

**Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas**

**Dirección Académica**

**Carrera de Artista Profesional**



**Tesis**

**La formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del  
distrito de Puquio, Ayacucho**

**Para optar el Título Profesional de Licenciado en  
Arte, Especialidad Folklore, Mención Danza**

**Autor**

**Bach. Jose Carlos Salazar Oscco (0000-0002-5007-2067)**

**Asesora**

**Mag. Tania Anaya Figueroa (0000-0002-5981-918X)**

**Línea de investigación: Culturas tradicionales**

**Perú - 2025**

**Dedicatoria**

Dedico la presente investigación a mis padres, por haberme brindado su apoyo constante en mi formación personal y profesional. A mi papá Amadeo Salazar Aponte y a mi madre Berta Oscoco López, por inculcarme el arte desde niño y brindarme su amor incondicional.

### **Agradecimientos**

A mi casa de estudios, la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas por abrirme las puertas y brindarme la oportunidad de formarme profesionalmente.

A mis padres, hermanas Deisy y Qantu Salazar Oscco y a mi familia, por el cariño y apoyo incondicional.

A mi asesora Mag. Tania Anaya Figueroa, por ser la guía durante todo el proceso de investigación, gracias a su experticia y conocimientos brindados desde las aulas de estudio.

A Daniela Hudtwalcker, *Asiri Sonqo*, por su motivación permanente para culminar esta investigación y por compartir sus conocimientos conmigo.

A la comunidad de danzantes de Tijeras y músicos de Puquio, Ayacucho, por su colaboración e interés en esta investigación y por mantener viva la tradición.

## Índice

Resumen .....	X
Abstract.....	XI
I. Introducción .....	9
1.1 Descripción del problema .....	11
1.2 Antecedentes .....	14
1.2.1 Antecedentes nacionales: .....	14
1.2.2. Antecedentes internacionales:.....	15
1.3 Teorías y conceptos .....	16
1.3.1 Formación artística .....	16
1.3.2. Medios de aprendizaje en la comunidad andina .....	20
1.3.3. Preparación psicofísica .....	22
1.3.4 Técnica danzaria .....	27
1.3.5 Maestro y maestría.....	30
1.3.6 Danza de las Tijeras.....	32
1.3.7 Puquio, Ayacucho.....	47
1.3.8 Fiestas de la provincia de Lucanas .....	48
1.3.9 Piezas del <i>atipanacuy</i> .....	50
1.3.10 Arguedas y la danza de las Tijeras .....	51
1.4 Objetivos .....	52
1.4.1 Objetivo general.....	52

1.4.2 Objetivos específicos.....	52
1.5 Limitaciones.....	52
II. Método .....	53
2.1. Enfoque y diseño de la investigación.....	53
2.2. Ámbito de estudio .....	54
2.3. Participantes .....	54
2.3.1 Criterios de inclusión y exclusión.....	55
2.3.2 Selección de la muestra.....	55
2.4 Procedimiento .....	56
2.4.1 Instrumento .....	56
Validez del instrumento .....	56
2.4.2 Categorías y subcategorías .....	57
2.4.3 Estrategia de análisis de datos .....	58
2.4.4 Criterios de rigor y validez .....	59
2.4.5 Aspectos éticos.....	59
III. Resultados.....	61
3.1.1 Los medios de aprendizaje en la comunidad andina en la formación artística de los maestros danzantes de Tijeras del distrito de Puquio, Ayacucho .....	61
3.1.2 La preparación psicofísica en la formación artística de los maestros danzantes de Tijeras del distrito de Puquio, Ayacucho .....	73

3.1.3 La técnica danzaría en la formación artística de los maestros danzantes de Tijeras del distrito de Puquio, Ayacucho .....	79
3.1.4 Danza de Tijeras.....	84
3.1.5 <i>Danzaq</i> .....	85
3.1.6 Música .....	90
IV. Discusión.....	93
V. Conclusiones.....	95
VI. Recomendaciones.....	97
Glosario .....	98
Referencias .....	101
Apéndice.....	112
Apéndice 01: Matriz de consistencia.....	112
Apéndice 02: Instrumento.....	113
Pauteado de la entrevista.....	113
Apéndice 03: Constancia de validación por juicio de expertos. ....	168
Apéndice 04: Formato de consentimiento informado.....	171
Apéndice 05: Registro visual .....	174
Apéndice 06: Copia del decreto directoral de aprobación del plan de tesis. ....	186

**Índice de tablas**

Tabla 1 Entrevistados .....	54
Tabla 2 Validación por juicio de expertos .....	57
Tabla 3 Categorías y subcategorías .....	57

**Índice de figuras**

<b>Figura 1</b> Mapa mental.....	92
<b>Figura 2</b> Danzaq, violinista y arpista.....	174
<b>Figura 3</b> Cuadrilla de la danza de las Tijeras .....	174
<b>Figura 4</b> Cuadrilla de la danza de las Tijeras en Puquio .....	175
<b>Figura 5</b> Danzaq .....	175
<b>Figura 6</b> Danzantes de Tijeras con su marco musical .....	176
<b>Figura 7</b> Incacha de Andamarca.....	176
<b>Figura 8</b> Mini danzaq .....	177
<b>Figura 9</b> Discípulos de danzantes de Tijeras .....	177
<b>Figura 10</b> Wara o pantalón .....	178
<b>Figura 11</b> Camisa.....	178
<b>Figura 12</b> Chumpi.....	179
<b>Figura 13</b> Pichira .....	179
<b>Figura 14</b> Chaleco .....	180
<b>Figura 15</b> Chuku y chupa .....	180
<b>Figura 16</b> Faja.....	181
<b>Figura 17</b> Ponchillo .....	181
<b>Figura 18</b> Montera .....	182
<b>Figura 19</b> Una pañuelo .....	182
<b>Figura 20</b> Maki pañuelo .....	183

<b>Figura 21</b> Guante .....	183
<b>Figura 22</b> Tijeras .....	184
<b>Figura 23</b> Posición del toque .....	184
<b>Figura 24</b> Medias .....	185
<b>Figura 25</b> Zapatillas.....	185

## Resumen

La presente investigación se enfoca en el estudio del proceso de formación artística que han tenido los maestros de la danza de las Tijeras del distrito de Puquio, Ayacucho, denominados *danzaq*, con el propósito dar a conocer la transmisión de saberes intergeneracionales y para aportar conocimientos en el ámbito de las artes. Se usó la metodología del enfoque cualitativo con diseño etnográfico fenomenológico, y para la recolección de datos se usó como instrumento la guía de observación y la aplicación de entrevistas semiestructuradas. La selección de la muestra ha sido no probabilística por conveniencia, lo cual permitió entrevistar a cinco maestros danzantes de Tijeras. Se concluyó que la formación artística inicia dentro del entorno familiar y en el contexto cultivado entre el maestro y el discípulo. La práctica, preparación y definición del estilo ha sido fundamental para formarse como *danzaq*.

Palabras clave: Danza de las Tijeras, formación artística, *danzaq*, ritualidad andina, folklore.

### **Abstract**

This research focuses on the study of the artistic training process that have had the masters of Scissors Dance from the district of Puquio, Ayacucho, denominated *danzaq*, with the purpose of making known how the transmission of intergenerational knowledge is done and to contribute knowledge in the field of arts. The research was done by using the qualitative approach methodology with phenomenological ethnographic design, and observation guides and the application of semi-structured interviews were used as instruments for data collection. The selection of the sample has been non-probabilistic for convenience, which allowed five Scissor Dance masters to be interviewed. It was concluded that artistic training begins within the family environment and in the context cultivated between the master and the disciple. The practice, preparation and definition of the style have been essential in the training as a *danzaq*.

Keywords: Scissors Dance, artistic training, *danzaq*, Andean rituality, folklore.

## I. Introducción

La presente investigación se centra en el estudio de la formación artística de maestros danzantes de Tijeras de la provincia de Lucanas. Surge a partir de la observación de la danza en los diferentes pueblos del departamento de Ayacucho, donde el *danzaq* tiene una presencia importante en las fiestas patronales y costumbristas que se celebran anualmente.

La problemática de la investigación aborda la pérdida de valores por parte de los discípulos danzantes de Tijeras, debido a que en la actualidad no mantienen la esencia de la danza por muchas razones. Una de ellas es por desconocimiento de la formación artística que tiene que seguir un *danzaq* en los diferentes aspectos, sumado a esto, no cuentan con un maestro que les oriente durante su proceso de aprendizaje. Mediante esta investigación se pretende que no se distorsione la danza de las Tijeras y se preserve la identidad cultural en Puquio y en el Perú.

Tiene como objetivo identificar el proceso y analizar los medios de aprendizaje en la comunidad andina, la preparación psicofísica y la técnica danzaria en la formación artística de maestros danzantes de Tijeras.

Esta investigación se justifica a nivel teórico porque aportará nuevos conocimientos sobre la práctica de la danza de las Tijeras y sus formas de transmisión. Asimismo, incrementará las escasas referencias del material bibliográfico y académico que se ha producido hasta la actualidad. En el aspecto práctico, brindará a la comunidad de danza el conocimiento veraz de la formación artística de un *danzaq*, permitiendo la proyección folklórica en los diferentes escenarios, partiendo de un conocimiento documentado sobre sus contenidos y motivaciones.

Es por ello que se considera pertinente y necesaria el desarrollo de la investigación, precisamente para mantener los saberes tradicionales que se transmiten de generación en generación en las comunidades andinas.

Tomando en cuenta la información mencionada anteriormente, se prosiguió a redactar y realizar la investigación, para lo cual se ha estructurado en los siguientes capítulos:

- En el capítulo I se presenta la delimitación del problema, que abarca desde los aspectos generales hasta los más específicos. También se presenta la pregunta general y las preguntas específicas. Se presentan los antecedentes nacionales e internacionales y las teóricas y conceptos donde se desarrollan los conceptos necesarios para la investigación. Finalmente, se presenta el objetivo general y los objetivos específicos.
- En el capítulo II se trabaja la metodología a seguir, el enfoque de la investigación es cualitativo y el diseño es etnográfico fenomenológico.
- En el capítulo III se presentan los resultados que se obtuvieron mediante de la aplicación de las entrevistas semiestructuradas a los maestros danzantes de Tijeras.
- En el capítulo IV se realiza la discusión de la investigación.
- En el capítulo V se presentan las conclusiones del estudio.
- En el capítulo VI contiene las recomendaciones.

## 1.1 Descripción del problema

El Perú es un país que se caracteriza por tener una gran diversidad de manifestaciones culturales y artísticas desde tiempos preincaicos; es por ello que varias de sus danzas han sido declaradas como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, tal es el caso de la danza de las Tijeras que fue reconocida en el año 2010 (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO], 2010).

En él, se plantean medidas de salvaguarda donde el “Estado parte” es el encargado de crear o designar uno o varios organismos para proteger el patrimonio cultural inmaterial, además de fomentar estudios artísticos, científicos y técnicos, especialmente para aquellas manifestaciones culturales que se encuentren en peligro de desaparición (UNESCO, 2022). Asimismo, la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial implica garantizar la protección de la parte activa de la vida de las generaciones y permite que se transmitan a las futuras generaciones (UNESCO, 2011).

Sin embargo, la inacción del Estado, el poco interés de los organismos municipales, provinciales y distritales encargados de preservar el patrimonio cultural inmaterial en nuestro país, no ha permitido la creación de instituciones que preserven para las futuras generaciones, los conocimientos ancestrales que solo se difunden a nivel de los maestros de la comunidad (González, 2013).

El distrito de Puquio, ubicado al sur de Ayacucho, es una ciudad considerada la cuna de los danzantes, debido a que tiene una larga tradición de danzantes de Tijeras, muchos de los cuales han difundido este arte en los diferentes pueblos del departamento de Ayacucho e incluso en escenarios fuera de la región, a nivel nacional (J. Ramos, comunicación personal, 12 de agosto de 2024). Arce (2007) menciona que el departamento de Ayacucho es la cuna

de los afamados danzantes de Tijeras, denominados *danzaq*. Los maestros más conocidos de Puquio son Eugenio Pauca “Qori Chaki”, Ruperto Canales “Qori Chaleco”, José Casafranca “Chipro”, “Pichincho”, “Upa Virgi”, Silvano, Albino Garriazo “Albicha”, “Chinqui”, “Huaychao”, “Chinchilco”, “Picaflor” y “Cuchicha” (R. Cule, comunicación personal, 19 de agosto de 2024).

La práctica de la danza de las Tijeras permite la continuidad de la tradición en el distrito de Puquio, Ayacucho; posibilita la transmisión de saberes de generación en generación y a través de la formación artística, se garantiza su difusión y práctica de manera responsable (Cavero, 2009). Estrada (2007) considera que las manifestaciones culturales, como la danza, han sido formas de resistencia de las comunidades indígenas en respuesta a los procesos de colonización y frente a la aculturación. Es una de las razones por las que, la danza de las Tijeras ha perdurado por muchos años y se mantiene vigente en la actualidad.

No obstante, se están perdiendo los valores de respeto a lo tradicional y la autenticidad misma de la danza; los danzantes de Tijeras en algunos casos no son disciplinados y no mantienen la esencia de la danza, muchas veces cayendo en el exhibicionismo turístico, olvidando su misticismo (A. Salazar, comunicación personal, 15 de diciembre de 2023). También se observa un desconocimiento en las tonadas que se interpretan en las diferentes festividades que se desarrollan a lo largo del año y cada *danzaq* no define su estilo de baile (M. Huamaní, comunicación personal, 11 de enero de 2024). Además, la emigración, que aleja principalmente a los jóvenes de sus lugares de origen, pone en riesgo la práctica y continuidad de esta danza (M. Huamaní, comunicación personal, 11 de enero de 2024). Si esta situación persiste, se corre el riesgo de que se distorsione la danza de las Tijeras y de esa manera, se precipite la pérdida de identidad cultural en Puquio y en el Perú.

Lo mencionado anteriormente sustenta la necesidad de conocer la formación artística de un danzante de Tijeras, considerado maestro en el distrito de Puquio, Ayacucho, para documentar el proceso formativo de sus saberes y aproximarnos a sus pensamientos y formas de comprender su propia práctica cultural. Es por ello que se plantea las siguientes preguntas de investigación: ¿Cómo es el proceso de formación artística de los maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho?, ¿De qué manera los medios de aprendizaje en la comunidad andina contribuyen a la formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho?, ¿De qué manera la preparación psicofísica contribuye a la formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho?, ¿De qué manera la técnica danzaria contribuye a la formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho?

A nivel teórico esta investigación aportará nuevos conocimientos que incrementen las escasas referencias que existen sobre la práctica de la danza de las Tijeras y sus formas de transmisión oral. Asimismo, servirá de apoyo bibliográfico para los interesados en conocer la formación artística de un danzante de Tijeras de Puquio. Además, esta investigación se propone contribuir a generar mayor interés referente al tema planteado, de modo que pueda servir como punto de partida para que futuros profesionales e investigadores, en general, se interesen en profundizar sus pesquisas sobre la danza de las Tijeras.

En el aspecto práctico, la presente investigación se justifica porque permitirá tener un conocimiento veraz de la formación artística de un *danzaq* para los interesados en aprender esta danza, ya sean estudiantes del folklore, profesionales de las artes escénicas, cultores de danzas y público en general. Además de ello, será posible la proyección folklórica

de la danza de las Tijeras en los diferentes escenarios nacionales e internacionales, partiendo de un conocimiento documentado sobre sus contenidos y motivaciones.

## **1.2 Antecedentes**

### **1.2.1 Antecedentes nacionales:**

Bautista y Sarmiento (2021) sustentaron la tesis “Cosmovisión andina de los danzantes de Tijeras de Huancavelica”. El tipo de investigación es básica, con un nivel de investigación descriptivo y diseño descriptivo simple. La técnica empleada fue la observación y el instrumento, el cuestionario de entrevista. En el estudio participaron 15 danzantes de Tijeras del departamento de Huancavelica. Finalmente, en las conclusiones se señala que los danzantes de Tijeras huancavelicanos tienen un conocimiento de la cosmovisión andina y consideran que los pagos al tayta Wamani se continúan practicando en la actualidad.

Campos et al. (2021) presentan la tesis “El danzante de tijeras: ritual creatividad y desafío en el departamento de Huancavelica 2021”, de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades, para optar el Título de Segunda Especialidad Profesional. Emplean un enfoque cualitativo, un diseño etnográfico y narrativo, con un tipo de investigación micro etnográfico y narrativo. La información recogida fue en la localidad de Paucará, ubicada en el departamento de Huancavelica, con una selección de seis participantes entre músicos, danzantes en actividad y retirados. Se concluye mencionando que la creatividad es una cualidad de los danzantes de Tijeras, que se evidencia en la creación de pasos y en el diseño del traje. Los danzantes realizan rituales y hacen ofrendas para que reciban protección, fortaleza y sabiduría de los Apus.

Millones (2020) en el artículo científico “Utopía, milenarismo y mesianismo en los Andes”, publicado en el Boletín de Estudios hispánicos (Tinkuy) de la Universidad de Montreal señala que, en el contexto peruano, la utopía se construye mediante el regreso al Tawantinsuyu y el tema central es el Taki Onqoy, donde se resalta la importancia de bailar para que los cuerpos de quienes lo interpretan, sientan que las divinidades se apoderan de ellos. En la investigación se concluye que los danzantes de Tijeras se han designado como los descendientes de los creyentes del Taki Onqoy.

Pari y Rodríguez (2020) desarrollaron la investigación “La danza de las tijeras en la escuela desde la percepción de docentes y maestros danzantes”. El tipo de investigación es de paradigma cualitativo y tiene un diseño de carácter etnográfico. La muestra de estudio estuvo conformada por once informantes, de los cuales cinco fueron danzantes y seis docentes. Se concluye que la danza de las Tijeras ofrece beneficios como el fortalecimiento del desarrollo psicomotor en los niños y niñas, es por ello que es importante su implementación dentro del Currículo Nacional. La práctica de la danza de las Tijeras busca consolidar el desarrollo de la identidad cultural en los alumnos de las escuelas de Educación Intercultural Bilingüe de la región chanka del Perú.

### **1.2.2. Antecedentes internacionales:**

Sasaki (2023) escribió el artículo titulado “Etnografía peruana de la danza de las tijeras”, publicado en la Revista de Investigación en Lenguas y Culturas de la Universidad de Hosei, de Japón. Este estudio complementa la escasa información etnográfica sobre la danza de las Tijeras dentro del contexto de la Fiesta del Agua en Andamarca, Ayacucho, y plantea como conclusión que la danza de las Tijeras simboliza el “conflicto” y la “integración” en el pueblo donde se interpreta.

Viana (2022) en su artículo titulado “Hacia lugares vírgenes: sobre caminatas desafiantes y empoderadoras en los Andes peruanos”, publicado en la Revista Etnográfica del Centro de la Red de Investigaciones Antropológicas, se refiere a las caminatas que realizan los danzantes de Tijeras a lugares nunca visitados por un ser humano, con la finalidad de formar un cuerpo más poderoso y fuerte. Plantea como conclusión que la danza de las Tijeras es un poderoso conector entre los Apus, la Pachamama, el agua, los animales, las plantas y los humanos, con los danzantes como figuras claves sin las cuales, ciertamente, no habría Fiesta del Agua.

### **1.3 Teorías y conceptos**

#### **1.3.1 Formación artística**

La formación artística es un concepto muy amplio relacionado a la educación y vinculado a la noción de la cultura; en él, cada ser humano moldea sus destrezas, habilidades y capacidades naturales a lo largo de sus años de vida (Gadamer, 1988, como se citó en Monzón, 2015). Para una buena formación artística se deben establecer objetivos claros sobre lo que se quiere lograr, fundamentalmente en la cultura propia, que asegure el desarrollo de las capacidades de los individuos.

La palabra formación según la, proviene del latín *formatio* y está relacionado con el verbo formarse o formar. Este término, etimológicamente, está relacionado con el aprendizaje que se capta del mundo exterior (Real Academia Española, s.f., definición 1). Según, Ferry (1990) el término “formación” tiene dos sentidos, el primero se refiere al trabajo de desarrollo del sujeto sobre sí mismo; el otro, alude a la función de un individuo dentro de una sociedad en un contexto histórico y cultural.

Asimismo, según Navarrete (2013) la palabra “formación” puede hacer referencia a tres formas de uso. En primer lugar, se encuentra la constitución material-física;

seguidamente, el concepto que se refiere al conjunto ordenado de los sujetos u objetos; finalmente, se encuentra el concepto relacionado al desarrollo profesional e intelectual. A continuación, se definirá cada una de ellas:

- a) Constitución material-física: hace referencia a la instauración de una cosa que no existe previamente y está relacionada a una cualidad exterior.
- b) Conjunto ordenado de los sujetos u objetos: involucra la unión de ciertas cosas que compartan algo en común, asimismo está relacionada con las asociaciones y gremios de las personas que tienen interés con los temas filosóficos, políticos, religiosos, entre otros.
- c) Desarrollo profesional e intelectual: Se produce cuando una persona se forma autodidactamente o asistiendo a un centro educativo y realiza sus estudios en los diferentes niveles, llegándose a graduar o titularse y convertirse en un profesional académico.

De manera general, se entiende por formación a la transmisión del saber que cumple una función dentro de la sociedad (Ferry, 1990, como se citó en Anzaldúa, 2010), valorándose el quehacer artístico y asegurándose la permanencia de las manifestaciones culturales. En ese sentido, Miñana (1998) señala que los procesos de formación artística no se pueden ver solo desde la perspectiva académica, se debe iniciar con la práctica dentro del entorno familiar y en el ambiente artístico de un pueblo. Es por ello que se diferencia la formación artística formal y no formal. Precisamente para esta investigación, nos enfocaremos en la educación artística no formal.

Lindo (2014) realiza un estudio sobre los procesos de formación en la danza y sus intencionalidades; dentro de ella, sostiene un tipo de formación donde se asegura la continuidad en la preservación de la danza tradicional mediante los saberes transmitidos entre generaciones. Para ello se implementan determinadas formas de enseñar,

constituyendo una didáctica particular (Lindo, 2014). Este tipo de formación es no formal debido a que no se practica dentro de un aula, si no que se desarrolla en la comunidad y los encargados de transmitir los saberes y conocimientos son los cultores.

Por su parte, Mora (2015) afirma que “a lo largo del proceso de formación de bailarinas y bailarines se construyen modos particulares de corporalidad y de subjetividad” (p. 275). Quienes practican y aprenden las diferentes formas de danza, integran tradiciones artísticas, las cuales implican visiones del movimiento y del cuerpo, por ende, del sujeto.

#### 1.3.1.1 *Formación artística de los danzantes de Tijeras.*

Para interpretar la danza de las Tijeras es necesaria una formación artística sólida. Para ello es recomendable involucrarse en el mundo de la danza de las Tijeras desde temprana edad. Sin embargo, esto no es una condición excluyente debido a que una persona puede aprender a danzar en una edad posterior a la etapa de la infancia. El proceso de aprendizaje y enseñanza se puede desarrollar durante muchos años y para el *danzaq* involucra una formación completa en lo coreográfico, musical y espiritual (Saint-Sardos, 2014).

