a los músicos interpretando melodías mientras la gente celebra y los danzantes se cambian con las prendas de la danza.



Registro visual 5: Qonoy Alba

Fuente: Renzo Jesús Bernal Vílchez

Fecha: 15 de julio de 2023

Lugar: Paucartambo-Cusco

Contexto: Festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo-Cusco

Descripción visual: los qollas se camuflan con disfraces o prendas que no son de su danza y con fuegos artificiales, para poder hacer alboroto en el pueblo, según el guión.



Registro visual 6: Bosque

Fuente: Renzo Jesús Bernal Vílchez

Fecha: 15 de julio de 2013

Lugar: Paucartambo-Cusco

Contexto de la foto: Festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo-Cusco.

Descripción visual: le registra la práctica matutina de los qollas conocida como "Masque o Bosque", la cual implica la entrega de regalos a la población.



Registro visual 7: Qolla Entrada

Fuente: Renzo Jesús Bernal Vílchez

Fecha: 16 de julio de 2023

Lugar: Paucartambo-Cusco

Contexto: Festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo-Cusco

Descripción visual: Durante esta parte coreográfica, los bailarines siguen un paso constante y pequeño en el movimiento del cuerpo, similar al del pasacalle, desplazándose en dos hileras o columnas. Mientras avanzan, extienden los brazos y realizan el hilado.



Registro visual 8: Qhapaq Qolla

Fuente: Renzo Jesús Bernal Vílchez

Fecha: 18 de julio de 2023

Lugar: Paucartambo-Cusco

Contexto: Festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo-Cusco

Descripción visual: el danzante mantiene una rigidez de carácter ritual simbólico por motivo de la emoción que le pone a su danza.



Registro visual 9: Qhapaq Qolla

Fuente: Renzo Jesús Bernal Vílchez

Fecha: 17 de julio de 2023

Lugar: Paucartambo-Cusco

Contexto: Festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo-Cusco

Descripción visual: los qollas hacen esta mudanza junto a los Qhapaq Chuncho al finalizar la guerrilla iniciando en el atrio de la iglesia y desplazándose en pasacalle por las calles principales de Paucartambo.