Un danzante de Tijeras nace y se forma mediante los conocimientos transmitidos de generación en generación por parte de los maestros mayores experimentados (Núñez, 1998). Muchos de ellos crecen dentro de un ambiente familiar artístico que les permite aprender la danza de las Tijeras. Asimismo, Arce (2006) menciona que los jóvenes interesados y motivados en aprender, recorrían diferentes pueblos buscando al maestro idóneo que se encargue de su formación. Debido a que el acceso al transporte era limitado, tenían que caminar durante varios días para llegar a los pueblos donde se encontraban los maestros y era común que los jóvenes anduvieran persiguiendo a los maestros hasta que logren ser aceptados como sus discípulos.

Según Baxerías (2019), el aprendizaje de la danza de las Tijeras, tradicionalmente, era por herencia familiar bajo la supervisión de un maestro y mediante el contacto con la naturaleza. Por su parte, Arce (2006) menciona que los maestros que integraban la cuadrilla, entre ellos danzantes de Tijeras, violinistas y arpistas, transmitían sus conocimientos a sus discípulos de forma oral, antes de que migren a la ciudad de Lima.

Sin embargo, en la capital del Perú, el aprendizaje de la danza de las Tijeras se realiza sin la supervisión de un maestro debido a que los aprendices se vuelven independientes haciendo uso de la tecnología, mediante la visualización de videos en DVD y en Internet (Baxerías, 2019). Arce (2006) coincide con esto y añade que se han reducido los casos en que los discípulos tienen un maestro de quien aprender y formarse, debido a que en la actualidad hay muchas facilidades, como los recursos audiovisuales, que corresponden a una era de revolución tecnológica. Lo mencionado anteriormente tiene una repercusión negativa para los aprendices; al respecto, Arce (2006) señala que, como consecuencia, los intérpretes no desarrollan un estilo propio, pues sin la guía de un maestro, carecen de una formación completa que involucra el conocimiento de las tonadas, la base ritual, y se limitan a imitar los estilos de otros maestros.

El maestro es la persona que guía al discípulo en todos los aspectos de su formación artística; no obstante, en la ciudad de Lima el ritmo de vida en la zona urbana trajo como consecuencia el descuido de la formación artística de los intérpretes, debido a que no cuentan con un maestro; por lo tanto, no se han formado en valores, desconocen el origen, la sabiduría ancestral y la importancia del repertorio (Arce 2006). Es preocupante este tema porque los saberes se están perdiendo y están quedando en el olvido debido a que los maestros no lo transmiten.

A pesar de ello, en la actualidad se sigue manteniendo la transmisión de saberes de generación en generación en el departamento de Ayacucho, específicamente en el distrito de Puquio.

### **1.3.2. Medios de aprendizaje en la comunidad andina**

En las comunidades andinas, los niños se involucran en las actividades cotidianas desde temprana edad. Al respecto, O'Hara (2006) en la investigación titulada "Estilos de aprendizaje del niño andino del sur del Perú: un instrumento para su aproximación" plantea dos definiciones. La primera se refiere al estilo de aprendizaje, entendido como la predisposición e inclinación de las personas para aprender y formarse de cierta manera que puede variar de acuerdo a la tarea a realizar y al contexto.

La segunda, define "el aprendizaje andino (...) como el proceso de asimilación-acomodación del mundo que lo rodea por medio de la observación, del escuchar, pensar, hacer, imitar y conversar; donde interviene un componente socio-cultural pautado por la familia y comunidad" (O'Hara, 2006, pp. 78-79). El ser humano debe estar predispuesto a aprender y a partir de ello a través de sus sentidos empieza el aprendizaje en diversas áreas.

Costilla (2005), por su parte, menciona que mediante los aprendizajes y enseñanzas que se desarrollan en las comunidades andinas, los niños adquieren saberes a través de las vivencias y la práctica durante su vida cotidiana. La relación directa con el mundo que los rodea permite que estos niños aprendan de acuerdo a su realidad.

El aprendizaje de los niños se da mediante la observación y cuando escuchan estímulos sonoros en las actividades de otros niños y adultos (Rogoff et al., 2003, como se citó en García, 2007). La observación y la escucha activa les permite a los niños apreciar y tener un acercamiento directo a las manifestaciones culturales que se desarrollan dentro de la comunidad. Según García (2007), la participación de los niños desde temprana edad en

las actividades socioculturales dentro de una comunidad es motivada por sus cuidadores (abuela, madre, tía o hermanos mayores), puesto que son los encargados de llevarlos a esas actividades. Esto les permite a los niños observar de diferentes formas los espacios cotidianos donde interactúan la comunidad y la familia. En ese sentido, los padres y familiares de los niños cumplen un rol fundamental en el aprendizaje.

Asimismo, Chagnollaud (2013) señala que, en los Andes la transmisión de los saberes se realiza mediante la observación-imitación de los mayores. La participación de los niños de diferentes edades también se produce en los eventos sociales donde se reúne la mayoría de la población, como es el caso de la limpieza de las acequias y la concurrencia a actividades sociales-religiosas como matrimonios y bautismos. En estos eventos, participan sin ninguna restricción y se observa la convivencia e interacción de los niños con las personas adultas, donde se desarrollan y crecen (García, 2007).

García (2007) describe en el trabajo denominado “Runa hina kay. La educación familiar comunitaria orientada al respeto en una comunidad quechua”, el evento de la fiesta de los Negritos, festividad de carácter religioso que se celebra el 8 de diciembre en honor a la Virgen Inmaculada Concepción, en el distrito de Aucará, provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho. De acuerdo a la investigación realizada, se señala que los niños que son capaces de caminar por sí solos, miran prestando mucha atención al baile de los Negritos, puesto que es un baile especializado donde la forma de aprender se da mediante la observación a los bailarines que tienen mucha trayectoria y son los expertos. Se concluye que el menor de los bailarines principiantes en todo momento del baile observa cómo guía a los expertos para saber qué paso ejecutar. De igual forma, varios niños acompañaban y seguían al conjunto de los Negritos en su recorrido por las calles rumbo a la iglesia y cuando ellos retornaban a la casa del cargonte.

En la misma investigación se señala que ser *danzaq* se considera como un aprendizaje especializado, junto a ser tejedor o músico. Se adjudica esta denominación debido a que aprender a ser un danzante de Tijeras implica un proceso riguroso y bien elaborado, donde el *danzaq* debe establecer un vínculo directo con el ser tutelar del cerro, denominado *wamani*, permitiéndole poseer ciertas habilidades que cualquier persona no puede adquirir. El aprendizaje de la danza de las Tijeras tiene que desarrollarse de manera progresiva, es decir, pasando por muchas etapas. La formación del *danzaq* puede empezar desde su infancia y el desarrollo de sus habilidades implica el apoyo y la protección de los seres no humanos mediante ceremonias que se llevan a cabo en los lugares sagrados a donde la población común no tiene acceso (García, 2007). En la región chanka, es común observar a muchos niños con nociones de practicar la danza de las Tijeras.

De esta forma se evidencia la participación de los aprendices en comunidades de prácticas y de conocimiento, para que de forma gradual tengan una participación plena en las prácticas socio-culturales (Lave y Wenger, 1999, como se citó en García, 2007). La organización social de la comunidad permite que los aprendices danzantes y músicos de la danza de las Tijeras, así como otros oficios, como ser tejedor, sean involucrados en las actividades que se llevan a cabo y que tengan acceso a observarlas, un proceso en el que los participantes expertos cumplen un rol fundamental como guía de los aprendices (Rogoff et al., 2007, como se citó en García, 2007). Así se promueve el aprendizaje en los entornos familiares y comunales, brindándoles a los niños las herramientas necesarias para que puedan aprender distintas manifestaciones culturales.

### **1.3.3. Preparación psicofísica**

Todo bailarín requiere de un entrenamiento físico. Al respecto, la Internacional Association for Dance Medicine and Science (s.f.) establece que se requiere de una buena condición física para interpretar de manera óptima una danza. De esta manera un bailarín

con una sólida formación física estará en las condiciones de satisfacer las exigencias que demanda una danza.

Dentro de esta preparación es importante señalar que se involucra toda la parte motora del ser humano y que esta garantiza las condiciones necesarias para que un danzante pueda desenvolverse de buena manera en cualquier escenario (Fons, 2009). Según Riofrío (2016) es posible distinguir dos tipos de preparación física, las cuales se definen a continuación:

- a) Preparación física general: Involucra a todo el cuerpo humano y denota un trabajo corporal integral y general mediante ejercicios destinados a ganar fuerza, resistencia, velocidad y flexibilidad.
- b) Preparación física especial: A diferencia de la anterior, esta se enfoca en trabajar una parte segmentada del cuerpo y desde un inicio se establecen los objetivos para que en función de los tipos de ejercicios se pueda aumentar el ritmo cardiaco, desarrollar volumen pulmonar y lograr una mejor recuperación del organismo (Vera et al., 2024).

También se requiere de un trabajo integrado entre el cuerpo y la mente. La investigación realizada por Alvarado y Huamani (2021) titulada “El entrenamiento psicofísico: La herramienta mindfulness para el proceso de encarnación en el actor”, es importante porque permite comprender el entrenamiento corporal del actor mediante la meditación mindfulness como herramienta psicofísica. Según el director escénico y pedagogo teatral Stanislavski (Alvarado y Huamani, 2021), el actor debe comprender el comportamiento del personaje mediante su cuerpo, pensamiento y emoción; de esta manera, el espectador podrá percibir al personaje con credibilidad; de igual manera, el dramaturgo Chéjov propone el trabajo del cuerpo y la mente como una unidad consciente, mas no de manera mecánica; finalmente, Grotowski exploró múltiples disciplinas ancestrales donde se

evidencia la unión del cuerpo y la mente. El resultado de este trabajo fue el desarrollo de un entrenamiento psicofísico, espiritual e integral, permitiéndole al actor volver a lo primario y originario.

Alvarado y Huamani (2021) sostiene que los investigadores Stanislavski, Chéjov y Grotowski consideran necesario llevar a cabo un entrenamiento psicofísico, debido a que son indispensables para la formación integral del danzante. Es por ello que Franklin (2006) menciona que el acondicionamiento de un bailarín requiere de ejercicios que involucren el cuerpo y la mente, por lo que es necesario entrenar la flexibilidad, el equilibrio y la fuerza. Asimismo, si se realiza un entrenamiento físico, por consecuencia debe realizarse un entrenamiento mental (Barba y Savarese, 1990). Según Picon-Vallin (2010), tomando en cuenta el trabajo realizado por el director teatral Meyerhold, se debe llevar a cabo el training físico en paralelo con un entrenamiento mental. Llevar a cabo un entrenamiento psicofísico integral permite al danzante desarrollar un trabajo consiente y activo.

#### 1.3.3.1 *La preparación psicofísica del danzaq.*

Baxerías (2019) manifiesta que interpretar la danza de las Tijeras implica contar con una preparación física, mental, ritual y espiritual. En primer lugar, se requiere de la preparación física porque bailan entre cinco a seis días, generalmente, en las fiestas costumbristas y patronales (Ministerio de Cultura, 2014). Al respecto Arce (2006) señala que la danza de las Tijeras demanda una resistencia física debido a que la coreografía es acrobática. Asimismo, Vilcapoma (1998) coincide con lo anterior y sostiene que el *danzaq* requiere tener una resistencia física y lo primordial es que tenga agilidad para bailar. También Baxerías (2019) menciona que los danzantes de Tijeras tienen que tener un gran dominio corporal y poseer una habilidad acrobática para ejecutar las diferentes tonadas. Además, el *danzaq* carga un peso adicional debido a las tijeras que sostiene con una de sus

manos, las tijeras son dos hojas separadas que están elaboradas a base de acero, más adelante se desarrollará a profundidad este tema.

Al respecto, Arce (2006) menciona que el danzante de Tijeras tiene que adquirir una resistencia física adecuada y demostrar habilidad, precisión y fuerza para sostener el peso de las tijeras al momento de interpretar cada una de las secuencias.

Sobre la preparación ritual y espiritual, diversos investigadores recalcan su importancia dentro de la formación de un *danzaq*. Al respecto, Arce (2006) menciona que la preparación de la danza de las Tijeras incluye una formación espiritual, mediante la cual el maestro *danzaq* inculca a su discípulo el culto a los *apus wamanis* y a la *pachamama*. Asimismo, Vilcapoma (1998) señala que “los danzantes de Tijeras tienen un alto grado de ritualidad” (p. 88). El maestro es la persona encargada de enseñar y transmitir los conocimientos relacionados a diferentes rituales que se realizan de acuerdo a un propósito.

En este contexto ritual, las ofrendas se realizan antes de bailar en las fiestas costumbristas y patronales. Cavero (2009) señala que el *danzaq* antes de bailar tiene que realizar rituales que son considerados de suma importancia, los cuales reciben el nombre de *tinkas* y *pagapus* (ofrendas) que se realizan en honor a la plazuela y a las divinidades del pueblo en el que están presentes. Asimismo, Arce (2006) menciona además que los danzantes de Tijeras realizan dos rituales significativos, el primero se realiza en las *wacas* que se encuentran en los alrededores del pueblo y consiste en realizar la *pagapa* a la tierra mediante ofrendas o a través del *coca quinto*; de esta manera se invoca a los *wamanis* y a la *pachamama*. El segundo ritual es *plaza ganay* o *plaza tinkay*, que significa ganar los favores de la plaza o “pagar” a la plaza, y se realiza en las cuatro esquinas de la plaza principal del pueblo.

Los danzantes de Tijeras establecen una relación recíproca con las divinidades sagradas como la *pachamama* (tierra), las lagunas, cascadas y espíritus tutelares de las montañas llamados *wamanis* o *apus* (Baxerías, 2019). El *danzaq* obtiene la fuerza y habilidad para ejecutar las pruebas y acrobacias. En ese sentido, los danzantes de Tijeras y los seres no humanos estrechan un vínculo transmitiendo a los espectadores los significados y valores religiosos de la cultura andina (Ministerio de Cultura, 2014).

Según el maestro músico violinista Cule antes de iniciar una fiesta costumbrista, se debe realizar una ofrenda y se tiene que *tinkar* a la *pachamama*, a los *apus wamanis* y a las *paqchas* (R. Cule, comunicación personal, 19 de agosto de 2024). *Tinkar* consiste en esparcir ceremonialmente el trago (aguardiente) o la chicha (Tomoeda, 1993, como se citó en Peñalva, 2017). En el barrio de *Pichccachuri*, comunidad campesina del distrito de Puquio, se encuentra ubicado *Chulla Ura*, un lugar sagrado donde se debe realizar un ritual de agradecimiento en memoria de los maestros fallecidos (R. Cule, comunicación personal, 19 de agosto de 2024). Asimismo, Vilcapoma (1998) sostiene que el 26 de junio de 1995 para danzar en la fiesta de Huataca, perteneciente al distrito de Marcabamba, provincia Páucar del Sara Sara, Ayacucho, llegó el *danzaq* Apanqorascha de Puquio acompañado de su discípulo y sus músicos (arpista y violinista). Se detuvieron en la catarata Violín Paqcha (catarata de violines) y también realizaron la *tinka*, rociando gotas de alcohol de caña a los cuatro vientos.

Arce (2007) menciona que días antes de que inicie la fiesta del Agua del distrito de Puquio, provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho en el año 2004, asistió a un ritual realizado por los *danzaq* Escorpión y Picaflor de Puquio al borde de una catarata denominada Paqcha sirena (catarata de la sirena).

En ese sentido, los danzantes de Tijeras integran varios procesos a nivel físico y mental para su formación. Núñez (1990) afirma lo siguiente:

La danza es ejecutada por la melodía del arpa y del violín al ritmo de las tijeras; pero detrás de la apariencia se revela la manera cómo determinadas representaciones mágicas (nivel mental) son invocadas para asumir un reto acrobático (nivel físico). (p. 39)

Estos rituales brindan a los danzantes protección y energía física; es por ello que los realizan con respeto y de manera discreta, pues a través de ellos se obtiene una resistencia física que garantiza la participación del *danzaq* durante varios días (Arce, 2006).

En síntesis, la preparación del danzante de Tijeras involucra un trabajo integrado del cuerpo y la mente sobre el cual diversos investigadores sostienen que es necesario un entrenamiento psicofísico. El *danzaq* requiere de una preparación física, mental, ritual y espiritual para interpretar la coreografía en cada una de las fiestas patronales y costumbristas.

#### **1.3.4 Técnica danzaria**

Según Barba (1990), la técnica se define como la obtención corporal que permite el fortalecimiento del cuerpo del actor y la estructuración de su mente para el desarrollo de una presencia en el escenario. Todo ello se logra con la preparación y el entrenamiento constante a través de muchos ejercicios que se enfocan en cumplir dicho objetivo. La técnica hace que el danzante se sienta seguro dentro del espacio y que tenga recursos, así como la capacidad suficiente para lograr transmitir el mensaje que desea comunicar. Para ello cuenta con las herramientas necesarias para poder interpretar diversos personajes, desenvolviéndose de una manera eficaz.

El antropólogo y sociólogo francés Mauss, definió a la técnica como el uso del cuerpo que los seres humanos manejan de acuerdo a la tradición, siendo el cuerpo el primer, así como el más natural objeto y medio técnico que posee (Mauss, 1936, como se citó en Barba, 2010). Asimismo, sostiene que, sin la trasmisión ni tradición, no se puede hablar de técnica

(Journal de Psychologie, 1936). En ese sentido las técnicas corporales, según Mauss, vienen a ser la transmisión de códigos culturales que tienen en común cada uno de los grupos humanos y que se transmiten de generación en generación (Saraví, 2013). Según esto, el uso del cuerpo es diferente de acuerdo a cada cultura, por lo que cada una de ellas desarrolla su propia técnica.

Barba (2005) señala a la técnica como el uso del cuerpo de forma particular. La técnica tiene como foco los ejercicios producto de la experimentación, generando habilidades, maestrías y destrezas de tipo físico; por lo tanto, no se puede hablar de técnica sin el elemento indispensable que viene a ser el cuerpo y, viceversa, sin el cuerpo no existe la técnica (Suárez, 2016).

Según Sánchez (s.f.) la técnica hace referencia a los actos físicos que son aprendidos. Si bien es cierto, las técnicas dentro de la danza folklórica peruana no son conocidas, sin embargo, estas sí se aplican y se han empleado a lo largo de los años en las danzas de las diferentes regiones del país. El danzante desarrolla una presencia escénica a través de las labores domésticas que realiza día a día; estas son, el trabajo en la agricultura, la ganadería, pesca, pastoreo, entre otras.

El estilo en la danza peruana caracteriza el movimiento de los bailarines y viceversa. Para el caso de la danza de las Tijeras, Arce (2006) señala que cada *danzaq* tiene un estilo particular de baile y dentro de su repertorio artístico cuenta con sus propias figuras acrobáticas. Al ser una danza individual, cada danzante debe definir un estilo que permita que el público lo reconozca y con el cual podrá trascender en las nuevas generaciones.

#### 1.3.4.1 *Secuencia Pampa ensayo*

Es una secuencia que requiere una mayor preparación física, puesto que el *danzaq* realiza movimientos con su cuerpo sobre el suelo (Villegas, 1998). Para ello el danzante de Tijeras se retira algunas prendas como la montera, chuku y chupa, el ponchillo, una pañuelo

y el maki pañuelo; esto con el fin de conservar el estado del traje y tener una mayor movilidad. Durante el *atipanacuy* realizan muchos números, uno de ellos es cuando están arrodillados y mueven las piernas hacia delante de forma intercalada (Ñúnez, 1990). Asimismo, según Villegas (1998) el *danzaq* se echa en el piso y avanza de espaldas de un extremo a otro, se sienta en el suelo y da saltos en forma circular varias veces, dobla las rodillas y abriendo las piernas da saltos de un lugar a otro.

#### 1.3.4.2 *Secuencia Pasta*

Pasta es una de las tonadas finales que se ejecuta a lo largo del día central dentro de una fiesta costumbrista o patronal, causando gran admiración entre el público espectador. Al respecto, Vilcapoma (1998) señala que, en la tonada Pasta el *danzaq* demuestra una cualidad chamánica, mágica y brujeril, es decir expresa el dominio de un poder sobre lo desconocido. En un *atipanacuy* o competencia, dentro de la tonada Pasta, se distinguen dos grupos de prácticas que los danzantes realizan; el primero, está relacionado con los números de “magia”; y el segundo, incluye pruebas donde se evidencia el control del dolor.

Respecto al primer grupo, se denomina “magia” en el contexto de la danza de las Tijeras al arte del ilusionismo, las cuales se realizan a través de trucos (Nigro, 2021). El *danzaq* muestra al público como hace parecer que desaparecen y aparecen diferentes objetos, por ejemplo, coloca cuatro huevos separados y con dos sombreros logra juntarlos, asimismo, sobre el pico de tres botellas de cerveza coloca una cinta satinada y encima de cada una coloca un huevo, posteriormente sin hacer caer los huevos logra sacar la cinta satinada causando admiración en el público (Hudtwalcker, 2019).

Cavero (2009) menciona que los danzantes realizan actos de magia. Asimismo, Baxerías (2019) señala que la magia forma parte de un saber especial que el *danzaq* domina. Estos conocimientos son adquiridos durante años de preparación y práctica y son de suma

importancia, hasta desarrollar la habilidad y destreza necesarias. Respecto a las pruebas de valor, Vilcapoma (1998) sostiene que el desafío consiste en controlar y vencer el dolor para realizar diversas pruebas sanguinarias. En consecuencia, el *danzaq* es capaz de echarse sobre espinas y vidrios rotos, se atraviesa la piel con diversos objetos como alambres, cuchillos, segaderas, etcétera. También come algunos animales como ranas y culebras; es por ello que todos los danzantes de Tijeras tienen que demostrar coraje para realizar las diversas pruebas (Montoya, 2007). Conforme transcurre el *atipanacuy* se incrementa la dificultad de los números.

#### 1.3.4.3 *Secuencia Torre bajay*

*Torre bajay*, es una secuencia que significa descender de la torre. Para realizar esta secuencia, es necesario amarrar una soga gruesa en la parte más alta de la iglesia del pueblo, donde se desarrolla el *atipanacuy* y se cuelga en forma diagonal hasta que llegué al suelo (Anaya et al., 2022). El *danzaq* inicia el descenso realizando piruetas causando admiración en los espectadores quienes observan atentamente todos sus movimientos. También el danzante de Tijeras lleva un *chumpi*, un extremo amarra a la soga y el otro se amarra a la altura de la mandíbula, también se amarra del pie. Para realizar este tipo de actos, se requiere de mucho equilibrio y destreza física, esta secuencia es considerada de alto riesgo (R. Saire, comunicación personal, 24 de julio de 2024).

#### 1.3.5 **Maestro y maestría**

Según Iglesias (s.f.) a finales de la Edad Media y durante la Edad Moderna, en Europa, España y en las ciudades andaluzas prevaleció el gremio artesanal, la cual reunió y agrupó a los artesanos que tenían un mismo oficio. Estos se congregaron en tres niveles laborales las cuales fueron: los aprendices, los oficiales y los maestros. Los aprendices

ingresaban al servicio de los maestros por un tiempo determinado a cambio de que aprendan el oficio.

Castro (1986) en la investigación titulada “La extinción de la artesanía gremial” menciona que el aprendizaje era la primera etapa que el trabajador debía recorrer para llegar a ser maestro, se le proporcionaba un oficio y una educación elemental. Se establecía un contrato donde el maestro se comprometía a enseñarle al aprendiz, hasta que sea hábil y capaz, asimismo, le brindaba alimentación, alojamiento y vestimenta. Mientras que los oficiales trabajaban para los maestros a cambio de obtener un salario. Para que un aprendiz logre ser oficial tenía que aprobar el examen.

Finalmente, los maestros eran los artesanos que aprobaban el examen de maestría y los que cumplían con los requisitos establecidos, es decir ser varón, contar con una edad que demuestre legalmente ser responsable en el trabajo asignado y haber realizado el oficialato y el aprendizaje con un maestro conocido (Castro, 1986). Iglesias (s.f.) en la investigación “Los gremios artesanales” menciona que los maestros eran los dueños de los talleres y se encargaban de controlar la vida corporativa. Era inconcebible que las mujeres actúen a la par que los varones a pesar de que la actividad laboral para ellas no estaba prohibida de manera formal. Sin embargo, había una excepción para las viudas de los maestros, quienes podían continuar con las tiendas y talleres (Castro, 1986).

El concepto de maestría se aplica fuera del contexto de enseñanza formal, Anderman y Guskey (2013) señalan que el término “maestría” de acuerdo al Diccionario de Inglés Oxford se define como la habilidad o el conocimiento sobre un tema determinado; por lo tanto, es un concepto que se infiere a partir de las tareas o elementos que se encuentran relacionados con la destreza. “Maestría” se refiere al “arte y destreza en enseñar o ejecutar algo” (Real Academia Española, s.f., definición 1). Cada danzante, al momento de interpretar una danza, tiene su propia forma de bailar y una corporalidad distinta a los demás.

### 1.3.6 Danza de las Tijeras

En la sierra sur de los Andes centrales del Perú, se encuentra una zona denominada con el nombre de Trapecio Andino, comprendida por los departamentos de Ayacucho, Apurímac, Huancavelica y la parte norte de Arequipa; en cada una de ellas se practica la danza de las Tijeras (Arce, 2006). A continuación, se abordará cada uno de los departamentos donde se practica esta danza.

En el departamento de Huancavelica, a los danzantes de Tijeras se les conoce con el nombre de “gala” o *layqas* (Ministerio de Cultura, 2014). En esa región se baila tradicionalmente en los meses de diciembre y enero en las festividades de Navidad y Bajada de Reyes, con motivo de las celebraciones religiosas en honor al Niño Jesús. El estilo que caracteriza a estos “galas” es que, al empezar una fiesta costumbrista, bailan zapateando y portando una sonaja en la mano. Posteriormente, reemplazan las sonajas por tijeras y continúan bailando; también se caracterizan por realizar saltos acrobáticos y gimnásticos.

En el departamento de Apurímac, a los danzantes de tijera se les conoce con el nombre de *saqra*, *chilinguino* o *tusoq* (Ministerio de Cultura, 2014) y tienen una similitud respecto al estilo con los danzantes de Ayacucho. Inclusive, actualmente es posible observar la influencia de la danza de Tijeras de Ayacucho en la vestimenta de los *saqras*; esto se debe al límite geográfico de ambas regiones. Sin embargo, se distinguen diferencias en las secuencias y tonadas, en los pasos, en las melodías y en la forma de interpretar la danza. Tradicionalmente se baila en las fiestas de la Santísima Cruz celebradas en las diferentes provincias, así como en honor a los diferentes santos y patronos católicos en los templos de los pueblos.

En el departamento de Arequipa, a los danzantes de Tijeras se les denomina “villanos”, ellos participan en las festividades que se desarrollan generalmente en la zona

norte, como la provincia de La Unión (Ministerio de Cultura, 2014). No obstante, sobre los “villanos” en la actualidad no se tienen referencias sobre la práctica de la danza (Arce, 2016). El maestro *danzaq* Ramos de nombre artístico “Waychau de Puquio” comenta su trayectoria artística y señala que ha ido a bailar a Caylloma, Cotahuasi, Pampamarca y Ccochapata, lugares del departamento de Arequipa. “He bailado con los Villanos, ellos bailaban con la música antigua de Tomayro, ahora bailan el estilo de Puquio. Hay un alumno que he enseñado, su nombre artístico es Escorpión de Cotahuasi, baila como puquiano ya, debe tener discípulos, su hijo también creo que baila. En el departamento de Apurímac es otro estilo, otra tonada, más lento” (J. Ramos, comunicación personal, 12 de agosto de 2024).

Por otro lado, en la sierra sur se encuentra el departamento de Ayacucho, donde a los danzantes de Tijeras se les denomina *danzaq* (Ministerio de Cultura, 2014). Ellos se caracterizan por el estilo y contexto en que participan, por ejemplo, en las fiestas patronales como la Fiesta de las Cruces, San Juan Bautista, Fiestas Patrias, entre otras. Asimismo, en celebraciones costumbristas como limpieza de sequias y canales de regadío, en la Fiesta del Agua, que se celebra con mucha algarabía en honor al elemento vital para la vida en los diferentes pueblos de las provincias de Lucanas, Parinacochas, Páucar de Sara Sara, Sucre, Vilcashuamán, entre otros. La palabra *danzaq* es de origen castellano, en el idioma quechua tendría que haber sido *tusuq*.

El danzante de Tijera, en cada una de las secuencias, interpreta los pasos de acuerdo a las melodías ejecutadas por el violinista y arpista; conforme se desarrollan las secuencias, se realiza una serie de acrobacias y pruebas físicas en que los danzantes realizan números en los que se evidencia la resistencia al dolor y también elementos de “magia” (Ministerio de Cultura, 2014). Cada una de estas demostraciones son observadas en el *atipanacuy* o competencia que se lleva a cabo entre dos cuadrillas o más; aquí se evidencia el incremento

del grado de dificultad conforme los músicos van cambiando de secuencia para que el bailarín pueda demostrar su arte, habilidad y destreza.

La danza de las Tijeras es de corte mágico-religioso (Arce, 2006). Esto se evidencia en la cosmovisión que posee el *danzaq* mediante el vínculo con las deidades andinas. Asimismo, se realizan muchas *pagapas*, que quiere decir llevar a cabo una ofrenda y realizar una ceremonia a los diferentes dioses tutelares. Es por ello que el danzante se encomienda para que tenga la protección de los *apus wamanis*, de la *pachamama*, del *tayta inti* y de otras deidades. Esta danza cumple su función mágica ritual cuando se integra a las fiestas religiosas, produciendo un sincretismo (Núñez, 1990).

La danza de las Tijeras se baila de forma individual y cada *danzaq* demuestra su habilidad y toda su preparación en las diferentes fiestas patronales y costumbristas que se llevan a cabo en los diversos pueblos. Es una danza de contrapunto donde los danzantes se retan y se enfrentan, el público califica quién es el ganador. En cada una de las presentaciones se demuestra toda la preparación y se expresa la resistencia, puesto que la danza se sigue practicando en los diferentes pueblos de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac.

#### 1.3.6.1 *Danza de las Tijeras del departamento de Ayacucho*

En Ayacucho se encuentra una variedad de manifestaciones danzarias y musicales como carnavales, marineras, huaylías, llameritos, negritos, huaynos, herranzas, toriles, sequia, chimaycha, caramuza y danza de las Tijeras.

Los danzantes de Tijeras o *danzaq*, como son conocidos en el departamento de Ayacucho, son personajes muy ágiles que llevan dos láminas de acero en la mano, a modo de tijeras, pero sin un eje entre ambas hojas. Asimismo, cada uno de las cuadrillas conformados por el *danzaq*, un arpista y un violinista, compiten con los demás para saber

quién es el mejor (Montoya, 2015). Los tres integrantes se complementan muy bien e interpretan las secuencias de manera coordinada, sincrónica y de acuerdo a un orden que ya está establecido. Esta danza tiene secuencias y tonadas que consta de varias melodías, conforme estas van transcurriendo, el nivel de exigencia y dificultad va *in crescendo*. El *danzaq* tiene una participación principal en las celebraciones de la fiesta del Agua, así como en las fiestas patronales en honor a los santos católicos, donde prevalece el sincretismo entre la religión andina y católica. La danza de las Tijeras en el departamento de Ayacucho, presenta sus propias características diferenciadas de los departamentos de Apurímac, Huancavelica y Arequipa.

En el distrito de Puquio se ha fundado el 23 de noviembre del 2010 la Asociación Folclórica de Danzantes de Tijeras y Músicos Puquio – Perú. Todos los años se encarga de organizar el ensayo ceremonial, donde se congrega a los maestros danzantes de Tijeras, arpistas y violinistas, así como a sus discípulos. Asimismo, la asociación fue sede del V Congreso Nacional de Danzantes de Tijera y Músicos del Perú, evento promovido por el Ministerio de Cultura que se llevó a cabo del 14 al 16 de noviembre del 2014, donde participaron aproximadamente 250 danzantes y músicos de las diferentes asociaciones del Perú (Plataforma del estado peruano, 2014).

En la ciudad de Lima existen dos asociaciones vigentes de danzantes de Tijeras del departamento de Ayacucho. La primera de ellas es la Asociación de Danzantes de Tijeras y Músicos del Perú (ADATIM), fundada el 16 de noviembre de 1984, como una institución sin fines de lucro. Realizó un trabajo articulado con la UNESCO y participó en la declaratoria de la danza de las Tijeras como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en la ciudad de Nairobi, Kenia (Ministerio de Cultura, 2012).

Esta asociación fue creada con la finalidad de apoyar económicamente en el tema de salud a los compañeros danzantes de Tijeras y músicos que provenían de las diferentes

provincias y que radicaban en la capital. El plan de trabajo que realizan se basa en la recaudación de fondos, en la organización de ensayos ceremoniales anualmente y en la organización del Encuentro Nacional de Danzantes de Tijeras para la elección del mejor *danzaq* del año. El primer encuentro formal se realizó en 1992, donde campeonó el maestro danzante Héctor Bautista Huamán, conocido en el mundo artístico como “Alacrán de Pampamarca”, realizando la tonada del *torre bajay* desde la cúspide del Campo de Marte. También, esta asociación logró el reconocimiento de los maestros mayores como “Personalidad Meritoria de la Cultura” y continúa con la gestión y los trámites administrativos para obtener la pensión de gracia (R. Saire, comunicación personal, 24 de julio de 2024).

Por otro lado, se encuentra la Nueva Asociación de Músicos y Danzantes de Tijeras (AMUDATIAP) *Yachaqmanta Yachacuq*, que fue fundada el 7 de julio del 2012. En la actualidad, cuenta con una gran cantidad de socios de diferentes edades entre danzantes de Tijeras y músicos del departamento de Ayacucho. Han realizado diversas actividades para apoyar económicamente en situaciones de salud a los artistas, danzantes y músicos. Asimismo, se encarga de organizar cada año el ensayo ceremonial y la organización del Encuentro Nacional de Danzantes de Tijeras para la elección del mejor *danzaq* del año

#### 1.3.6.2 *Origen de la danza de las Tijeras*

Según Hudtwalcker (2019), el origen de esta danza es un tema discutible hasta la actualidad y no se puede definir con exactitud debido a su antigüedad; es por ello que, en los siguientes párrafos, se contrastará las teorías propuestas de diversos autores.

En primer lugar, Montoya, en el prólogo del libro “Los Danzaq”, de Núñez (1990) menciona que la danza de las Tijeras es una forma de aparición oculta relacionada al culto de los *apus* o *wamanis*, como una posible continuación del Taki Onqoy, que probablemente

se inició en la ciudad de Huamanga, posteriormente a 1565, y que surge como respuesta a la invasión española. Esta afirmación señala que la danza de las Tijeras se origina durante la época de la conquista del Perú.

Sobre el Taki Onkoy, Durán (2017) sostiene que es la enfermedad del canto y baile que surgió como un movimiento en el siglo XVI aproximadamente, donde los actores principales fueron las propias comunidades que rechazaban toda clase de prácticas españolas. A consecuencia de ello hacían un llamado a las *huacas* y dioses andinos en quienes mantenían sus creencias. Villegas (1998), por su parte, señala que este movimiento de resistencia nativa surgió en el sur del Perú hacia la segunda mitad del siglo XVI, contra la imposición de los patrones españoles en diferentes aspectos de la cultura y costumbres; producto de ello, los indígenas fueron perseguidos por los extirpadores de idolatrías. Todo tipo de prácticas andinas se realizaban de forma oculta, produciéndose una resistencia de la cultura andina, gracias a la cual permanece hasta la actualidad (Villegas, 1998).

Asimismo, en la investigación realizada por Millones (2020) “Utopía, milenarismo y mesianismo en los Andes”, se señala que el movimiento del Taki Onqoy se descubrió en 1963 en el Archivo de Indias. Traducido al castellano, Taki Onqoy vendría a ser “enfermedad del canto”; sin embargo, también se usó el término *aira*, (parece referirse a movimientos rítmicos) sobre todo en la región de la sierra sur del Perú, Ayacucho.

Sobre este tema, Cavero (2009) sostiene que el posible origen de la danza de las Tijeras data de la época pre-inca, entre las etnias de los *rucanas*, *angaras* y los *hatun soras*. Por el contrario, Villegas (1998) considera que esta danza surgió durante la época incaica con el *tusuq*, un baile que en sus inicios fue acompañado por la quena, la tinya y un instrumento u objeto ligado al trabajo de la siembra o la esquila de auquénidos que el bailarín sostenía en su mano. Asimismo, afirma que la danza de las Tijeras cumplía un rol festivo desde tiempos inmemoriales y fue creada para amenizar las faenas comunales tales como la

limpieza de canales y estanques llamadas *yaqa yerqa*, en la siembra o *tarpu*, barbecho, cosecha y la esquila de auquénidos.

De igual manera, la investigación realizada por Durán coincide con lo señalado anteriormente al mencionar que “el origen del *danzaq* puede ser el personaje prehispánico del *tusuq* (el que baila), que era considerado sacerdote, maestro y sabio, y tenía este papel de intermediario entre *wamanis* y humanos” (Durán, 2017, p. 5). Esto significaría que la danza de las Tijeras habría tenido sus orígenes en la época incaica, lo que explicaría el vínculo directo de los danzantes con los *apus wamanis* y dioses tutelares.

Villegas (1998) sostiene que el argumento de que el Taki Onqoy como movimiento de resistencia frente a la iglesia católica habría sido el origen de la danza de las Tijeras, es poco probable. Es decir, la danza de las Tijeras no podría estar relacionada con el Taki Onqoy porque en este movimiento se expresaron sentimientos de tristeza contrarios a las características señaladas líneas arriba, y que en los siete años que duró el Taki Onqoy es poco probable que se haya dado una transformación de elementos indígenas.

Otra perspectiva acerca de sus orígenes la proporciona Landa quien, en la investigación realizada por Millones (2020), menciona que *aira* sería una raíz aymara relacionada con la descripción del movimiento y a partir de ella se derivarían diferentes verbos como *ayla*, *qayra* y *ayma* (género de canto que se practica en las comunidades de la provincia de Lucanas). En ese sentido, este término involucraría ciertas formas coreográficas y movimientos rítmicos. Asimismo, Landa sostiene que *ayra* o *qayra* es un canto que va acompañado de danzas que son interpretadas por los jóvenes durante las épocas de cosecha y que se practican en las diversas comunidades de la provincia de Lucanas, en Ayacucho.

Menciona también a la danza *Chullchukus*, que tiene similitud con la coreografía danza de las Tijeras, porque en ambas se realizan performances individuales. No obstante,

los *Chullchukus* emplean instrumentos prehispánicos como el pito y la caja, mientras que en la danza de las Tijeras se introdujeron instrumentos musicales europeos como el arpa y el violín. La incorporación de elementos occidentales permitió el sincretismo con la cultura andina y es por ello que la práctica de la danza de las Tijeras continua vigente hasta la actualidad.

En síntesis, se señala al Taki Onqoy como un movimiento que dio origen a la danza de las Tijeras, como consecuencia del rechazo a las prácticas de la cultura occidental. Por otro lado, se sostiene que se originó durante la época incaica a través del *tusuq*. Sin embargo, no se puede señalar con exactitud el origen de esta danza, pero sí se observa la presencia del sincretismo mediante la unión de elementos andinos y occidentales.

#### 1.3.6.3 *Vestimenta de la danza de las Tijeras*

En la actualidad, los danzantes de Tijeras de Ayacucho se caracterizan por usar un traje finamente elaborado, confeccionado con hilos dorados y plateados con bordados hechos completamente a mano (Arce, 2006). Anteriormente el traje era confeccionado por cada *danzaq*, pero a lo largo de los años la vestimenta ha estado en constante evolución y actualmente existen confeccionistas especializados dedicados a la elaboración de estos trajes (Ministerio de Cultura, 2012).

En la vestimenta del *danzaq* se puede observar bordados de figuras de la naturaleza como flores y animales de la zona andina. También se lucen imágenes de las culturas prehispánicas, logotipos contemporáneos y símbolos patrios (Ministerio de Cultura, 2014). La confección del traje está ornamentada a base de hilos de colores dorados y plateados, se cosen espejos y flecos y en cada uno de estos elementos se concentra el poder de las deidades andinas más sagradas (Ministerio de Cultura, 2014).

No obstante, las formas de cada una de las prendas y con ella el mensaje y significado, se mantienen hasta la actualidad. Cada danzante de Tijeras es libre de escoger los diseños y figuras que adornarán su vestimenta, pero existen elementos predominantes en todo el traje. Consta de muchas piezas y tiene un peso considerable de aproximadamente quince kilos. Con todo ello, el *danzaq* es capaz de bailar e interpretar las diferentes secuencias y tonadas.

Para que el traje pueda ser usado, se necesita realizar el bautizo durante un ritual tradicional conocido con el nombre de *pachatinkay*. La ceremonia está a cargo de un maestro mayor, danzante de Tijeras, arpista o violinista, quien pide permiso y se encomienda a los *apus* y a la *pachamama* para que el traje adquiera un poder místico y pueda ser usado cuando el *danzaq* baile (Ministerio de Cultura, 2014). Cada una de las prendas se coloca sobre una manta o poncho; a un lado se coloca coca, cigarro y licor, elementos indispensables. Con el licor, las personas que concurren a la ceremonia, tales como danzantes de Tijeras, músicos, padrinos de arte y familiares, realizan la *tinkapa*, que consiste en esparcir el líquido en las cuatro esquinas donde se encuentra tendido el traje. De esta forma, recuerdan a los ancestros y maestros que dejaron el mundo terrenal. Finalmente, colocan una ofrenda simbólica para el *danzaq* que está bautizando su traje (A. Salazar, comunicación personal, 15 de diciembre de 2023).

A continuación, se nombra y explica cada una de las prendas:

- a) Wara: Es el pantalón que llega hasta la mitad de las piernas, de donde se desprende un bullo o follaje de color blanco (Villegas, 1998). Está adornado con flecos, cintas reflectivas y de encaje ondulado curvo.
- b) Camisa: De mangas sueltas y con bobos que cuelgan de los hombros (Vilcapoma, 1998). Está adornado con cintas reflectivas y de encaje ondulado curvo.

- c) Chumpi: Tejida de lana, es de gran extensión y se utiliza para amarrarse el pantalón.
- d) Pichira o tapabala: Tiene forma triangular y se encuentra bien adornado con lentejuelas, cola de rata (nombre figurado que hace referencia a un cordón de seda delgado), grecas y flecos dorados y plateados.
- e) Chaleco: Adornado con figuras y flecos.
- f) Chuku y chupa: Conformado por un gorrito y una cola que va desde la cabeza hasta la altura de las rodillas.
- g) Faja: Tejida de lana, es de corta extensión y se coloca a la altura del pecho.
- h) Ponchillo: se encuentra bien adornado con lentejuelas, cola de rata, grecas, flecos dorados y plateados. Generalmente, en la parte superior, se encuentra bordado el nombre artístico del *danzaq*; y en la parte posterior, su lugar de origen.
- i) Montera: Conocido como sombrero, antiguamente eran hechas con lana de oveja y eran muy pesados; en la actualidad, se realiza de esponja y en los extremos lleva cintas de tela satinadas y coloridas.
- j) Una pañuelo: Pañuelo cuadrado grande de aproximadamente 60 cm x 60 cm.
- k) Maki pañuelo: Pañuelo pequeño que se lleva en la mano.
- l) Guantes: Tejidos de lana para poder tocar las tijeras.
- m) Medias: Confeccionadas en algodón. En la actualidad ha sido sustituidas por medias deportivas.
- n) Zapatillas: Actualmente son de la marca Venus debido a que son flexibles, antiguamente se usaban zapatos de cuero de vaca (Vilcapoma, 1998).

#### 1.3.6.4 Tijeras: instrumento del *danzaq*

Se le adjudicó el nombre de danza de las Tijeras por el instrumento que el *danzaq* lleva en una de sus manos. Las tijeras pertenecen a los instrumentos idiófonos (Arce, 2006)

porque el sonido es producto de su propia vibración. Según Vilcapoma (1998), las tijeras están conformadas por dos láminas separadas de metal, forjadas en acero; la lámina que tiene un timbre grave se denominada “macho”, y la que tiene un timbre agudo se le llama “hembra”. En la actualidad existen herreros encargados de elaborar las tijeras mediante un trabajo arduo. Las láminas son alargadas y tienen asas circulares, con una medida que varía entre los 15 y 20 centímetros (Ministerio de Cultura, 2014).

Asimismo, Arce (2006) añade que una de las extremidades de cada una de las láminas tiene una forma curvada de 5 cm de diámetro; la lámina más grande mide 26 cm y su peso es de 400 gramos, mientras que la lámina más pequeña mide 24 cm y pesa 300 gramos, aproximadamente. Cada danzante escoge las láminas de acuerdo al sonido y la ergonomía, para que puedan ser tocadas durante los días que duren las fiestas costumbristas y patronales. Las tijeras pueden ser renovadas cada cierto tiempo de uso; es por ello que el peso y las medidas de las láminas son variables.

Las tijeras no pueden estar en contacto directo con la piel de la mano del *danzaq* debido a que opacan el sonido. Por esta razón, según Vilcapoma (1998), se ponen un guante en la mano con la que tañen las tijeras. Asimismo, para lograr un buen sonido se usa guantes, cuyo uso es indispensable puesto que permite una mayor resonancia sonora (Arce, 2006). Los guantes tienen que ser tejidos de lana. En la actualidad, la mayoría usa dos guantes colocados uno sobre otro para que tengan mayor comodidad al momento de tocar las tijeras. Estos guantes se van renovando cada cierto tiempo, debido a que se perforan producto de los choques entre las dos láminas.

Las tijeras tienen un significado que se mantiene vigente hasta la actualidad. Al respecto, Arce (2006) menciona que representan el dualismo andino debido a que son pares opuestos y complementarios a la vez. También, según los pobladores del pueblo de Andamarca, distrito de Carmen Salcedo, provincia de Lucanas, ubicado en el departamento

de Ayacucho, el sonido producido por las tijeras recuerda al sonido del agua (Viana, 2022). En tal sentido, no se trata solo de unas láminas de metal, sino que son instrumentos místicos.

Para que se pueda tocar las tijeras, en primer lugar, se debe realizar un ritual, sumergiéndolas en una laguna, donde el agua cumple un papel importante (Baxerías, 2019). Asimismo, Cavero (2009) coincide con Baxerías y sostiene que las tijeras tienen que pasar por un proceso de “templadura” que consiste en llevarlas a las *paqchas*, cataratas o lagunas. También, se bañan en sangre de gato y perro para generar una riña o pelea entre las tijeras, esto constituye un ritual de enfrentamiento, para que puedan ser usadas, se colocan sobre una manta de colores llena de flores (Vilcapoma, 1998). Todos los rituales que se realizan con las tijeras forman parte de la cosmovisión andina, que le otorga un significado y valor únicos. Las tijeras son instrumentos indispensables para el *danzaq*, al igual que el arpa y el violín, se tocan al ritmo de la música y su sonido tiene que estar en sincronía con los movimientos que ejecuta el danzante de Tijeras.

El *danzaq* toca las tijeras con la mano que tiene mayor dominio, sea diestro o zurdo. Para ello, coloca la palma dirigida hacia arriba y coloca la lámina macho encima de la lámina hembra; el dedo pulgar se introduce en el anillo de la lámina más grande y es levantada a través de la flexión del dedo medio; el dedo índice se coloca sobre las dos láminas, y los dedos anular y meñique se colocan encima del anillo de la lámina más pequeña o hembra. El sonido que emiten las tijeras es producto del choque de ambas hojas producida por el movimiento de la muñeca (Arce, 2006). Baxerías (2019) señala que el sonido se produce por el choque de las asas, conocida también como orejas, teniendo como resultado un sonido con más volumen. Algunas tijeras cuentan con un orificio circular pequeño en el medio de la lámina hembra, debido a que mejora el timbre y la altura del instrumento. Existen variedades de toques y repiques que se ejecutan de acuerdo a la melodía.

Se requiere mucha práctica en el manejo de las tijeras hasta adquirir una soltura y técnica adecuadas. Los danzantes deben bailar evidenciando un buen dominio, maestría y excelente sincronización del toque de las tijeras con la música. Gracias a ello serán contratados para que amenicen las fiestas costumbristas y patronales y serán considerados como maestros por las diferentes comunidades campesinadas (Arce, 2006). El público espectador presente en los diferentes pueblos, juzga el desenvolvimiento de los danzantes y califica el baile y el dominio de las tijeras.

Dentro de la competencia, los danzantes levantan las tijeras y las entrechocan indicando de que culminaron de bailar, como un aviso a los músicos para que paren de ejecutar la melodía. Antes de iniciar el baile, los danzantes de Tijeras giran la lámina macho con el dedo pulgar, dando una señal a sus músicos para que puedan iniciar a ejecutar las melodías; lo mismo realizan dentro de la danza para que realicen un cambio de secuencia (A. Salazar, comunicación personal, 15 de diciembre de 2023).

#### 1.3.6.5 *Estilo de movimiento del danzaq*

Cada danzante tiene su propia forma de interpretación y una corporalidad distinta a los demás; a esto se le conoce como estilo personal. Existen también estilos grupales y regionales. A continuación, se describirá el estilo grupal que corresponde a los danzantes de Tijeras de Puquio:

Para que se puedan interpretar cada uno de los pasos, es necesario mantener un estilo propio de la danza de las Tijeras. Al respecto, Espillco (2020) señala que el movimiento de la cabeza debe estar en sincronía con el movimiento de todo el cuerpo, pues los gestos y la elasticidad determinan el estilo del danzante.

Según Quispe (2020), el estilo del danzante de Tijeras de Puquio es rítmico, sentimental y al compás de la música; es por ello que los pasos son menuditos. Además,

menciona que no se puede desplazar caminando, aunque en la actualidad se observa que los danzantes hacen un número en un lugar determinado y después caminan, dando pasos largos. Lo que se debe realizar es un círculo recorriendo las cuatro esquinas del espacio escénico al compás de la música y con el movimiento de la cintura, el cuerpo, los hombros, la cabeza y los pies.

El danzante de Tijeras no solo baila, sino que simultáneamente percute dos láminas separadas llamadas tijeras, como hemos explicado. A esta sincronización rítmica de las tijeras como instrumento musical, se le suma los movimientos de todo el cuerpo ya descritos anteriormente; es por ello que al *danzaq* se le reconoce como un artista completo y muy preparado. Los pasos tienen que realizarse bien marcados, para que el público los pueda apreciar y por la propia estética que exige la danza.

#### 1.3.6.6 *Marco musical*

El marco musical de la danza de las Tijeras está conformado por un arpista y un violinista quienes, junto al danzante, conforman un conjunto completo. Al finalizar el *atipanacuy* de los danzantes, los músicos también realizan el contrapunteo; es decir se produce un reto de arpistas contra arpistas y violinistas contra violinistas. Es muy importante mencionar que los músicos son fundamentales en una presentación o *atipanacuy* y que de ellos dependerá también una buena interpretación de la danza (Arce, 2006).

Para Quispe (2020), el marco musical es la base fundamental para que el danzante pueda demostrar sus habilidades y destrezas. Si el marco musical no toca bien, entonces el *danzaq* realizará los pasos sin gusto; es por eso que el arpa y el violín tienen que compartir un solo ritmo, y si hay una buena música, el danzante de Tijeras, ya sea maestro o aprendiz, podrá interpretar la danza con normalidad.

Respecto a la preparación de los músicos, Espillco (2020) menciona que el aprendizaje no se da solo cuando se aprende a tocar el instrumento, sino que viene desde mucho antes. Varios de los maestros tienen un primer contacto y aprenden asistiendo a las fiestas y escuchando las melodías desde temprana edad. Es el caso del maestro Máximo Damián Huamaní, natural de San Diego de Ishua, perteneciente al distrito de Aucará, provincia de Lucanas, quien aprendió a tocar el violín a los doce años de edad. A pesar de que en sus inicios no tuvo el apoyo de su padre, logró aprender y difundió su arte en los diferentes pueblos de Ayacucho, en los escenarios del Perú y en eventos del extranjero (Gushiken, 1979). Cuando ya empiezas a aprender a tocar el instrumento, se hace fácil y cuando contactas a los maestros, ya tienes una base sobre las melodías (Espillco, 2020).

Al igual que los danzantes de Tijeras, los músicos también pasan por un proceso de preparación y formación musical. El músico tiene que conocer todas las tonadas y secuencias, más aún el violinista, quien es el encargado de dar el primer toque y de cambiar las secuencias. Asimismo, deben tener conocimientos de las notas musicales y de los tipos de afinación. En las fiestas patronales y costumbristas, los músicos además de tocar para que bailen los danzantes de Tijeras, tocan huaynos para que la población baile una vez finalizado el *atipanacuy*; es por eso que los músicos tienen un rol fundamental, al igual que los danzantes.

#### 1.3.6.7 *Warmi danzaq*

En la danza de las Tijeras también participan las mujeres, a ellas se les denomina *warmi danzaq*. La pionera del departamento de Ayacucho es Ana Isabel Rojas García, conocida en el mundo artístico con el nombre de “Llullu Killa” de San Antonio de Chipao, ella empezó a bailar en la década de los 90. Nacida en Lima, de padres ayacuchanos, su mamá es natural de San Antonio de Chipao y su papá es de Mayobamba. Sus padres migraron a la capital de Perú, pero continuaron con sus costumbres y le inculcaron la

tradición de la danza de las Tijeras. En sus inicios sintió el rechazo de algunos *danzaq*, a pesar de ello continuó practicando la danza y fue una referente para las futuras generaciones, llegando a bailar en diferentes pueblos del departamento de Ayacucho y Huancavelica. Finalmente, “Llullu Killa” recomienda a las *warmi danzaq* que danzan en la actualidad y a las nuevas generaciones que respeten a los maestros y mantengan la vestimenta que identifica a la mujer andina (Madiluz, 2024, 2m14s).

Las *warmi danzaq* más conocidas son Fanny Ramos Yalle “Estrellita de Matara”, “Perlita de Santa Rosa”, “Sirenita de Puquio”, Isabel Rivera Cuba “Vengadora de Puquio”, “Venenosa de Puquio”, Elizabeth Asunción López Ysase “Palomita de San Antonio”, Hellen Sly Sánchez “Torbellina de Mayo Luren”, Betty Chuquimajo Palomino “Guerrera de Coracora” y Roxana Taipe Berrocal “Wayrita de Huayana”.

### **1.3.7 Puquio, Ayacucho**

Puquio es la capital de la provincia de Lucanas, perteneciente a la sierra sur del departamento de Ayacucho, Perú. Se encuentra ubicada a 3214 msnm; fue creada como distrito en 1857 y posteriormente elevada a capital de la provincia, en 1975, por ubicarse en una zona estratégica que forma parte de la carretera Interoceánica Sur Perú-Brasil. El nombre de esta ciudad proviene del término kechua *pukio* que significa “ojo de agua” o “manantial”, debido a que en este lugar abundan fuentes de agua (Caceres y Gómes, 2023). Según Cupe et al. (2013), entre los meses de junio y agosto, durante el invierno, el clima es frío, con presencia de heladas; y entre los meses de diciembre y febrero, se presentan lluvias.

Cuenta aproximadamente con 17 000 habitantes (Caceres y Gómes, 2023). Puquio posee diversas tradiciones y costumbres propias que permiten la construcción de la identidad puquiana. La fiesta de mayor importancia que celebra la población quechua es el *yarqa aspiy*, conocida como la Fiesta del Agua (Montoya, 2015), y se lleva a cabo en los cuatro ayllus o

barrios de Puquio: Ccayao, Pichccachuri y Chaupi, la segunda semana del mes de agosto; y en el barrio de Ccollana, la segunda semana de septiembre.

Las comunidades rinden culto a los *apus* y a la *pachamama* como una forma de agradecimiento por tener *yaku* o agua, elemento vital que les permite vivir, sembrar, cosechar productos y criar a sus ganados (Fialho & Montoya, 2021). En ese sentido, Valiente (1986) señala que la Fiesta del Agua es un ritual que está relacionado con la fertilidad y el ciclo agrícola; es por eso que los comuneros se reúnen y llevan a cabo la limpieza de los canales de riego. Precisamente en esta celebración participan como actores principales los danzantes de Tijeras porque amenizan la fiesta y permiten la comunicación entre los ayllus y las deidades andinas, realizando el papel de *altumisayuqs* y *awkis* (Montoya, 2015).

De la Cruz (1982) menciona que, según lo manifestado por los mejores danzantes y los ancianos de Puquio, esta ciudad es considerada como la cuna de la danza de las Tijeras. Se tiene conocimiento de la presencia de muchas generaciones quienes se han presentado en diferentes festividades, principalmente en el departamento de Ayacucho.

### **1.3.8 Fiestas de la provincia de Lucanas**

Las fiestas donde participa el *danzaq* consta de varios días, generalmente entre cinco a seis (Villegas, 1998). A continuación, se describe cada una de las etapas, teniendo como referencia la provincia de Lucanas, ubicada en el departamento de Ayacucho (Arce, 2006). Se escogió este lugar debido a que tiene elementos propios que se diferencian de otras provincias. A continuación, se describe cada una de las etapas de ejecución de la fiesta en la provincia de Lucanas:

- a) Alba o anticipa: Es el primer día de la fiesta; desde tempranas horas, los danzantes y músicos llegan al pueblo desde sus lugares de procedencia, ya sea de otra provincia o de la capital del Perú. El encargado de contratar a los artistas es el

*cargoyoq*, llamado también *maizo* o *danzaq mayor* (Villegas, 1998). El *cargoyoy*, junto a su esposa y familiares, es el responsable de asumir todos los gastos que requiere la celebración de la fiesta. La *anticipa* se da inicio a partir de las seis de la tarde. En primer lugar, se reúnen en la casa del *cargoyoc* los artistas que participaran en la fiesta, los familiares del cargonte, los compueblanos y los visitantes. Posteriormente, salen a la plaza principal para encontrarse y bailar con la otra cuadrilla, que de igual forma está conformado por un *danzaq*, el violinista y arpista.

- b) Víspera: Es el segundo día, donde los danzantes de Tijera continúan compitiendo, se danzan las tonadas que involucran variedades de pasos, como la tonada mayor y menor. En horas de la tarde se observa a los *chamiceros*, quienes son los encargados de traer flores de retama cargadas en burros y llamas, a este proceso se le denomina chamiza; posteriormente, en horas de la noche, se hace una hoguera y se procede a encender la chamiza (Villegas, 1998).
- c) Día central: Es el tercer día, donde se lleva a cabo el gran *atipanacuy* entre las dos cuadrillas en la plaza principal del pueblo (Arce, 2006). El *atipanacuy* es un contrapunteo o contrapunto, un desafío entre dos cuadrillas que se enfrentan con el objetivo de ganar; los danzantes y músicos tienen la responsabilidad de hacer quedar bien al *cargoyoq* y ellos mismos se recomiendan al público para que los sigan contratando (J. Quispe, comunicación personal, 28 de noviembre de 2020). Durante este día se ejecutan todas las secuencias y tonadas, de inicio a final, y los danzantes demuestran sus habilidades, incluyendo pruebas de valor y Pastas. Previa coordinación entre ambas cuadrillas, se realiza una *misquipa* que consiste en un descanso donde el servicio brinda trago y coca a los artistas y a los hinchas (J. Quispe, comunicación personal, 28 de noviembre de 2020).

- d) Cabildo: Es el cuarto día donde se realizan las elecciones para elegir a los nuevos *cargoyoq*, quienes asumirán el cargo el próximo año (Villegas, 1998).
- e) Despacho: Es el quinto día, donde se realiza la despedida; para ello, el *maizo* hace la entrega del *cayhui*, una donación que brinda el *cargoyoq* a los danzantes, músicos, familiares, colaboradores, cocineros y asistentes que lo acompañaron durante la celebración de la fiesta (Villegas, 1998). Los elementos que forman el *cayhui* son frutas, quesos, bollos, frazadas, colchas, utensilios, entre otros. Se interpretan huaynos sentimentales y canciones de despedida, donde los músicos y danzantes cantan en quechua con mucha melancolía y nostalgia, antes de que retornen a sus lugares de origen.

Con el “despacho” culmina la celebración de la fiesta hasta el próximo año; después de celebrar, los pobladores retoman sus actividades cotidianas y los residentes, junto a los visitantes, retornan a sus lugares de origen.

### **1.3.9 Piezas del *atipanacuy***

En la competencia de danzantes de Tijeras, llamado también *atipanacuy*, existen diferentes piezas las cuales son denominadas *secuencias*, y dentro de estas se encuentran las *tonadas*. El maestro músico violinista de amplia trayectoria artística Cule, señala que cada pueblo tiene su propia costumbre y en el distrito de Puquio se empieza con la tonada Alba, luego continúa la tonada Mayor, tonada Menor y Desafío (R. Cule, comunicación personal, 19 de agosto de 2024). Según Adatim (2022), las principales secuencias son las siguientes: Pasacalle, tonada Mayor, tonada Menor, Fuego Desafío, Siu sao, Alto ensayo, Pampa ensayo, Zapateo, Negrito, Wallpa waqay, Tipaq tipaq, Lorenzacha, Pampa y caballo, Erascha, Huaychao, Sacacha, Chuschungue, Toqto, Lucerito, Cascavelina, Mala vida, Incaico, Patara, Prueba, Pasta y Torre bajay.

### 1.3.10 Arguedas y la danza de las Tijeras

José María Arguedas Altamirano nació el 18 de enero de 1911 en Andahuaylas, departamento de Apurímac y falleció el 2 de diciembre de 1969 en la ciudad de Lima. Fue un escritor, etnólogo y antropólogo considerado como uno de los grandes representantes de la corriente indigenista de la literatura hispanoamericana (Universidad de Ciencias y Humanidades, 2020). Cuando era niño vivió en los pueblos de Puquio y San Juan de Lucanas donde se vinculó con la comunidad indígena, hablando el quechua y aprendiendo sus costumbres.

Escribió diversas novelas y cuentos, uno de ellos es “La agonía de Rasu Ñiti” publicado en 1962, en este cuento se narra los últimos instantes de vida de Pedro Huancayre, maestro *danzaq* “Rasu Ñiti”. Se establece una relación entre el *wamani* y el *danzaq*, “¡Wamani está hablando! ... me habla directo al pecho” (Arguedas, 2021, p. 92), “el Wamani me avisa” (Arguedas, 2021, p. 94). El *wamani* es un espíritu que ejerce un poder sobre el *danzaq* y los protege, permitiéndoles que realicen pruebas y proezas sorprendentes, “Las tijeras no son manejadas por los dedos de tu padre. El Wamani las hace chocar”, “el hervor de su sangre durante las figuras de la danza dependen de quién está asentado en su cabeza y su corazón” (Arguedas, 2021, p. 94). Cuando Razu Ñiti cierra los ojos, continua con la tradición de la danza de las Tijeras, “Atok’sayku”, y el *wamani* renace en él, “Wamani contento. Ahí está en tu cabeza”, “¡dansak’no muere” (Arguedas, 2021, pp. 99-100).

Arguedas fue uno de los defensores de las tradiciones culturales, difundió la cultura popular andina y sostuvo la importancia de que las manifestaciones culturales populares mantengan su autenticidad mediante la conservación de la identidad indígena. Asimismo, estuvo en desacuerdo con que se tergiverse el folclor por razones comerciales, puesto que se altera esencialmente su valor (Salazar, 2021).

## **1.4 Objetivos**

### **1.4.1 Objetivo general**

Identificar el proceso de formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho.

### **1.4.2 Objetivos específicos**

Analizar los medios de aprendizaje en la comunidad andina en la formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho.

Analizar la preparación psicofísica en la formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho.

Analizar la técnica danzaria en la formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho.

## **1.5 Limitaciones**

Una de las limitaciones para esta investigación es la escasez de bibliografía referente a la formación artística, debido a que muchas de las tradiciones orales acerca de las danzas tradicionales de las comunidades andinas no han sido objeto de estudio. Se requiere incrementar los artículos y registros etnográficos para fomentar a la comunidad científica a la investigación para la preservación y salvaguarda de los saberes tradiciones que son transmitidos de generación en generación.

## II. Método

### 2.1. Enfoque y diseño de la investigación

El enfoque de la investigación es cualitativo porque explora de manera detallada contextos o procesos específicos para comprender en profundidad un fenómeno social concreto, o entender como las personas perciben situaciones cotidianas ocupándose de aspectos que son subjetivamente aprehensibles (Izcara, 2014). Se centra en comprender y profundizar los fenómenos a partir del análisis de la perspectiva de los participantes en sus ambientes (Guerrero, 2016). Asimismo, permite estudiar el problema considerando grupos pequeños en sus ambientes naturales y el escenario donde se desenvuelven, desde una perspectiva holística. Según Camprubí y Castellanos (2019) los métodos cualitativos empleados son humanistas debido a que acceden a la experiencia del ser humano, permitiendo conocerlo y entenderlo dentro de su entorno personal y social. Además, se utilizarán técnicas de observación para recoger información proveniente de entrevistas que permitirán describir la interacción con los sujetos de estudio, así como la revisión de documentos y materiales audiovisuales.

El diseño de la investigación es etnográfico fenomenológico, porque se realiza un registro del conocimiento cultural tradicional mediante la investigación detallada de los patrones de interacción social (Fuster, 2019). Según Martínez (2005) lo etnográfico “se apoya en la convicción de que las tradiciones, roles, valores y normas del ambiente en que se vive se van internalizando (...) y generan regularidades que pueden explicar la conducta individual y de grupo en forma adecuada” (p. 2). Es por ello que los miembros de un grupo cultural o étnico comparten una estructura lógica que se manifiesta en diversos aspectos de su vida (Martínez, 2005).

## 2.2. Ámbito de estudio

El ámbito de estudio para esta investigación es la provincia de Lucanas, cuya capital es el distrito de Puquio, ubicado en el departamento de Ayacucho. Esta provincia se caracteriza por tener buenos representantes de la danza de las Tijeras, quienes participan en las fiestas costumbristas y patronales que se desarrollan anualmente en los pueblos del departamento de Ayacucho.

## 2.3. Participantes

Los participantes de la presente investigación son los maestros danzantes de Tijeras de Puquio, mayores de 40 años, a quienes se les realizará una entrevista semiestructurada con la finalidad de recoger información acerca de su formación artística.

**Tabla 1**

*Entrevistados*

<b>Entrevistado</b>	<b>Nombre artístico</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>	<b>Fecha de nacimiento</b>	<b>Edad</b>	<b>Descripción</b>
Amadeo Salazar Aponte	Kichka	Centro poblado de Chilques, distrito de Puquio	02/12/1973	51	Danzaq, docente
Virgilio Rojas Quispe	Upa Virgi	Puquio	1956	69	Danzaq
Mario Huamaní Inca	Qoronta	Distrito Carmen	30/09/1971	53	Danzaq, sacerdote andino,

		Salcedo, Andamarca			gestor cultural
Roberto Saire Llana	Qaqañiti	Puquio	30/09/1981	43	Danzaq, gestor cultural y educador
Jorge Ramos Guillermo	Huaychau	Puquio	23/04/1968	56	Danzaq

### 2.3.1 Criterios de inclusión y exclusión

#### Inclusión

- Maestros danzantes de Tijeras.
- Mayores de 40 años.
- Pertenecientes a la provincia de Lucanas
- Personas que han pertenecido a la cuadrilla de la danza de las Tijeras.

#### Exclusión

- Los que no pertenecen a la provincia de Lucanas.
- Danzantes de Tijeras menores de 40 años
- Personas que no han pertenecido a la cuadrilla de la danza de las Tijeras.

### 2.3.2 Selección de la muestra

Para el presente estudio, la selección de la muestra ha sido no probabilística por conveniencia, de acuerdo a la intención y criterio del investigador. Se ha considerado la experiencia y trayectoria de cada maestro danzante de Tijera, se ha elegido de manera arbitraria la cantidad de participantes.

## **2.4 Procedimiento**

### **2.4.1 Instrumento**

Guía de entrevista semiestructurada: Se redacta un guion de preguntas de forma abierta, de acuerdo con el tipo de investigación que se quiere conocer. Es muy importante que el entrevistador tenga una actitud flexible y abierta para poder realizar preguntas con relación a las respuestas del entrevistado (Folgueiras, 2016).

La guía de observación permite al observador recolectar una serie de datos y brinda información sobre un fenómeno o hecho; asimismo, permite que este se sitúe sistemáticamente dentro del objeto de estudio (Campos & Lule, 2012). Es por ello que la guía de observación es un formato que permite el registro de información de manera uniforme, porque se puede realizar una revisión objetiva y clara de los hechos (Tamayo, 2004, como se citó en Campos & Lule, 2012).

### **Validez del instrumento**

Según Hernández et al. (2014) la validez del instrumento nos permite conocer el grado en el que una variable se pretende medir. La validación del instrumento denominado “Entrevista semiestructurada sobre la formación de la danza de las Tijeras” se trabajó con el juicio de expertos conformado por los docentes de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

**Tabla 2***Validación por juicio de expertos*

<b>Expertos</b>	<b>Especialidad</b>	<b>Suficiencia del instrumento</b>	<b>Aplicabilidad del instrumento</b>
Lic. Juana Isolina Salsavilca Macavilca	Temático	Hay suficiencia	Aplicable
Lic. Rosmery Mariela Alvarado Alamo	Metodológico	Hay suficiencia	Aplicable
Lic. Juan Severiano Rodríguez Hinostroza	Temático	Hay suficiencia	Aplicable

**2.4.2 Categorías y subcategorías****Tabla 3***Categorías y subcategorías*

<b>Categoría</b>	<b>Subcategoría</b>	<b>Indicadores</b>
La formación artística	• Medios de aprendizaje en la comunidad andina	- Observa - Escucha - Práctico-corporal
	• Preparación psicofísica	- Física - Mental-ritual
	• Técnica danzaria	- Corporalidad - Estilo
Maestros danzantes de Tijeras ( <i>danzaq</i> )	• Danza de Tijeras	- Origen - Mensaje

- 
- |          |                   |
|----------|-------------------|
| • Danzaq | - Características |
|          | - Vestimenta      |
| • Música | - Marco musical   |
|          | - Tonadas         |
|          | - Tijeras         |
- 

### 2.4.3 Estrategia de análisis de datos

El procedimiento incluyó las siguientes etapas:

- a) Elaboración de los instrumentos y validación por juicio de expertos, conformado por tres licenciados especialistas en folklore.
- b) Selección de los colaboradores que son parte de la comunidad de Puquio, para la aplicación de las entrevistas y búsqueda de su consentimiento informado.
- c) Aplicación de la entrevista semiestructurada a los maestros danzantes de Tijeras del distrito de Puquio; para ello se utilizó un celular como grabadora de audio, y una laptop.
- d) Registro visual del ensayo ceremonial llevado a cabo en el distrito de Puquio, que fue realizado el 10 de abril de 2022.
- e) Transcripción de las entrevistas realizadas a los informantes, haciendo uso de un procesador de texto.
- f) Toma de fotografías, de acuerdo a las categorías y subcategorías.
- g) Procesamiento de las entrevistas a través de la triangulación.
- h) Redacción de los resultados y conclusiones.

#### **2.4.4 Criterios de rigor y validez**

Para el desarrollo de la investigación se tuvo en cuenta los siguientes criterios de rigor y validez teniendo en cuenta lo investigado por Malpica et al. (2012):

En primer lugar, la investigación utilizó el criterio de credibilidad, puesto que existe una relación entre la realidad que cuentan los relatos de los participantes con los datos que se obtuvieron. Asimismo, se ha procurado la estabilidad de la información, a pesar del grado de inestabilidad que presentan los datos, para ello se ha realizado una descripción detallada del proceso que involucra recoger, analizar e interpretar los datos; de esta manera se cumple el criterio de consistencia. También, los resultados de la investigación garantizan la veracidad de las descripciones llevadas a cabo por los informantes, para ello se han realizado las transcripciones textuales de las entrevistas semiestructuradas y la contrastación de los resultados con la bibliografía existente; cumpliendo de esta manera con el criterio de reflexividad.

#### **2.4.5 Aspectos éticos**

Para el desarrollo de la investigación se tuvieron en cuenta los siguientes aspectos éticos:

- a) Los participantes estuvieron de acuerdo para que sean informantes, es por ello que firmaron un consentimiento informado.
- b) El recojo de la información guardó confidencialidad y veracidad por lo vertido por los entrevistados.
- c) El investigador no ha provocado actitudes que condicionen las respuestas de los participantes y no se han manipulado los resultados obtenidos.
- d) Se ha realizado la transcripción literal de cada una de las entrevistas

- e) Para la presentación del trabajo final, se ha respetado la normatividad estipulada por la ENSFJMA y se trabajó con el estilo bibliográfico de la *American Psychological Association* (7.<sup>a</sup> edición).
- f) La investigación sobre la formación artística de los maestros danzantes de Tijeras se ha trabajado respetando cada uno de los criterios éticos. Además, se ha citado cada una de las investigaciones y publicaciones respetando su autoría.

### III. Resultados

#### 3.1 Descripción de los resultados

A continuación, se presentan los resultados recogidos mediante de la aplicación de las entrevistas semiestructuradas a los maestros danzantes de Tijeras.

##### 3.1.1 Los medios de aprendizaje en la comunidad andina en la formación artística de los maestros danzantes de Tijeras del distrito de Puquio, Ayacucho

El primer medio de aprendizaje en la comunidad andina es la observación. Al respecto, en todos los casos los entrevistados indican que han observado a maestros danzantes que iban a bailar a las fiestas costumbristas y patronales de sus pueblos: “diferentes maestros venían, he visto a Nicolás Inca, Daniel Inca, cuando estaba muchacho he visto todavía a Cirilo Inca, Eugenio Pauca, Rupi Canales, Bacilio Alderete” (Upa Virgi).

También manifestó Qaqañiti “he visto a los maestros ‘Qechele’, ‘Qorisisicha’, ‘Chalicha de Sondondo’, ‘Araña Negra’, pero las primeras generaciones han sido importantes para mí, como el maestro de mi hermano, Ruperto Canales”. A ello complementa Kichka: “a los maestros de mi pueblo, yo he conocido en persona, entre ellos a Gregorio Escalante ‘Papaccara’; Albino Garriazo ‘Albicha’; José Casafranca, el popular ‘Chipro’; a Eusebio Gutiérrez ‘Pichincho de Chilques’; y otros artistas”.

Al respecto, Huaychau menciona “venía ‘Upa Virgi’; Eugenio Pauca ‘Qori Chaleco’; de Andamarca, venía ‘Bernacha’, Asto; venía su papá de Virgilio y Silvano, Silvano también venía; Rufino Garriazo, creo que decían ‘Mojote’; José Casafranca ‘Chipro’; Albino Garriazo ‘Albicha’; todo ellos venían”.

Por otro lado, muchos han tenido influencia de sus familiares danzantes:

He visto bailar a mi tío Cirilo Inca, a “Añascha Arotinco”, el señor “Añascha mayor”, al tío Nicolás Inca de Andamarca, “Chalicha de Sondondo”. Cuando yo era niño llegó a Andamarca “Albicha”. he visto bailar a “Vitruncha”, de Puquio. Años después, he visto bailar a otra generación como “Águila Huamancha” y otros compañeros (Qoronta).

Los entrevistados mencionan que, para aprender los pasos de la danza de las Tijeras, primero han observado el baile de los diferentes maestros; a partir de ahí iniciaron su aprendizaje reproduciendo los movimientos “cuando bailaban los primeros danzantes veía a los diferentes maestros y cada uno bailaba sus pasos” (Upa Virgi). Asimismo, otro entrevistado señala “tienes que estar observando cómo baila” (Huaychau). Además, uno de los entrevistados menciona que llegó a retener y memorizar los pasos de los maestros que observó, mostrando interés y dedicación en su aprendizaje: “de casi todos los maestros tengo sus pasos muy conocidos, me he grabado esos pasos antiguos, cuando bailo ahí se rebobina un poco la memoria y voy recordando” (Qaqañiti).

Sin embargo, algunos entrevistados mencionan que el proceso de aprendizaje ha sido difícil, puesto que antes no había las facilidades que se presentan en la actualidad, como los medios audiovisuales y el transporte terrestre: “antes era difícil, ahora hay videos, es más fácil, lo sacan rápido nomás ya” (Huaychau). Asimismo, se mencionó que:

Para aprender he sufrido (...) se me viene a la memoria cuando mi padre iba a Morcolla Grande desde Andamarca, lo llevaban a pie. Yo iba atrás de mi padre a los seis, siete años más o menos, imagínate todo lo recorrido, los pueblos del Valle Sondondo, Cabana, Aucará, Ishua, Huaycahuacho, Huacaña, Morcolla, casi en dos días llegaba mi padre. He sufrido bastante, pero ellos iban tomando su aguardiente, su traguito de día de noche caminaban, pero yo iba atrás (Qoronta).

Esto quiere decir que el entrevistado ha seguido a su maestro en los diferentes pueblos, pasando peripecias y experimentando en carne propia las situaciones imprevistas. “En Osconta, cuando mi padre estaba caminando con sus músicos, yo me caí al agua, a un río y todo mi pantalón se convirtió en hielo, o sea, por el frío” (Qoronta).

Luego de realizar la observación a los maestros danzantes de Tijeras, empezaron a practicar los pasos con la melodía. Al respecto, los entrevistados señalan “tenía que aprender sí o sí, tenías que venir a tu casa y practicar con tocadisco, *pick up*. Como no había arpa, no había nada, aprendías con eso, tenías que aprender” (Upa Virgi). Huaychau menciona que “tienes que practicar con tocadisco, hasta silbando o cantando, tú mismo tienes que poner empeño”. Un entrevistado menciona lo que le decía su padre para que realice la práctica:

No te vayas a olvidar, Roberto, lo que has visto, así es que voy a poner la música y acuérdate cómo han bailado. Entonces de lo que había trasnochado viendo el sábado y el domingo, tenía que bailar todo, lo practicaba y básicamente yo acababa el domingo ya a la medianoche o el día lunes, acababa cansado (Qaqañiti).

Asimismo, el aprendizaje de los pasos según lo señalado por los entrevistados se llevó a cabo dentro del entorno donde realizaban sus labores cotidianas: “los primeros pasos aprendí a bailar en la chacra, pasteando ovejas con mi sobrino Raúl Cule, los dos éramos danzantes” (Huaychau).

Además, los informantes narran que el aprendizaje de los pasos continuó de manera progresiva cuando empezaron a bailar en las fiestas costumbristas y patronales, donde compitieron con los maestros: “para mí ha sido una experiencia; por primera vez en la plaza de Chaipi, he visto cómo bailaba ‘Upa Virgi’ y otro compañero más de Puquio, pero me sirvió porque de ellos también aprendí mucho” (Qoronta).

Perdí, pero aprendí mucho del maestro “Chuspicha”. Fue un punto de admiración a su forma de baile, pude captar muchos pasos de él y es por eso que estoy muy agradecido, eso es lo que me dio esa época de chocar con grandes maestros (Qaqañiti).

La guía de un maestro ha sido fundamental en el proceso de aprendizaje de los pasos. Al respecto mencionan que “ha sido importante la formación que me ha dado mi padre” (Qaqañiti). No obstante, el primer entrevistado señala que durante el proceso no tuvo el apoyo de nadie: “los pasos que yo he aprendido son por mi propia habilidad y esfuerzo (...) mi persona no ha tenido un maestro” (Kichka).

El aprendizaje del toque y manejo de las tijeras, al inicio, se llevó a cabo con otros objetos. Los entrevistados mencionaron “recuerdo que bailaba con cuchara y con fierritos” (Kichka). “Yo bailaba con piedritas medio lajas, alargadas como si fueran tijeras; así aprendí a bailar” (Huaychau).

Del río yo escogía dos piedras planas como si fueran hojas de tijera, lo llamamos *alay musca rumi* en quechua, y con eso yo practicaba. Cogía todos los días ahí, *paltarumichawan* le llamamos a eso, *suyturumichawan*. Sonaba *tak tak tak tak tak* y así todos los días practicaba, porque en la puna, viendo a mis animales, tenía suficiente tiempo, todo el día pescando, tocando las piedritas planas en las orillas del río Negro Mayo (Qoronta).

No existe una edad específica para empezar a tocar las tijeras, sino que es de acuerdo a las posibilidades y el apoyo que tiene cada persona. Algunos empezaron en la niñez:

“Mi papá, no recuerdo dónde habrá mandado a hacer una tijerita pequeña para mi edad. En un primer momento no podía, yo me acuerdo cuando estaba en la escuela

en primer grado, era un festival del Día de la Madre; estaba actuando, entonces no podía tocar y mi papá tocaba su tijera atrás del arpa; así he empezado” (Qoronta).

Mientras, otros empezaron en la adolescencia: “tuve en la mano la tijera a los 17 años, que yo mismo me compré” (Kichka). Según los entrevistados, el aprendizaje ha sido de manera progresiva; se han dedicado a practicar de forma permanente y han sido constantes para lograr el toque y manejo correcto de las tijeras. “Al inicio, a los ocho años, era difícil; más o menos habré demorado refinarme medio año. Agarré, me nació y lo toqué bien” (Huaychau). “Diario, en la mañana y en la tarde, tenía que practicar” (Upa Virgi).

Hacía la práctica permanente. Entonces a los tres días más o menos, ya tocaba algunos primeros inicios de repique; a las dos semanas recuerdo que ya salía algunas melodías (...) yo entrenaba permanentemente (...) en las noches más o menos me quedaba hasta las once, doce de la noche entrenando las tijeras con una grabadora (...) con eso yo hacía mi entrenamiento frecuente, solamente dejaba mis tijeras para ir al colegio y regresando, con la misma, agarraba las tijeras (Kichka).

Asimismo, se agregó:

Me costó mucho, no podía, no me salía, me he puesto muy terco y todos los días practicaba, venía de mi colegio y comenzaba a tocar la tijera de la forma correcta como mi padre me había dicho que tenía que tocarlo, entonces ponía una música en ese tiempo *cassette*, y ahí porfiando, hasta que cuando me di cuenta como que ya estaba tocando bien las tijeras. Pero habían pasado casi ocho meses, un año para poderme perfeccionar, me costó, pero lo logré tocar de la forma correcta las tijeras (Qaqañiti).

La guía de un maestro ha sido fundamental en el proceso de aprendizaje de las tijeras.

Al respecto, los informantes señalan lo siguiente:

Mi padre me da consejos, me da enseñanza en Puza Paqcha (catarata ubicada en el distrito de Carmen Salcedo, provincia de Lucanas), de ahí regresamos a mi tierra y mi padre con su traguito, antes no era tanto el tema económico, llamaba a sus compañeros artistas de Andamarca, al arpista y violinista, con ellos me hacía ensayar en mi casa. Entonces, ahí los músicos tocaban y yo tenía que practicar poco a poco el toque de tijeras y mi padre me enseñó los secretitos, eso sí (Qoronta).

También se menciona:

Cuando tocaba esas tijeras de mis hermanos, no lo tocaba bien, o sea yo un poco que engañaba en la forma de agarrarlo, como que un dedo no estaba adecuado, pero un día mi padre se dio cuenta y me corrigió. Me dijo “estás tocando mal las tijeras, colócalo bien las manos extendidas, las palmas como debe ser y pon las tijeras adecuadas macho arriba y hembra abajo” (Qaqañiti).

El ingenio y el uso de los recursos ha sido fundamental en el aprendizaje; al respecto, Upa Virgi menciona “mi primo me ha dicho para que no se salga las tijeras mejor hay que amarrar, con una cinta me ha amarrado al dedo pulgar para que no salga (...) así he aprendido”.

El segundo medio de aprendizaje en la comunidad andina es la oralidad. Según los entrevistados, la transmisión de saberes por parte de los maestros danzantes de Tijeras les permitió la formación para que participen como ejecutantes dentro de una fiesta patronal o costumbrista. Al respecto, Qaqañiti mencionó que “mi padre me decía cómo se tenía que bailar las secuencias”. De igual manera los demás entrevistados señalaron:

Mi tío me enseñó acá en Puquio. Me ha dicho “esto vas a hacer, este es el baile, Alba, Antialba, para eso tienes que verlo. Primero vas a encontrarte con el otro danzante y su baile tienes que copiarte en Alba; para el contrapunteo, eso tienes que bailar y ya

no va a sacar otro número”, me decía, me incentivaba, “tu baile vas a dejar para el último, tienes que ganarle”. Como mi tío se ha enfermado, me decía “esto vas a bailar. El arpista mismo va a cambiar de melodías, cuando ya estás cansado, él te va decir ya *cambiaykuy*”, eso me decía mi tío (Upa Virgi).

Yo agradezco al maestro “Bernacha”. Me recuerdo que él vino a mi *pachatinkay* en el local Aucarino, que lo hicieron cuando tuve seis años. Me dijo “no tengas temores, baila, no tengas miedo”, entonces seguía bailando. El maestro Lázaro Inca de Ishua también me decía “baila, no tengas miedo” y me hacía bailar con otros niños (Qaqañiti).

Asimismo, andar con maestros músicos les permitió a los entrevistados seguir aprendiendo, debido a que ellos ya contaban con experiencia. Sobre este tema, Upa Virgi señala: “más he caminado con Esteban Ortiz, Santi Huamán y Luis Ledesma. Último nomás ya me ha llevado ‘Lurucha’, el viejito ‘Loro’ Bacilio; mi violinista era don Mariano Oyolo, después el señor Basilio García, de Lucanas, con él estuve aprendiendo”.

Los maestros han fomentado e inducido la participación en las fiestas costumbristas y patronales. Al respecto Huaychau recuerda que “mi maestro Eugenio Pauca me llevó caminando de Puquio hasta Cabana, con el Cholo Víctor y así todos fuimos, salimos y en dos días llegamos a Cabana. Ahí bailamos, mi maestro me llevó para reemplazarle”. Asimismo, otro informante señaló:

Cuando me han visto bailar, entonces mi tío tenía su contrata en Huataca; como estaba aprendiendo, me mandó a mí. Solo he ido hasta Huataca, me ha mandado con burrito, me ha dirigido diciendo “de acá vas a ir, tú preguntas nomás” y con una guía, me he ido solo (Upa Virgi).

El último medio de aprendizaje en la comunidad andina es la práctica. Los entrevistados mencionaron que vienen de una dinastía de artistas, la cual ha sido su principal motivación para empezar con la práctica de la danza de las Tijeras. Al respecto Upa Virgi mencionó que “en mi familia todos son artistas, ahí está mi tío Ambrosio, mi tío Melchor Quispe ‘Chincha’, han sido danzantes, sus hermanos y mi tío Julián también; todos son artistas de danza de Tijeras”. Asimismo, Qoronta mencionó que “la motivación fue que mis ancestros eran danzantes de Tijeras. Mi abuelo se llamaba Isidro, nombre artístico ‘Isicucha’; de ahí viene mi padre ‘Bernacha’; de ahí viene mi tío Cirilo Inca y mi hermano Qechele”. Qaqañiti recuerda que “ver a mis hermanos o ver a mi familia que se preparaban para las fiestas costumbristas, me llamaba la atención por el tema de las tijeras y del vestuario que utilizaban en esas épocas”. De igual manera, otro entrevistado mencionó:

Mis abuelos son de sangre artista, mi padre también lleva otro arte que no es la danza de las Tijeras, pero sí lo he visto tocar en varias oportunidades la *tinya*. Todos los familiares somos de sangre artista y yo, justamente, también he abrazado la danza de las Tijeras porque siempre me ha nacido, me ha gustado ese arte (Kichka).

La relación con los maestros ha motivado la práctica de la danza de las Tijeras. Sobre este tema, los informantes mencionaron lo siguiente: “Yo estuve al tanto cuando los músicos llegaban al pueblo de Chilques por diferentes motivos, ya sea por techa de casa, cumpleaños o por fiestas; yo siempre estuve al lado (Kichka). “Al ver a los danzantes mayores, bailaban bonito, más ansia tenía para poder lograr ese arte” (Upa Virgi). “Básicamente, mi motivación fue por el tema de ver a mi familia estar en una costumbre andina, que para mí era algo nuevo” (Qaqañiti).

Iniciaron con la práctica de la danza de las Tijeras durante la infancia, en su entorno familiar y social porque la danza les ha llamado la atención. Al respecto, Qoronta manifiesta que “he bailado en mi casa cuando tenía cinco, seis años”. De igual manera Qaqañiti

menciona que “a los cinco comenzaba todavía en prácticas, no te tenía vestimenta”. Asimismo, otro informante señala “me gustaba el arte” (Upa Virgi).

Agregando a lo anterior, los demás entrevistados mencionaron lo siguiente:

Recuerdo a los cuatro, cinco años, yo ya bailaba agarrando unos pequeños fierritos de construcción, me gustaba bailar en cada compromiso que mi papá iba, yo bailaba a cambio de nada y siempre tenía esa oportunidad para bailar un momento la danza de las Tijeras (Kichka).

Empiezo de niño a los cuatro, cinco años. Como tenía una tienda en el barrio de Pichccachuri, ahí venían en Semana Santa todos los danzantes a tomar, a bailar, a ensayar y se llenaba en la tienda muchos danzantes de *Ccahuallacta*, Coracora, de Andamarca, Ishua, de distintos sitios. De niño, bajaba a mi tienda a ver los danzantes; entonces me gustaba, bailaba en mi tienda sin tijeras sin nada, así con la mano nomás. Entonces a partir de ahí, me nace y empiezo a bailar (Huaychau)

La mayoría ha tenido un maestro, quien les ha enseñado a bailar; por lo tanto, tenían que socializar y ganarse su confianza. Qoronta comenta que “mi maestro ha sido mi padre Bernabé Huamaní Inca, ‘Qechele’, pero más lo conocían como ‘Bernacha’. También algunos pasos, los toques de tijera me corrigió mi tío Cirilo Inca”. De igual manera, un informante señaló que “mi maestro ha sido don Eugenio Paucca ‘Qori Chaki’; él me enseñó a bailar desde los siete años más o menos. Más antes no quería enseñarme nadie, eran orgullosos con su danza” (Huaychau). Del mismo modo, se mencionó que:

El que me enseñaba más era Melchor Quispe “Chinchano”, vive todavía, es un negrito. Es del barrio de Chaupi, Puquio, es su hermano de mi mamá. Mediante él he aprendido, porque siempre bailaba en Semana Santa, ya cuando venía yo tenía que estar ahí siguiendo detrás de mi tío (Upa Virgi).

Sin embargo, otros no tuvieron un maestro, pero sí una persona que les guio y corrigió, brindándoles orientaciones y acompañándolos en la práctica de la danza de las Tijeras. Sobre este tema, los informantes mencionaron:

En realidad, yo he nacido solo en el mundo artístico, gracias a él, yo reconozco al único que me ha guiado, que no es un danzante de Tijeras sino más bien un violinista, el maestro Rogelio Espillco Salazar, más conocido en el mundo artístico como “Oki”. Él me ha guiado incluso con algunos pasos, repiques de tijera, me ha orientado y hemos ingresado al mundo artístico (Kichka).

Mi padre en la danza de Tijeras ha sido un crítico que inculcó a mis hermanos; no ha sido un danzante consagrado, conocido, pero ha sido muy conecedor, me pudo orientar y pudo corregirme muchas cosas. A lo que ha podido, me ha formado, no ha sido fácil, él también ha sido muy crítico conmigo hasta el último día de su vida (Qaqañiti).

La sincronización de los movimientos con el toque de las tijeras ha sido un proceso difícil, pero se pudo lograr con el trabajo arduo a través de la práctica. Huaychau señala “mucho práctica y concentración, tienes que concentrarte con la música y la tijera, también el aire que llevas y el compás de la música”. De igual manera, los demás entrevistados mencionaron:

Para sincronizar la tijera con el pie, fue difícil; hay veces que se va tu pie, hay veces la tijera, entonces ahí tienes que estar al compás, tienes que dominar los dos. Mucha práctica tenía que ser, tienes que dedicarte a eso en las chacras, atrás de tu chacra, en diferentes sitios tienes que aprender si tú quieres surgir (Upa Virgi).

Cuando yo comienzo a tocar las tijeras, hacía un toque o un tintineo; veo en mis pasos y mi pie sí, no le guiaba, estaba en discusión, no había ese acompañamiento. Pero al

momento que comencé a tener diferentes toques de las tijeras como el repique, el tocado abierto y cerrado, me gustó mucho porque ya endulzaba mis pies, ya comenzaba a seguirme, salía de una manera espontánea y precisa (Qaqañiti).

A partir de lo mencionado, se aprecia que han logrado la maestría y que la población espectadora reconoce y valora el trabajo de los artistas. Al respecto, Qaqañiti menciona que “hacía el repique, las tijeras y los pies estaban de la mano, eso evidenció el público y pude destacarme en esa época como un mini danzante que estaba llevando de la manera correcta, al compás del arpa y violín”. Asimismo, otro entrevistado agrega:

Lo dice la población, que en el toque de tijeras hasta el momento he sido bien respetado, los compañeros mismo lo dicen; siempre eso nos diferenciaba porque el toque tiene que ser sincronizado al compás de la música, si estamos en Tipac Tipac, en Wallpa Waqay, Mala Vida, al compás; eso nos caracterizaba a la dinastía Huamaní Inca (Qoronta).

La práctica de la danza de las Tijeras ha sido de manera constante y en un primer momento se ha llevado a cabo en los hogares y lugares donde realizaban sus actividades cotidianas. En la entrevista se mencionó que “será pues una hora, yo practicaba hasta en la chacra, ya tienes idea. Al ver al danzante, siempre he dicho ‘¿cómo no voy a bailar eso? sí o sí tengo que bailar’” (Upa Virgi). Asimismo, los informantes señalaron que:

El ensayo era dos, tres veces a la semana porque en nuestro pueblo nuestros hermanos eran campesinos, se dedicaban a la agricultura y toda la mañana se iban a su chacra, regresaban en las tardes, entonces ensayábamos mayormente en la noche (Qoronta).

Practicaba diario, ensayaba en mi casa, tenía un tocadiscos *long play* de Modesto Tomayro grabado con Cholo Benito; escuchaba y como me gustaba, practicaba, así poco a poco aprendía más (Huaychau).

Cuando yo empecé, practicaba las tijeras casi todos los días, le daba media hora, o una hora, hay veces practicaba con los pasos cada fin de semana, pero sí he podido darle más punche en el tema de las tijeras porque estaba fallando (Qaqañiti).

El ensayo ceremonial cumplió un rol importante, permitiendo la práctica de la danza de las Tijeras con el marco musical. Acerca de este tema, los entrevistados mencionaron que “en Picchachuri, en Siwis Pata, se realizaba el ensayo con los maestros, he aprendido todavía con los señores mayores, con Nicasio Garriazo, después de ahí con Esteban Ortíz” (Upa Virgi) y que “cuando llegaba el ensayo, ahí ya practicaba con arpa, el ensayo era en Pichccachuri” (Huaychau).

Progresivamente la práctica se ha ido intensificando porque tenían que cumplir los compromisos en las fiestas patronales y costumbristas. Al respecto, los entrevistados mencionaron que “cuando salimos a la primera plaza que ha sido Coracora, la práctica fue con más frecuencia, más seguido, porque sabemos que ya estamos yendo a cumplir con un compromiso y tienes que ser bastante responsable” (Kichka).

En resumen, la observación a los maestros danzantes de Tijeras en las fiestas costumbristas y patronales permitió el aprendizaje de los pasos. Aprendieron los primeros pasos en el entorno donde realizaban sus labores cotidianas; seguidamente, empezaron a practicar con la melodía y aprendieron a tocar las tijeras. La oralidad permitió la transmisión de los saberes, los discípulos aprendieron de los maestros cuando andaban juntos y fueron inducidos a participar en las fiestas costumbristas y patronales. La principal motivación para que se inicien en el mundo artístico fue el entorno familiar y la relación con los artistas. La práctica comenzó en la infancia y la mayoría de los aprendices tuvo un maestro. Sincronizaron los movimientos con el toque de las tijeras y para ello fue necesaria mucha dedicación, constancia y trabajo progresivo que, más adelante, se fue intensificando.

Finalmente, el ensayo ceremonial cumplió un rol importante porque permitió la práctica de la danza con el marco musical.

### **3.1.2 La preparación psicofísica en la formación artística de los maestros danzantes de Tijeras del distrito de Puquio, Ayacucho**

Como se ha señalado, los danzantes de Tijeras tienen una preparación física y mental-ritual, estos conceptos forman parte de su preparación psicofísica. Sobre la preparación física, los entrevistados señalan que “físicamente, nosotros allá teníamos nuestro *choqo* (zona mojudal cubierto de pasto) llamado Chancha, ahí correteábamos interdiario porque teníamos suficiente tiempo (Qoronta). Asimismo, Qaqañiti menciona: “me preparé bastante en la parte física, la parte de resistencia, el tema de hacer trote, correr bastante en la playa y meterme un poco al gimnasio”. También otro informante señala que “a veces jugábamos pelota, pero nada más. Salía a correr y practicaba en el campo” (Huaychau). Asimismo, mencionaron que:

Yo tenía idea de que un bailarín tiene que ser ágil; para ello he hecho las prácticas respectivas, en las mañanas salía a correr, en las tardes también salía a hacer mis ejercicios, primero el calentamiento, lo que es el correr, el trotar (Kichka).

Para que tengas físico debes hacer deporte, tienes que estar correteando, cuando te dicen “anda a botar la vaca, el becerro”, corres para arriba, para abajo, tienes que estar con esa práctica, bien preparado para que tengas más resistencia. Así nomás no vas a resistir, es una semana de baile, sí o sí tienes que prepararte bien, correr en la mañanita, en las tardes, yo siempre he hecho eso (Upa Virgi).

Los danzantes de Tijeras se preparan mentalmente, la concentración juega un papel importante para la ejecución de la danza. Al respecto, Upa Virgi mencionó que “tienes que concentrarte bien”. Otro entrevistado sostuvo: “la concentración es básicamente mental, el

dolor pasa a un segundo plano en el momento del contrapunteo” (Qaqañiti). Asimismo, los informantes manifestaron que:

Un punto importante es la preparación mental; se requiere bastante concentración en lo que uno hace y en la música. Ahí es el punto clave para realizar un buen trabajo y los observadores dicen “uyayay, están compactados con el diablo”, pero son las habilidades y concentración al momento de bailar (Kichka).

La preparación mental-ritual es indispensable para que los danzantes bailen durante las fiestas costumbristas y patronales. Según los entrevistados, los maestros han sido los encargados de brindarles el conocimiento y les han enseñado a hacer las ofrendas correspondientes. Al respecto, el primer entrevistado menciona que “gracias a las personas mayores, artistas como arpista, violinista, he aprendido a hacer la *pagapa* respectiva” (Kichka). Upa Virgi por su parte señala que “eso mi tío me ha enseñado”; asimismo, otro entrevistado manifiesta: “de mi generación, hemos sido preparados por los maestros, por ejemplo, para entrar a una plaza nosotros teníamos que hacer una ofrenda o un ritual (Qoronta). De igual manera mencionan que “cuando uno va en pueblo, siempre el mayor realiza esta ofrenda, de ellos vas aprendiendo (Qaqañiti) y “cuando tienes varias placitas, estás aprendiendo muchas cositas” (Huaychau).

Los testimoniantes han realizado ofrendas y rituales antes, durante y después de danzar, lo cual les ha permitido estar protegidos y tener la energía necesaria para cumplir con los compromisos, que tienen una duración aproximada de una semana. Antes de ir a danzar a una plaza, tienen que prepararse. Acerca de este tema, Upa Virgi menciona que “tenía su mesa mi tío, raspaba (frotaba ligeramente sus materiales hasta extraer una parte), y con todo eso me ha preparado, tienes que ir a una plaza preparadito, no estas yendo a una presentación; así me preparaban ellos”. Agregando a lo anterior, el entrevistado señala que

“tienes que *pagapar* a la tierra para que te dé fortaleza, a la *pachamama*, ya con eso lleno de energía te vas, macizo y tranquilo” (Huaychau).

Antes de ingresar a la plaza del pueblo y danzar, en el compromiso se pide el permiso correspondiente; para ello, se realiza la ofrenda a la *pachamama* y los *apus wamanis*. Al respecto, los informantes manifestaron que “antes de entrar a una plaza tienes que hacer oraciones y hacer una *challa*, igual también hacen los músicos” (Qoronta) y que “en cada llegada del pueblo, horas antes de iniciar, una hora, dos horas o media hora antes, dependiendo, se hace la *pagapa* respectiva” (Kichka). Asimismo, se mencionó que:

Tienes que brindar en cada pueblo a la plaza, en las cuatro esquinas, haces tu *pagapa*.

La tierra vive, a veces la tierra te puede chocar y cualquier cosa te puede pasar. Es bueno andar con los maestros que conocen la *pagapa*, también tienes que saber hacer la *Misa mastay*, *pagapar* y dar culto a la tierra, al *Ñawin*, ojo de agua (Huaychau).

La ofrenda se realiza en un lugar estratégico y con los elementos indispensables. Huaychau menciona: “cuando tienes compromiso, brindas a la *pachamama*, vas con tu vino, coca, cigarro, abres la tierra y haces la ofrenda”. Agregando a lo anterior, Upa Virgi señala que “hay diferentes *pagapas* con *achita* (kiwicha) puede ser, sino coca o también puede ser hilo (de) los seis colores, carrete, con eso también hacen *pagapa*”. Asimismo, otro informante manifestó que “siempre tenemos que ser respetuosos del *apu* de cada pueblo, tenemos que conocer el nombre, llegar hacia ellos con nuestra chicha, trago, hoja de coca, cigarro, los implementos que nos va a servir a poder abrir y saludar” (Qaqañiti). Además, se mencionó que “de noche casi más o menos a las once de la noche, vas a ir a hacer *pagapa*, sin que nadie te vea” (Upa Virgi).

Agregando a lo anterior, los informantes manifestaron que:

En un lugar, ya sea en la misma plaza, si es que ya hay población, al costado de la plaza, un paguito, un ritual utilizando el *coca quinto*, el cigarrito y como también el vino o en todo caso un trago puro sin agua hervida nada sino trago un alcohol con su agua pura y para eso se utiliza especialmente un cuchillo donde que hay que aperturar en un espacio (Kichka).

Siempre preguntábamos a las personas del lugar cuál era el cerro más sagrado, por ejemplo, si vamos al lado de Sucre, tenemos el Apu Qarwaraso; si vamos a Mayobamba, ahí está el Apu Chonta; Apu Sara Sara, si estamos en zona Parinacochas, en Colcabamba, Huataca. Eso hacíamos los mayores, no la religión católica sino más que nada a los *apus*, a las montañas sagradas de nuestros pueblos (Qoronta).

Yo he visto cuando mi tío, finado Ambrosio, bailaba con Ruperto Canales y me llevaba *hacuchik ya pagapachaykamusun* (vamos, hay que ofrendar); ahí hacían *pagapa*. Aquí también, Rumin Orqo, hacían *pagapa*, ahora ya no hay piedra, sino hacen su *tinkapa* nomás ya. Siempre tienes que tener fe con su *tinkapa*, hay otros que no tienen y siempre se le echa también a la tierra, tú hechas el traguito y siempre pisas ahicito; eso es lo que me enseñaban mis tíos “siempre *nachaykunqiqa pampaman pacha naman inaykuspaykiqa saruchaykunkipuni*” (“antes de tomar todo a la plaza, cuando vas ya ahí en las esquinas, siempre échale hartito trago y písalo en ahí”) eso me decía (Upa Virgi).

Después preparan un pañuelo pequeño con los elementos necesarios y se amarran en el brazo. Al respecto, Upa Virgi menciona que “se recoge de las cuatro esquinas su tierrita y después se amarra a la mano con azúcar blanca; al pie también se ponen azúcar blanca y a la tijera para que suene más bonito”. Agregando a lo anterior, Qoronta manifiesta: “anteriormente, los músicos y los danzantes de Tijeras en su brazo siempre tenían amarrado

un pañuelito, pero qué llevaban ahí, eran su ofrenda, ofrendas que ha hecho a la plaza”.

Asimismo, se menciona:

Te amarras el pañuelo para empezar una fiesta costumbrista; el mayor da unas pautas, un rezo, y te pone algunos implementos, muy aparte de los que tú puedas conocer; entonces, he ido aprendiendo eso de diferentes maestros en diferentes pueblos que he llegado (Qaqañiti).

Durante el compromiso, para ejecutar las tonadas de mayor dificultad y las que son riesgosas, también se realizan las ofrendas. Al respecto, los entrevistados mencionan lo siguiente:

Mentalmente, cuando estamos por ejemplo en el faquirismo, para no sentir el dolor o el cansancio, mentalmente manejábamos siempre haciendo ofrenda a los *apus* y también mentalmente pidiendo a nuestros hermanos mayores fallecidos; recordar a ellos y antes de empezar, hacíamos una ofrenda (Qoronta).

Para la torre tiene que ser *achita*, quinua, con eso se hace la *pagapa*. El *contramaizo* ya sabe dónde realizar la *pagapa*. Ya mi maestro decía “si es para torre grande, para que no estés temblando, Andamarca lo que necesita es *achita*, quinua y su buena *pagapa* de su mesa, raspan todo eso lo hacen *pagapa*” (Upa Virgi).

Finalmente, al culminar el compromiso, se realiza otra ofrenda para que los artistas y la población participante no tengan ningún mal. Al respecto, se señala lo siguiente:

Vas a comenzar a ofrendar a la *pachamama*, ya tú como maestro, también para que hagas tu despacho. ¿Cómo vas a hacerlo? Con coca, con *llampu*, con todo eso. En Parinacochas se hace *pichapa* con *llampu*, se tiene que curar a todos los enfermos ahí, les puede chocar o se sueñan con los danzantes luego de la fiesta, para que no se sueñen todo eso, tienen que hacer su *pichapa* (Huaychau).

El responsable de realizar la ofrenda es una persona preparada que tiene los conocimientos necesarios y cumple con ciertas condiciones. Sobre este tema, los informantes señalan que “el danzante es como un pongo, tiene que llevar todos sus implementos para dar ofrenda a la tierra, enterrar ahí; al próximo año, tiene que cambiar otro nuevo para que haiga buena cosecha y para que venga abundante agua (Huaychau).

Asimismo, se menciona que:

Para hacer eso tienes que ser quechuahablante. Yo siempre he sido crítico (de) los que son de la capital o los que no hablan quechua no pueden hacer eso porque desde que tengo uso de razón he visto a mi tío Cirilo Inca, a mi padre, también a mi hermano “Qechele”, que hasta ahora está en vida, que toda la ofrenda es en quechua, en *runasimi*. Lo único que yo lo hago es lo que me ha dejado heredado culturalmente nuestros hermanos mayores, eso viene generación tras generación (Qoronta).

Las ofrendas son de mucha importancia para el *danzaq*. Al respecto, los informantes mencionan que:

Tiene bastante significado y mucha importancia, te da energía, valor, fuerza y todo queda en el estado mental. Te sientes más protegido y estás con toda la energía para cumplir bien, quedar bien como artista y hacer quedar bien al *maizo* (Kichka).

Con toda fe hacemos nuestra ofrenda a las montañas para que nos den fuerza para seguir danzando y eso es lo que pedimos a las montañas, también llevamos jóvenes nuevos para que le puedan dar valor y fuerza para que avancen en su trabajo artístico, las montañas siempre nos han protegido a nosotros (Qoronta).

En cada plaza realizo la ofrenda a la tierra, porque la tierra vive, entonces tienes que dar una ofrenda para que te reciba, para que te vaya bien, ya vas a venir con más

energía, fortalecido. El pago significa realizar un culto a la tierra y tienes que ofrendar (Huaychau).

En resumen, los danzantes tuvieron una preparación física. Para ello, corrían, realizaban ejercicios hasta lograr resistencia. Asimismo, se prepararon mentalmente a través de la concentración. El otro tipo de preparación fue la preparación mental-ritual, indispensable para que los danzantes bailen en las fiestas costumbristas y patronales. Para ello se han realizado ofrendas y rituales antes, durante y después de bailar en lugares estratégicos y con elementos indispensables. Esto les ha brindado protección y energía. La persona encargada de brindarles todos estos conocimientos han sido los maestros de cada danzante. Se concluye que los danzantes de Tijeras tienen una preparación psicofísica, la cual involucra el tema físico y mental-ritual.

### **3.1.3 La técnica danzaría en la formación artística de los maestros danzantes de Tijeras del distrito de Puquio, Ayacucho**

Los danzantes de Tijeras bailan para un público espectador y tienen que superar las dificultades que se presentan y afrontarlas con respeto y profesionalismo. Al respecto, Kichka menciona que “uno tiene que ser completo, tener baile, genio, también tener respeto al público y eso te valoran más, la gente te dice este artista sí es completo y siempre está contigo”. Agregando a lo anterior, Huaychau señala que “tienes que perder miedo nomás y dar todo, tienes que hacer algo maravilloso para que saques adelante a tu *maizo*”. Asimismo, los informantes mencionan:

Hay que ser bien macho, porque toda la gente dice “ese no puede, hasta la hueva”, “mejor otro que baile”. Si te desmoralizas, ya fuiste, hay que meter genio nomás. A mí me han dicho “ese no puede bailar, no sabe”, con eso ya me sentía que iba a dejarlo

todavía. Después me dicen “no, carajo, con eso más bien te está dando valor, sigue nomás” (Upa Virgi).

Cuando ya entré a la plaza, era un temor porque la gente te criticaba, las famosas barras. La gente también te valoraba, te apreciaban por tu baile, tu toque de tijeras, por tus cualidades y también otros te criticaban ¿no? *kaynam kachkan, manaraqmi faltanraqmi, kaynata tusuy* (así está, falta todavía, así baila). En las primeras plazas he sufrido, me sentía mal, un poco triste, humillado, pero pasó como dos, tres plazas, ya perdí el miedo. Mi padre me había aconsejado que eso era normal, que entraba por una oreja y salía por otra, así que no tenía por qué resentirme (Qoronta).

Los danzantes de Tijeras usan su cuerpo para ejecutar las secuencias musicales. Para ello cuentan con una técnica que les permite realizar diversos números artísticos con maestría y destreza. La adquisición de la técnica en la secuencia *Pampa ensayo* fue de la siguiente manera:

Al inicio la secuencia de *Pampa ensayo*, mi persona lo hacía con el silbido que tenía en la mente. Buscaba un lugar especial, lo llamamos los *choqos*; ahí hacía algunos movimientos que coincidían con la música de *Pampa ensayo*. Me ha servido la observación de otros artistas, con las rodillas, con otras partes del cuerpo, incluso ya he intentado algunas acrobacias de salto mortal. Cada día que se iba había siempre un número nuevo que ya lo tenía para una fiesta o para una presentación (Kichka).

Entonces todo era a esfuerzo, nosotros veíamos a los hermanos mayores, teníamos que sí o sí estar atrás de ellos, todo lo que hacían teníamos que practicar en nuestras casas o en nuestras chacras, hacíamos muchos números en el suelo y nuestro cuerpo siempre estaba en contacto con la tierra (Qoronta).

No obstante, el término “técnica” no es usado por la comunidad de danzantes de Tijeras; muchos de ellos desconocen e inclusive algunos consideran que no tienen una técnica para bailar. Al respecto Qoronta señala que “en *Pampa ensayo*, antiguamente en nuestras comunidades en la sierra no había gimnasia rítmica, no había técnica que digamos”.

La secuencia *Pasta* comprende números de magia y faquirismo. Al respecto, los entrevistados mencionan lo siguiente: “las *pastas*, mayormente era truco, era una magia; por ejemplo, echaban tetera de dos litros de chicha, servían y no salía chicha, he visto dos calabazas de frente a frente se trompeaban las calabazas con la mirada del *danzaq*” (Qoronta), Asimismo, Qaqañiti señala que “yo veía que era bastante la magia”.

El aprendizaje del faquirismo en la tonada *pasta* implicó bastante preparación y los que querían aprender tenían que ver a los maestros y preguntarles cómo hacer. Al respecto, Huaychau sostiene que “para hacer *pasta* uno tiene que prepararse bien, hacer con mucho cuidado porque es fuerte y riesgoso. Asimismo, los informantes mencionaron:

Yo he practicado *barreta huischuy* (un número de mucho riesgo donde el *danzaq* mordía una barreta con sus dientes y lo botaba hacia atrás, al llegar la barreta al suelo solía clavarse), que hoy día ya no lo hacen; inclusive he perdido mi diente practicando nomás. Yo he preguntado a los mayores, tenía que morder cristabela (resina que se emplea para frotar el arco del violín). Entonces son cosas que nosotros tanto hemos sufrido para aprender, pero así nomás tampoco los mayores no nos enseñaban (Qoronta).

Yo he visto que ha botado media docena de barreta Nicolás Inca, y entonces mi tío me decía cristabela está masticando para que bote. Estuve practicando, casi me tiro a la espalda y casi lo saco la dentadura. Primero con palo nomás, todavía botaba como

barreta; ya después a una pared he subido para que no me caiga a la espalda, pero poco a poco la cristabela lo masticas y guantes también lo masticas (Upa Virgi).

Timo ha traído *wallanca* (un tipo de espina); se cargaba y se ponía en la espalda, me he copiado. De Lucifer me he copiado la espada (un número riesgoso donde el *danzaq* se introduce una espada de acero inoxidable por la boca y el esófago). Nadie aquí en Puquio no se ponía solamente tijerita se ponían, yo también eso ya sabía, practicaba con la pluma de la gallina (Upa Virgi).

También clavo de seis pulgadas aquí a la nariz me he puesto. Después alambre, todo eso son de los huancavelicanos; puquianos nunca han hecho eso, solamente se ponían esa agujita nomás. Último ya empezaron a ponerse *yauri* (consiste en introducirse en la piel una aguja gruesa y grande), eso ya al ver a los danzantes huancavelicanos, ahí recién nos hemos copiado, sangriento no era (Upa Virgi).

En *Pasta* más hacían el faquirismo, el *yauri*, después hacían agujas, se ponían arete con las tijeras, la lengua, el cargar las espinas, comer culebras, ranas, bueno todo es un poco sacrificado (Qoronta).

Preguntaba a algunos maestros, cómo podía hacer el tema del faquirismo, me comentaban que cada implemento que se utilizaba era personal, que no se podía prestar, que no se podía limpiarlo si el otro había utilizado, que tenía que yo conseguirme mi material para hacer el tema de faquirismo (Qaqañiti).

En ese sentido, los danzantes de Tijeras han adquirido una técnica para realizar diversos números artísticos de faquirismo y magia utilizando su cuerpo como elemento principal.

El aprendizaje de la tonada *Torre bajay*, según Qoronta fue de la siguiente manera: “empecé a practicar en molle; amarraba la soga y los compañeros del colegio jalaban. Yo

bajaba haciendo mariposa y así he aprendido el *Torre bajay*. De igual manera, otro entrevistado señaló que “yo hacía prácticas en los árboles, me colgaba, hacia números para perder miedo” (Huaychau).

De la misma forma que las secuencias anteriores, la secuencia del *Torre bajay* involucra el dominio de una técnica donde se demuestra destreza física para descender en una soga.

Cada maestro ha desarrollado su propio estilo y esto les ha caracterizado en los diferentes compromisos en los que han bailado. Al respecto, los entrevistados mencionan lo siguiente: “cada maestro tiene su estilo, cada bailarín tiene su forma de bailar, yo tengo mi estilo, siempre lo llevo con aire, con mímicas. El público en cada pueblo reconoce” (Huaychau). También Qaqañiti señala que “seguía un poco la orientación de mi hermano Richard, me gustaba su estilo; él siempre donde iba predominaba su baile y ganaba”. Asimismo, los informantes mencionaron:

Es cierto de que no todos los danzantes de tijera somos o bailamos igual, cada uno tenemos un estilo diferente. El estilo que yo he llevado, a diferencia de mis compañeros artistas, es que siempre he tenido una entrada con fuerza, sin temor a nada, eso yo lo llamo genio. En la música de fondo, demostrar también pasos que impacten a la gente, efectivamente, acorde a la música y al final hacer un trabajo con todo el ánimo, alegría, vivencia y con todo el movimiento del cuerpo. Bailar con los dos pies, practicando el movimiento de la cabeza, el movimiento del cuerpo siempre con la música. Eso me hace recordar de que mucha gente decía “ese artista es de Chilques, esos estilos tienen artistas de Chilques” (Kichka).

Cada maestro tiene su estilo; a mí me ha enseñado mi tío, él me decía “en el aire la mano tienes que sacar afuera, no aquí”. Mi tío me decía “saca la tijera afuera para

que tengas en ahí”, “sacar y también compas”, por eso yo sacaba la tijera así, con los brazos abiertos lo tenía la tijera (Upa Virgi).

Bueno, el estilo que yo bailo es el estilo que bailaba mi tío Cirilo Inca y mi padre. He aprendido el estilo de mi padre, de mi hermano “Quechele”, el baile más suave, el movimiento al compás de las tijeras, Si usted compara mi baile con el compañero “Alacrán”, que es de mi generación, es diferente, el compás es diferente (Qoronta).

No obstante, en la actualidad se está dejando de tener un estilo propio. Al respecto Qoronta señala: “pero hoy en día he visto casi de la mayoría tiene el mismo baile, y el compás no se diferencia casi nada. Antes seguíamos el compás de nuestro maestro, ese era la diferencia en comparación con la actualidad.

En resumen, ante las circunstancias negativas, producto de los comentarios del público que trata de desmotivar a los danzantes durante su presentación, los *danzaq* han superado las dificultades y las han afrontado con respeto y profesionalismo. La ejecución de las tonadas y secuencias de la danza de las Tijeras, como *Pampa ensayo*, *Torre bajay* y *Pasta* involucran el dominio de una técnica. Finalmente, cada maestro ha desarrollado su propio estilo de baile y lo han demostrado en cada pueblo que danzaron.

### **3.1.4 Danza de Tijeras**

#### *3.1.4.1 Origen de la danza de las Tijeras*

Acerca del origen de la danza de las Tijeras, los entrevistados mencionan lo siguiente:

Según lo que me dice mi tío, también la ropa no era así; entonces empezaron a aprender con piedra del río. Desde qué año vendrá este arte ya, de los incas, habrán sido de los Chankas. Sino dicen que ha empezado “Tankayllo”, era el danzante antiguo dice que era “Tankayllo”, ahora quién sabe ya no hay nadie (Upa Virgi).

Sobre el origen, viene de la región Chanka, más concentrado en la zona de Soras, que actualmente es la provincia de Sucre y la provincia Lucanas, ahí está la evidencia de donde somos la mayoría de los danzantes de Tijeras, somos de Ayacucho sur, en el norte no hay, abarca más o menos de Sucre, que está hoy en día Parinacochas, Lucanas. Y es una danza ancestral, por eso es que los españoles cuando llegan a nuestros pueblos, por la fuerza han querido evangelizar a nuestras comunidades a nuestros hermanos andinos. En todos los pueblos, en los cerros más altos ves cruz y por eso que ya esos tiempos a los danzantes de Tijeras lo veían como una danza diabólica. Después viene el famoso movimiento Taky Onqoy donde los danzantes de Tijeras desaparecen, pero sin embargo aparecen como haciendo contra a la cultura occidental (Qoronta).

Básicamente, dicen por historiadores, no hay llegado a concretar, ya que tiene muchos años este tema de la identidad. Para mí, un punto de partida es el movimiento de Taki Onqoy, de hecho, que viene de mucho más atrás todavía esta historia, pero yo lo pongo como punto de partida en 1565. Ahí hay la fuerza necesaria para poder continuar con el legado de nuestra identidad, con nuestra historia. Hasta la actualidad seguimos resistiendo. Muchos estudiosos como la doctora Lucy Nuñez, dice que esta danza era danza de los chunchos, se parecía un poco por la forma como llevaba el plumaje, como llevaba en uno de sus manos como con un instrumento y que no había el arpa y violín, solamente la música era con chancada de piedras. Cuando viene la conquista española, donde cambia esta situación, ponemos el violín, arpa y las tijeras (Qaqañiti).

### **3.1.5 Danzaq**

#### *3.1.5.1 Expresión del danzaq*

Cada danzante de Tijeras, cuando baila, expresa diferentes sentimientos y emociones. Al respecto, los entrevistados mencionan lo siguiente: “lo que expreso es melancolía y pasión” (Upa Virgi). Agregando a lo anterior, Huaychau señala que “me siento fortalecido al bailar la danza de Tijeras, hierve mi sangre, demuestro con todo para hacer quedar bien a mi *maizo*, sacar adelante. En mi apogeo era más, tenía mucho genio, no tenía miedo a nadie”. Asimismo, los informantes manifiestan:

Lo que yo expresaba es el sentimiento, el amor, o sea lo que a mí me gustaba y cuando uno va hacer el baile, lo hace para el público, donde que ellos deben quedarse contentos. Entonces siempre el bailarín debe estar pensando el trabajo que hace para el público, para las personas (Kichka).

Para mí es un sentimiento, pasión; yo ese momento me olvido el tema económico, me siento una persona muy sentimental. Cuando toca el *Wallpa waqay* (canto del gallo) a las cuatro de la mañana, tengo un sentimiento, a las seis de la mañana, cuando toca el *Huaychao*, y cuando toca el *Alba*, yo bailo al compás con pasión y sentimiento, al compás. Tristeza también, por ejemplo, cuando toca el tema la *Agonía* de Rasu Ñiti, me recuerdo la muerte de nuestros hermanos mayores, cuando toca el *Wallpa Waqay* yo me acuerdo de mis comunidades indígenas como antes mi padre se despertaba, todo se viene a la memoria, entonces el *danzaq* baila con sentimiento y pasión, eso es lo que yo lo hago (Qoronta).

Cuando yo bailo y el público no aplaude es porque algo pasa, el público es tu orientación, es tu espejo; si el público te está aplaudiendo es porque estás haciendo algo bueno; si el aplauso es mayor es porque estás haciendo ya correcto las cosas, pero si el aplauso es totalidad del público, es porque lo has hecho bien (Qaqañiti).

### 3.1.5.2 *Significado de ser danzaq*

Ser danzante de Tijeras tienen un significado debido a que está en contacto directo con la naturaleza. Al respecto un informante señala lo siguiente:

El danzante de Tijeras es el mediador entre el hombre y la naturaleza. Mi tío era sacerdote andino, sabía leer hojas de coca. Ellos tenían un contacto entre el hombre y la naturaleza, creían en las montañas y en lugares sagrados, no solamente eran danzantes, eran *Yachaq*, o sea, sacerdotes andinos (Qoronta).

### 3.1.5.3 *Vestimenta de la danza de las Tijeras*

La danza de las Tijeras tiene una vestimenta colorida que consta de muchas piezas y se caracteriza porque su confección se realiza de manera manual. Al respecto, se menciona que:

El traje de la danza de las Tijeras consta de varias piezas. Tenemos el pantalón o el *wara*, *tapabala* o la *pichira*, camisa, chaleco, el *chukito* (gorrita) con la cola, *ponchillo*, aparte de ello el *chumpi de cintura* para amarrar el *wara* (pantalón), tenemos una faja que es para tener el cuerpo no tan suelto, la pañueleta, el sombrero o montera (Kichka).

Los entrevistados mencionan cómo ha sido antes la vestimenta de la danza de las Tijeras señalando que “anteriormente eran con flecos y espejos” (Qaqañiti). Asimismo, señalan lo siguiente:

Antiguamente el traje no era muy aplicativo como ahora; era un traje sencillo, yo he visto por ejemplo que usaban como diez años, quince años los maestros mayores, ellos mismos confeccionaban, no había como ahora las bordaduras, eso no existía (Qoronta).

El neto ropa de danzante es con su bolla y sus grecas; ahora lo ponen de todo, en el espaldar era con espejito y daba más vida y no era con chaleco. En el sombrero va el espejo, en *ponchillo* también. Los guantes antes eran de colores y sus pimpones abajo y también el sombrero era con sus pimpones acá amarrado o sino con *waraca* lo ponían, eso era el autóctono mismo, con *waraca* se amarraba con sus pomponcitos (bola hecha a base de lana de colores). Las zapatillas también están usando con diferentes pasadores, no era así sino con un solo pasador. Yo he usado todavía zapato de Huataca, como de *seqo*, así (Upa Virgi).

Para bailar en un compromiso se requiere de varios conjuntos de trajes debido a la cantidad de días. Al respecto, los informantes señalan: “nosotros bailábamos con dos ropas, uno era *Alba*, ropa de *Alba*, era usadito, y otro para el día, un traje de gala” (Upa Virgi). Asimismo, Qoronta sostiene que “el *danzaq*, por ética tiene que llevar varios trajes, uno para *Anticipa*, otro para *Día Alba*, *Día Central*, inclusive otros llevan para su *Prueba*, *Pasta* el más viejito lo llevaban o el más usadito”.

Cada pieza del traje de la danza de las Tijeras tiene un significado. Al respecto, los entrevistado mencionan que “los espejos eran básicamente para poder evitar cualquier hechizo, envidia” (Qaqañiti). Asimismo, señalan que:

Cada parte tiene su significado y tiene figuras que representan a los *apus*, a los *wamanis*, al *tayta inti*, a la *pachamama*. La montera está relacionada a la naturaleza del viento. En la ponchilla tenemos figuras relacionado con la naturaleza, los *wamanis* por ejemplo, cóndor, o también lleva otro *apu* siempre adornado con flecos y también lo que es el espejo; anteriormente un traje siempre era con un espejo. El *wara* siempre relacionado al viento, la cola representa a un animal sagrado que es el zorro (Kichka).

El maestro Qoronta menciona que el traje tiene varios significados, el sombrero representa al cóndor. Cuando un *danzaq* baila, las cintas aletean; la *chupa* representa a la cola del *atoq* (zorro) y cuando el *danzaq* baila, la cola siempre está en movimiento, igual cuando un zorro corre. Los flecos representan a la lluvia, el *uma pañuelo* (pañuelo de cabeza), *maki pañuelo* (pañuelo de mano).

El vestuario ha ido variando, pero en nuestra zona de Ayacucho ha ido bastante acercándose a la parte de la naturaleza; los colores, los adornos, están representados básicamente por la *pachamama*, el sol, la luna, el agua, el fuego. Se relaciona bastante a ellos porque justamente el vestuario da esa energía, hay una energía especial en el vestuario, las tijeras peor aún, te transformas, cambias (Qaqañiti).

#### 3.1.5.4 Nombre artístico del *danzaq*

Cada danzante de Tijeras tiene un nombre artístico con el cual se identifica en los diferentes pueblos y cada uno tiene un significado. Al respecto, los entrevistados mencionan: “a mí me han puesto ‘Upa Virgi’ porque había una anciana que vendía frutitas, Virginia Meza, como es mi tocayo, entonces me pusieron Upa Virgi” (Upa Virgi). “La comunidad de Cabana Sur, en el año 1976, me pone el nombre artístico ‘Qoronta’ por mi tamaño diminuto; en quechua decían *wak danzaqcha kasqa uchuychalla, qoronta sayaschalla* (ese danzantito es pequeñito, como una coronta)” (Qoronta). “Tengo un nombre artístico que me pusieron mis maestros, que es Qaqañiti de Puquio, es una palabra en quechua que significa ‘el que aplasta los cerros’” (Qaqañiti). Otro entrevistado señaló:

Mi nombre artístico es Huaychau de Puquio; como a los ocho años me fui a Lima, entonces llegué a la casa de Modesto Tomayro, bailé la tonada *Huaychau*, me encantaba bailar eso, entonces Modesto Tomayro, con Juan Cholo, dijeron “ahora lo vamos a poner Huaychau de Puquio”, nació ahí (Huaychau).

### 3.1.5.5 *Rituales que realiza el danzaq*

Los danzantes de Tijeras realizan diversos rituales para iniciar su vida artística. Al respecto, los entrevistados mencionaron que “se hace un ritual el *pachatinkay*; lo hemos hecho con mucha fe, con todo respeto y eso se debería de practicar porque también es parte de la indumentaria, parte como una herramienta de trabajo” (Kichka). También Qaqañiti señala “al vestuario se le hace una ceremonia, el *pachatinkay*, para poder encontrar la fuerza necesaria para el danzante que se lo va a poner y hacen conexión con la naturaleza, para que pueda tener esa energía y esa fuerza especial”. Asimismo, se menciona lo siguiente:

Mi maestro me llevó a una *paqcha* a hacer la *pagapa*; entonces ahí mi maestro papapo, bailamos con arpa y violín en una *paqcha*, entonces ahí nace “ahora hijo ya puedes tú salir ya”, me dice. Ya estaba entregado a *paqcha* (Huaychau).

Mi tijera mi papá llevaba a la catarata Puza Paqcha y a mí me llevó más o menos a los seis, siete años, está en la puna, es un lugar sagrado de los danzantes de Tijeras, muy conocido, muy famoso; por primera vez me llevó mi padre. Cuando llegué por primera vez me he asustado, de lejos nomás, da miedo; mi padre había llevado las tijeras ya, de ahí saca la tijera y me entrega en el ruido con la caída del agua (Qoronta).

## 3.1.6 Música

### 3.1.6.1 *Importancia del marco musical*

El marco musical de la danza de las Tijeras está conformado por un arpista y un violinista. Según Kichka “el danzante de Tijera siempre va acompañado con el arpa y violín, ese trinomio debe ser bien coordinado y debe haber respeto entre los tres”. El marco musical es fundamental e indispensable para que un danzante pueda bailar.

Sobre este tema, los entrevistados mencionaron lo siguiente: “sí, eso es lo principal, los músicos” (Upa Virgi). “Para que un danzante de Tijeras pueda desenvolverse correctamente, perfectamente, tiene que haber buen marco musical y como sabemos, los danzantes de Tijeras dependemos de los músicos y los músicos son una pieza muy importante” (Qoronta). “Yo considero que tiene que haber un buen marco musical para bailar, para que te adaptes a la música, la costumbre, un buen maestro te realza y bailas mejor y quedas bien con la gente y los *maizos*” (Huaychau).

### 3.1.6.2 *Tonadas de la danza de las Tijeras*

La danza de las Tijeras tiene una serie de tonadas que se bailan a lo largo de las fiestas costumbristas y patronales. En la actualidad se baila la mayoría de las tonadas; no obstante, algunas de ellas se han dejado de danzar y otras, se están distorsionando. Al respecto, los entrevistados mencionaron lo siguiente:

Antes había *Gallina ciega*, cuando se ponían con pañuelo. Cuando bailan *Huamanguina*, *Payasada*, ya no tienen vergüenza, que no tienen dignidad las señoras o las chicas también, mimosas (toalla higiénica), todo eso dónde se ha visto, puede ser *Payasada* en otros tipos. *Incaico* es en Coracora. Sí había *Tacón de palo*, *Cuatro esquinas* todo eso había, eso sí hay (Upa Virgi).

Sí, *Tacón de palo* he bailado. En la zona Parinacochas por ejemplo hay el *Ccero Qespey* (subida al palo), no hay *Torre* mucho, por ejemplo, en Carhuanilla es obligatorio el *Qero*, Coracora los cuatro barrios, Lomaspata, Muchapampa, Siwilla, Huallhua, entre otros (Qoronta).

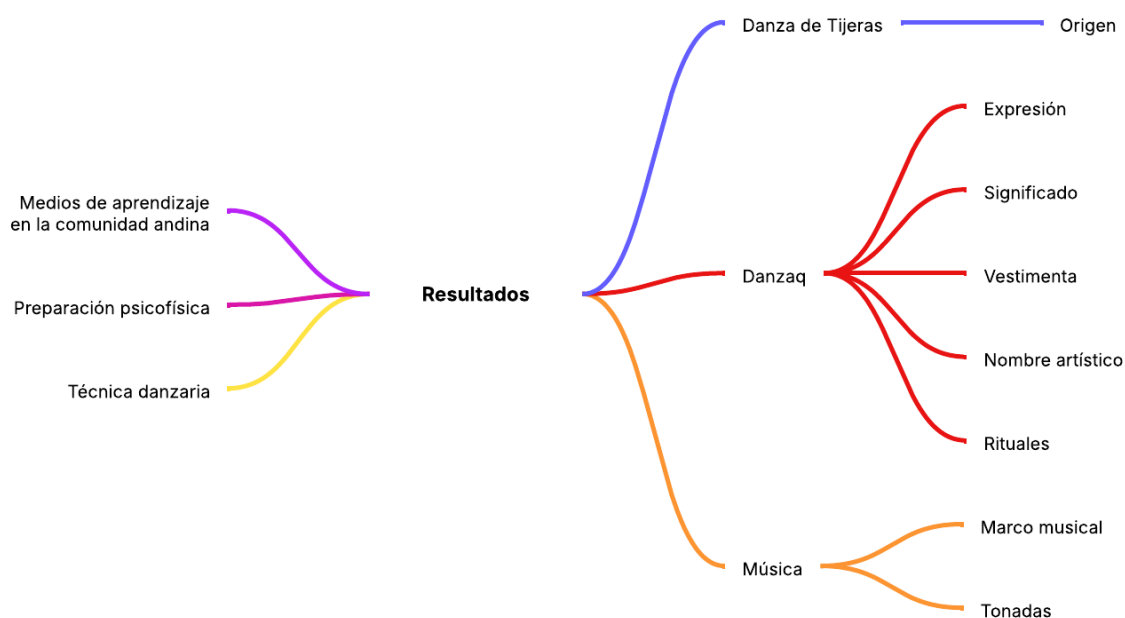
*Incaico* se baila en la competencia, *Incaico I* e *Incaico II*, menor y mayor en Parinacochas nomás. *Tacón de palo* sí hay; en la actualidad ya no se baila, pero en costumbre otros pueblos programan *Tacón de palo* y tienen que bailarlo, es una

secuencia. *Agonía* hay dos clases, de Puquio (Ucullacta) y de Ccahuallacta (Huaychau).

Es importante rescatar las tonadas que se han dejado de bailar por diversos motivos. Es competencia de los cargotes, músicos y danzantes incluirlas nuevamente en la lista de las tonadas que se bailan en las fiestas patronales y costumbristas, de esta manera se salvaguardará la práctica de la danza de las Tijeras y se asegurará su vigencia.

### **Figura 1**

Mapa mental



*Nota.* Mapa mental de los resultados obtenidos mediante la aplicación de las entrevistas semiestructuradas a los maestros danzantes de Tijeras

#### IV. Discusión

En relación con los *medios de aprendizaje en la comunidad andina en la formación artística de los maestros danzantes de Tijeras*, se halló que el aprendizaje se da desde temprana edad a través de la observación a los maestros danzantes en las diferentes fiestas costumbristas y patronales de sus pueblos. No existe una edad específica para empezar a bailar, generalmente se realiza durante la niñez y su práctica puede empezar en las labores cotidianas y en el contexto de actividades socioeconómicas. Esto coincide con lo planteado por Chagnollaud (2013), quien señala que en los Andes la transmisión de los saberes se realiza mediante la observación-imitación de los mayores. En este mismo sentido, Rogoff et al. (2003, como se citó en García, 2007) afirman que el aprendizaje de los niños se da mediante la observación y cuando escuchan a otros niños o adultos.

También se halló que la motivación personal de los niños y jóvenes es esencial para aprender a bailar. Esto, en muchos casos, va ligado a una tradición familiar y social, pues el lugar de práctica primero es el hogar, los ensayos ceremoniales, y luego las fiestas patronales y costumbristas. El maestro danzante en el Ande tiene a la oralidad como un medio de transmisión de los saberes a los jóvenes danzantes. Esto coincide con lo planteado por García (2007), cuando menciona que la participación de los niños desde temprana edad en las actividades socioculturales dentro de una comunidad es motivada por sus cuidadores (abuela, madre, tía o hermanos mayores).

En relación a la *preparación psicofísica en la formación artística de los maestros danzantes de Tijeras*, se halló que se requiere una preparación física hasta tener una resistencia óptima. Para lograrlo, tuvieron que trotar, correr, realizar deporte y ejercicios. Asimismo, se prepararon mentalmente, otorgando a la concentración un papel fundamental. De la misma forma, tuvieron una preparación mental-ritual, considerada indispensable para los danzantes de Tijeras. Los maestros han sido los encargados de enseñarles a realizar las

ofrendas antes, durante y después de bailar, con la finalidad de estar protegidos y tener las energías necesarias.

Esto coincide con lo planteado por Arce (2006), quien señala que la danza de las Tijeras requiere de resistencia física debido a que su coreografía es acrobática. En este mismo sentido, Vilcapoma (1998) afirma el *danzaq* tiene que tener resistencia física y lo primordial es que tenga agilidad para bailar. Asimismo, Baxerías (2019) sostiene que los danzantes de Tijeras tienen que tener un dominio corporal y poseer una habilidad acrobática para ejecutar las diferentes tonadas.

En relación con la *técnica danzaría en la formación artística de los maestros danzantes de Tijeras*, se halló que la técnica permite a los danzantes de Tijeras la ejecución de las tonadas y las secuencias de la danza como *Pampa ensayo*, *Torre bajay* y *Pasta*. Sin embargo, el término técnica no es usado por la comunidad de danzantes. Respecto a la secuencia *Pasta*, señalan que incluye números de magia y faquirismo, los cuales han sido aprendidos observando a los maestros, preguntándoles cómo hacer y dedicándose esforzadamente a su preparación. Cada uno de ellos ha desarrollado su propio estilo de baile. Esto coincide con lo planteado por Arce (2006), cuando menciona que cada *danzaq* tiene un estilo particular de baile y dentro de su repertorio artístico cuenta con sus propias figuras acrobáticas.

Respecto a la secuencia *Pasta*, Vilcapoma (1998) señala que en ella el *danzaq* demuestra una cualidad chamánica, mágica y brujeril. En ese mismo sentido, Cavero (2009) menciona que los danzantes realizan actos de magia. Asimismo, Vilcapoma (1998) sostiene que el desafío consiste en controlar y vencer el dolor para realizar diversas pruebas sanguinarias.

## V. Conclusiones

PRIMERA: El proceso de formación artística de maestros danzantes de Tijeras del distrito de Puquio se inició dentro del entorno familiar; luego, se desarrolló en el contexto social, con la interacción de los maestros danzantes y la convivencia con ellos, quienes transmitieron los saberes a sus discípulos. La práctica y preparación ha sido fundamental para formarse como *danzaq*. Posteriormente, los maestros fomentaron en sus discípulos la participación en fiestas costumbristas y patronales, como experiencias acumulativas que contribuirán a la definición de su estilo de baile. Así, el conocimiento que adquirieron de los maestros músicos, a través del reconocimiento y seguimiento de las tonadas, les permitió consagrarse como maestros danzantes de Tijeras.

SEGUNDA: Los medios de aprendizaje de los danzantes de Tijeras en el Ande son la observación, la oralidad y la práctica. Estos elementos formativos se dan muchas veces de manera espontánea en las diferentes actividades familiares, cotidianas, costumbristas y patronales de los pueblos. No existe edad para empezar a aprender la danza; sin embargo, está ligada a una tradición familiar y social en la que la figura del maestro danzante es clave para el proceso de aprendizaje.

TERCERA: La preparación psicofísica en la formación artística de los maestros danzantes de Tijeras implica alcanzar un alto nivel de resistencia donde la concentración tiene un papel fundamental. De la misma forma la preparación mental-ritual es considerada como indispensable para los danzantes de Tijeras.

CUARTA: La técnica danzaria en la formación artística de los maestros danzantes de Tijeras involucra el desarrollo de un estilo propio que les permitirá ser reconocidos por los pobladores de su comunidad y, de esta manera, trascender en las futuras generaciones. La adquisición y dominio de la técnica permite la ejecución de las secuencias y tonadas.

## VI. Recomendaciones

- PRIMERA: Al Ministerio de Cultura del Perú se le recomienda promover encuentros nacionales de maestros danzantes de Tijeras, con la finalidad de preservar los saberes que se transmiten de generación en generación en Puquio, Ayacucho.
- SEGUNDA: A la Dirección Desconcentrada de Cultura de Ayacucho-DDC se le recomienda reconocer a los maestros danzantes de Tijeras y músicos con trayectoria, puesto que constituye un aporte para el desarrollo cultural del Perú.
- TERCERA: A la Municipalidad Provincial de Lucanas, Puquio, se le recomienda fomentar la difusión de la danza de las Tijeras.
- CUARTA: A los maestros danzantes de Tijeras, se les recomienda transmitir los saberes a los niños y jóvenes que quieran aprender esta danza.
- QUINTA: A los egresado y estudiantes de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas se les recomienda desarrollar propuestas artísticas sobre la danza de las Tijeras respetando la tradición.
- SEXTA: A los danzantes de Tijeras se les recomienda difundir la danza de manera responsable, respetando el significado de las tonadas y haciendo uso del traje completo. Asimismo, a los músicos se les recomienda mantener la autenticidad de la música, respetando las tonadas y secuencias de la danza de las Tijeras.
- SÉPTIMA: A los niños y jóvenes interesados en aprender la danza de las Tijeras, se les recomienda investigar, contar con un maestro para su formación artística y practicar los valores.

## Glosario

**Achita:** Grano andino que se emplea para realizar tributos y ritos religiosos.

**Apanqorascha:** Nombre artístico de un *danzaq* puquiano que significa “el que lleva la mala suerte”.

**Apu:** Montaña que protege a un pueblo.

**Atipanacuy:** Competencia o contrapunteo de cuadrillas.

**Atok' sayku:** Nombre artístico de un *danzaq* que significa “que cansa al zorro”

**Awki:** Sacerdote indígena intermediario entre la comunidad y los *apus*.

**Cargonte:** Llamado también *maizo*, *danzaq* mayor o *cargoyoc*. Es la persona encargada de asumir la organización y el costo de una fiesta.

**Challa:** Es un ritual que consiste en humedecer algún elemento, principalmente el suelo, con bebidas.

**Choqo:** Zona mojudal cubierto de pasto.

**Coca quinto:** Selección de hojas de coca para realizar una ofrenda.

**Contramaizo:** Llamado también *capataz*, es la persona que se encarga de poner orden durante el *atipanacuy* y garantiza la seguridad de la cuadrilla de la danza de las Tijeras.

**Cuadrilla:** Integrado por el *danzaq*, violinista y arpista.

**Danzaq:** Denominación que reciben los danzantes de Tijeras del departamento de Ayacucho.

**Gala:** Denominación que reciben los danzantes de Tijeras del departamento de Huancavelica.

**Layqa:** Término quechua que significa sabio andino, brujo o hechicero.

**Llampu:** Harina de maíz molido.

**Lullu Killa:** Nombre artístico de una *warmi danzaq* que significa “luna tierna”

**Molle:** Es un árbol oriundo de la región andina de América del Sur.

**Números:** Intervención artística que se realiza durante el *atipanacuy* o competencia frente al público espectador.

**Pachamama:** Divinidad importante símbolo de la fecundidad de la tierra.

**Pagapa:** Ritual secreto que se realiza en las *wacas*.

**Paqcha:** Catarata donde los *danzaq* realizan ofrendas y rituales.

**Pichapa:** Ritual de limpieza que se realiza al culminar una fiesta costumbrista o patronal.

**Rasu Ñiti:** Nombre artístico de un *danzaq* que significa “que aplasta la nieve”

**Regantes:** Categoría dentro de una comunidad que se encargan de la administración del uso del agua garantizando su acceso equitativo.

**Sagra:** Denominación que reciben los danzantes de Tijeras del departamento de Apurímac.

**Servicio:** Persona que se encarga de las atenciones de bebidas, como el trago y la chicha, a todos los participantes de la fiesta.

**Tawantinsuyu:** División del imperio incaico en cuatro regiones.

**Tayta inti:** Deidad andina que significa padre sol.

**Tinkapa:** Consiste en rociar al suelo o salpicar gotas de un líquido que contiene licor durante un ritual u ofrenda.

**Villano:** Denominación que reciben los danzantes de Tijeras del departamento de Arequipa.

**Waca:** Es un lugar sagrado de la naturaleza donde los *danzaq* realizan rituales y ofrendas a las deidades andinas.

**Wamani:** Divinidad protectora de la vida y de la producción en las comunidades andinas.

**Waraca:** Es una honda que está elaborada a base de lanas.

**Yaku raymi:** Término quechua que significa Fiesta del Agua.

**Yaku:** Término quechua que significa agua.

**Yarqa aspiy:** Es la limpieza de canales de regadío.

## Referencias

- Adatim, D. (11 de octubre de 2022). *Llega el momento más esperado por todos los danzantes de tijeras y músicos, simpatizantes de nuestros pueblos andinos*. Adatim Perú [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. <https://goo.su/fZS02u>
- Alvarado, A. y Huamaní, M. (2021). *El entrenamiento psicofísico: La herramienta mindfulness para el proceso de encarnación en el actor* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/21796>
- Anaya, T., Montalvo, J. y Salazar, J. (2022). La danza de las Tijeras en los andes peruanos: etnografía de un ritual fúnebre. *Cuadernos Arguedianos*, 23(23), 43-59. <https://goo.su/BYNuZLZ>
- Anderman, E. y Guskey, T. (2013). In Search of Useful Definition of Mastery [En busca de una definición útil de maestría], *Educational, School, and Counseling Psychology Faculty Publications*, 71(4), 18 – 23. [https://uknowledge.uky.edu/edp\\_facpub/10/](https://uknowledge.uky.edu/edp_facpub/10/)
- Anzaldúa, R. (2009). *La formación: una mirada desde el sujeto*. Consejo Mexicano de Investigación Educativa, A. C. <https://goo.su/VoeYh>
- Arce, M. (2006). *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Institut Français d'Études Andines, Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Arce, M. (2007). Yakumama, serenas y otras divinidades acuáticas del valle del Pampamarca (Ayacucho). *Cuadernos Interculturales*, 5(8), 97–119. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55205806>
- Barba, E. (2006). *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. Catálogos.
- Barba, E. y Bavarese, N. (2010). *El arte secreto del actor*. Grupo Cultural Yuyachkani.

- Barba, E. y Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor*. Pórtico de la Ciudad de México.
- Bautista, D. y Sarmiento, M. (2021). *Cosmovisión andina de los danzantes de tijeras de Huancavelica* [Tesis de licenciado, Universidad Nacional de Huancavelica]. <https://goo.su/qQ2k>
- Baxerías, F. (2019). *La evolución de la danza de tijeras y su interacción con distintas manifestaciones artístico-culturales en el contexto urbano de Lima Metropolitana* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://goo.su/M7Ycnx>
- Bermúdez, R. y Rodríguez, M. (1993). Algunas consideraciones acerca del estudio de las habilidades. *Revista Cubana de Psicología*, (10), 27-32. <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/rcp/v10n1/04.pdf>
- Caceres, R. y Gómez, E. (7 de diciembre de 2023). *Pueblo de Puquio*. Consultas en línea MINCETUR. <https://n9.cl/e8e68>
- Campos, C., Navarro, L., y Salinas, M. (2021). *El danzante de tijeras: ritual, creatividad y desafío en el departamento de Huancavelica 2021* [Tesis de Segunda Especialidad Profesional, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle]. <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/6534759>
- Campos, G. y Lule, N. (2012). La observación, un método para el estudio de la realidad. *Xihmai* 7(13), 45–60. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3979972>
- Camprubí, R. y Castellanos, P. (2019). *Metodologías cualitativas para la investigación*. Universitat Oberta de Catalunya. <https://lc.cx/k-XZQK>

- Cantón, I. y Cañón, R. (2015). La profesión de maestro desde la dimensión competencial. *Tendencias Pedagógicas*, 18, 153 - 172. <https://revistas.uam.es/tendenciaspedagogicas/article/view/1991>
- Castro, F. (1986). La organización social del gremio en *La extinción de la artesanía gremial* (pp. 70-100). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas (Historia Novohispana 35). <http://hdl.handle.net/20.500.12525/996>
- Cavero, R. (2009). Los danzantes de tijeras en la fiesta del Corpus Christi, *National Museum of Ethnology*, 9, 119 – 128. <https://doi.org/10.15021/00002269>
- Chagnollaud, F. (2010). La andinización de la ciudad de Ayacucho ¿La reconquista andina del espacio urbano?. *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, (10), 187-201. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3781747>
- Chagnollaud, F. (2013). Socialización y aprendizajes infantiles en la cultura andina urbana de Ayacucho (Perú). *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 42(3), 435–452. <https://doi.org/10.4000/bifea.4194>
- Costilla, K. (2005). La enseñanza-aprendizaje en una cultura criadora en *Culturas educativas andinas*. Biblioteca Nacional del Perú. <https://www.pratec.org/wpress/pdfs-pratec/Culturas-Educativas-Andina.pdf>
- Cule, R. (19 de agosto de 2024) entrevista sobre la danza de las Tijeras. Realizada por Jose Carlos Salazar Oscco.
- Cupe, W., Hidalgo, R., Poccorpachi, H., Rafaele, J., y Torrealva, L. (2013). *Pueblo de Puquio*. Plan integral de gestión ambiental de residuos sólidos de la ciudad de Puquio. <https://lc.cx/Q3tplU>

De la Cruz, J. (1982). *Folklore andino*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

<https://goo.su/UFVHb>

Dirección Regional de Educación de Amazonas (2021). *Arguedas, entre el fuego y el amor: textos seleccionados para estudiantes de Educación Básica*. Biblioteca Nacional del Perú. <https://hdl.handle.net/20.500.12799/8245>

Durán, C. (2017). *La danza de las tijeras. Continuidad dinámica y reivindicación de la identidad indígena andina*. Independent Study Project (ISP) Collection. [http://digitalcollections.sit.edu/isp\\_collection/2734](http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/2734)

Espillco, R. (5 de diciembre de 2020) entrevista sobre la danza de las Tijeras. Realizada por Jose Carlos Salazar Oscco.

Estrada, B. (2007). Recrear la espiritualidad ancestral a través de la danza y la música como formas de educación propia. *Revista Educación y Pedagogía*, 19(49), 99–102. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/6637/6080>

Ferreiro, A. (2007). Cuerpo, disciplina y técnica: problemas de la formación dancística profesional. *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 9(2), 25–48. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80290203>

Ferry, G. (1990). *El trayecto de la formación. Los enseñantes entre la teoría y la práctica*. México: Paidós.

Fialho, A. y Montoya, R. (2021). Sequia tusuy, arte y conocimiento indígena: Entrevista con el antropólogo y profesor Rodrigo Montoya Rojas. *Teatro: Criação E Construção De Conhecimento*, 8(1-2), 12 - 26. <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/11760>

Folgueiras, P. (2016). *La entrevista*. Universitat de Barcelona. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/99003>

- Fons, M. (2009). El actor como imitador/simulador: performance y neurociencia cognitiva. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, (36), 292–309. <https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252918>
- Fonseca, C. y Santiago, R. (2016). Ser un buen profesor. Una mirada desde dentro. *Edetania – estudios y propuestas socioeducativos*, 50, 191 - 208. <https://revistas.ucv.es/edetania/index.php/Edetania/article/view/27/26>
- Franklin, E. (2006). *Danza y acondicionamiento físico*. Paidotribo. <https://n9.cl/ogb1gn>
- Fuster, D. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico. *Propósitos y Representaciones*, 7(1). <http://dx.doi.org/10.20511/pyr2019.v7n1.267>
- García, F. (2007). *Runa hina kay. La educación familiar comunitaria orientada al respeto en una comunidad quechua* [Tesis de doctorado, Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional]. <https://repositorio.cinvestav.mx/handle/cinvestav/5035>
- García, F. (2013). *Las formas de aprendizaje en una comunidad andina peruana y sus implicancias para la educación escolar*. <https://n9.cl/voyb3>
- Garrido, M. y Valverde, J. (1999). La formación del maestro en la sociedad actual: Consecuencias inmediatas y nuevas perspectivas formativas. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 2(1), 777 - 784. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6498089> }
- González, M. (2013). *La protección del patrimonio cultural en los ámbitos regionales y locales*. Ministerio de Cultura. <https://goo.su/qLHzC>
- Guerrero, M. (2016). La investigación cualitativa. *Innova Research Journal* 1(2), 1–9. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5920538>

- Gushiken, J. (1979). *El violín de Isua: biografía de un intérprete de música folklórica*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/biblioteca-digital/publicaciones-ishra/27>
- Hudtwalcker, D. (2019). *Sin tijeras: Un aporte al training actoral desde un acercamiento a la danza de tijeras ayacuchana* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <https://goo.su/1wnkzet>
- Iglesias, J. (s. f.). *El gremio de artesanos*. Universidad de Almería. <https://www2.ual.es/ideimand/los-gremios-de-artesanos/>
- Internacional Association for Dance Medicine and Science (s.f.). La condición física en la danza. <https://lc.cx/On-Y5s>
- Izcara, S. (2014). *Manual de investigación cualitativa*. Universidad Autónoma de Tamaulipas. <https://lc.cx/Ea1zfh>
- Lindo, M. (2014). *Los procesos de formación en danza*. <https://goo.su/hoVcKE>
- Madiluz. (17 de junio de 2024). *La primera warmi danzaq de Ayacucho "Llullo Killa" | Podcast cap. 02* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=MLpl8CKAkw&t=848s>
- Malpica, D., Moreno, N., Noreña, y Rojas, J. (2012). Aplicabilidad de los criterios de rigor y éticos en la investigación cualitativa. *Aquichan*, 12(12), 263 - 274. <http://www.scielo.org.co/pdf/aqui/v12n3/v12n3a06.pdf>
- Martínez, M. (2005). *El método etnográfico de investigación*. Universidad Industrial de Santander. <https://lc.cx/RX5w7w>

- Martínez, M. (2006). *La investigación cualitativa (Síntesis conceptual)*, 9(1), 123 – 146.  
<https://onx.la/48a3b>
- Mejía, R. (2021). *La danza de tijeras: ritual andino* [Tesis de bachiller, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas].  
<https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/658004>
- Millones, L. (2020). Utopía, milenarismo y mesianismo en los Andes. *Tinkuy. Boletín de Investigación y Debate*, 25, 43 - 59. <https://lc.cx/Hajd2b>
- Ministerio de Cultura. (2012). *Indumentaria de los danzantes de Tijeras*.  
<http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/1318>
- Ministerio de Cultura. (2014). *La danza de Tijeras-Apurímac, memoria y retorno*.  
<http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/1528>
- Miñana, C. (1998). *Formación artística elementos para un debate*. Universidad Nacional de Colombia. <https://lc.cx/OXfarI>
- Montoya, R. (2007). El buen danzante de tijeras recoge agua con una canasta. *Investigaciones Sociales*, 11(19), 15-54. <https://doi.org/10.15381/is.v11i19.8044>
- Montoya, R. (2015). *En defensa del nevado Qarwarasu, su agua-vida-fiesta, y sus danzantes de tijeras*. <https://lc.cx/1522ne>
- Monzón, M. (2015). La educación y la formación en la Educación Normal. *Red de Investigadores Educativos Chihuahua A.C. Chihuahua, México* (6), 18–27.  
<https://www.redalyc.org/pdf/5216/521651959002.pdf>
- Mora, A. (2015). El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: dualismos persistentes en el mundo de la danza. *Cuadernos de Música, Artes*

*Visuales y Artes escénicas*, 10(1), 117-130.

<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-1.cmei>

Navarrete, Z. (2013). La universidad como espacio de formación profesional y constructora de identidades. *Unión de Universidades de América Latina y el Caribe. Distrito Federal, Organismo Internacional* (57), 5–16.

<https://www.redalyc.org/pdf/373/37331246003.pdf>

Nigro, M. (2021). El ilusionismo como práctica inmersiva. Articulación de sujeto, objetos y contexto en la magia de cerca. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, 10(10), 173-186. <https://goo.su/gSFG2UT>

Núñez, L. (1990). *Los danzaq*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

O'Hara, J. (2006). *Estilos de aprendizaje del niño andino del sur del Perú: un instrumento para su aproximación*.

<https://repositorio.minedu.gob.pe/handle/20.500.12799/715>

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2010). *Decisión del Comité Intergubernamental: 5.COM 6.35*.

<https://ich.unesco.org/en/decisions/5.COM/6.35>

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2011).

*¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?*. <https://lc.cx/XrdiU>

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2011). *Los ámbitos del patrimonio cultural inmaterial*. [https://ich.unesco.org/doc/src/01857-](https://ich.unesco.org/doc/src/01857-ES.pdf)

[ES.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/01857-ES.pdf)

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2022).

*Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. <https://lc.cx/zqA-si>

- Pari, S. y Rodríguez, A. (2020). *La danza de las tijeras en la escuela desde la percepción de docentes y maestros danzantes* [Tesis de Licenciatura, Universidad San Ignacio de Loyola]. Repositorio institucional de la Universidad San Ignacio de Loyola. <https://lc.cx/yGZpQC>
- Pari, S. y Rodríguez, A. (2020). *La danza de las Tijeras en la escuela de EIB* [Trabajo de Bachiller, Universidad San Ignacio de Loyola]. Repositorio institucional de la Universidad San Ignacio de Loyola. [https://lc.cx/Eqd\\_VU](https://lc.cx/Eqd_VU)
- Peña et al. (2020). *Preparación física*. Centro de Investigación y Desarrollo Profesional. <https://libros.cidepro.org/index.php/cidepro/catalog/view/20/19/62>
- Peñalva, R. (2017). *Significado de los ritos del mes de agosto* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco]. Repositorio Institucional - UNSAAC. <https://goo.su/BHoYI>
- Péetrovski, A. (1985). *Psicología general*. <https://es.scribd.com/doc/261368832/Petrovski-A-v-Psicologia-General>
- Picon-Vallin, B. (2010). El actor en ejercicio: algunas experiencias sobresalientes. En Miller, C. y Ponce, G., *El training del actor* (pp. 31-50). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Plataforma del estado peruano (18 de noviembre de 2014). *Culminó el V Congreso Nacional de Danzantes de Tijera y Músicos del Perú en Ayacucho*. <https://lc.cx/VUrWNS>
- Quispe, J. (20 de noviembre de 2020) entrevista sobre la danza de las Tijeras. Realizado por Jose Carlos Salazar Oscco.
- Ramos, J. (12 de agosto de 2024) entrevista sobre la danza de las Tijeras. Realizada por Jose Carlos Salazar Oscco.

- Real Academia Española. (s.f.). Formación. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 10 de marzo de 2024, de <https://dle.rae.es/formaci%C3%B3n?m=form>
- Real Academia Española. (s.f.). Maestría. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 5 de agosto de 2024, de <https://dle.rae.es/maestr%C3%ADa>
- Riofrío et al. (2016). *La preparación física y sus beneficios en el desarrollo corporal y cognitivo en los jóvenes de 14 a 16 años*. Repositorio Digital de la Universidad Técnica de Machala. <https://repositorio.utmachala.edu.ec/handle/48000/8924>
- Saint-Sardos, J. (2014). De niños a maestros: la iniciación de los artistas de las danzas rituales ayacuchanas. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 43(1), 473–489. <https://doi.org/10.4000/bifea.4220>
- Saire, R. (24 de julio de 2024) entrevista sobre la danza de las Tijeras. Realizada por Jose Carlos Salazar Oscco.
- Salazar, N. (2021). José María Arguedas y la defensa del arte popular y la música andina. *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (42), 3-19. <https://lc.cx/e3ca3X>
- Sánchez, T. (s. f.). *Técnicas de Danza. Huellas en el cuerpo*. Instituto de Estudios Superiores Don Sebastián Alejandro Corpacci. <https://goo.su/YGQcY3o>
- Saraví, J. (2013). Técnica, técnicas corporales y tecnificación en la educación física: Una aproximación desde las prácticas skaters. *Impetus*, 7(2), 27–33. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.11852/pr.11852.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11852/pr.11852.pdf)

- Sasaki, N. (2023). ペルー ハサミ踊りの民族誌 [Etnografía peruana de la danza de las tijeras], *Revista de Investigación en Lenguas y Culturas*, 20, 43 – 57.  
<https://doi.org/10.15002/00026722>
- Solano, R. (2009). La información y el conocimiento en el mundo andino. *Revista AIBDA*, 30(1-2). <https://lc.cx/SJ5hqg>
- Suárez, G. (2016). Técnica y espontaneidad: los caminos del actor. *Index, revista de arte contemporáneo*, (1), 104–109.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6023719>
- Universidad de Ciencias y Humanidades (14 de enero de 2020). *Cinco obras que te harán conocer a José María Arguedas*. <https://lc.cx/XjJVNO>
- Valiente, T. (1986). La fiesta del agua en Puquio. *Allpanchis*, 28, 87 - 97.  
<https://revistas.ucsp.edu.pe/index.php/Allpanchis/article/view/1000/1014>
- Vera et al. (2024). *La danza otra forma saludable de ejercitar el cuerpo*. Repositorio Institucional de la Universidad de Matanzas.  
<https://rein.umcc.cu/handle/123456789/3657>
- Viana, I. (2022). Rumo a lugares virgens: sobre caminhadas que desafiam e fortalecem nos Andes peruanos. *Etnográfica Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia* 26(3), 667–687. <https://doi.org/10.4000/etnografica.12130>
- Vilcapoma, J. (1998). *La danza de las Tijeras en Parinacochas*. <https://lc.cx/ynlUq9>
- Villegas, A. (1998). *La danza de las tijeras*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú.

## Apéndice

### Apéndice 01: Matriz de consistencia

Pregunta de investigación	Objetivos	Categoría	Población y muestra	Metodología
<p><b>Pregunta principal</b></p> <p>¿Cómo es el proceso de formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho?</p> <p><b>Preguntas específicas</b></p> <p>a) ¿De qué manera los medios de aprendizaje en la comunidad andina contribuyen a la formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho?</p> <p>b) ¿De qué manera la preparación psicofísica contribuye a la formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho?</p> <p>c) ¿De qué manera la técnica danzaria contribuye a la formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho?</p>	<p><b>Objetivo general</b></p> <p>Identificar el proceso de formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho</p> <p><b>Objetivos específicos</b></p> <p>a) Analizar los medios de aprendizaje en la comunidad andina en la formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho</p> <p>b) Analizar la preparación psicofísica en la formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho</p> <p>c) Analizar la técnica danzaria en la formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho</p>	<p><b>Categoría:</b></p> <p>La formación artística</p> <p><b>Sub-categoría:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Medios de recepción de información</li> <li>• Preparación psicofísica</li> <li>• Técnica danzaria</li> </ul> <p><b>Categoría:</b></p> <p>Maestros danzantes de Tijeras (danzaq)</p> <p><b>Sub-Categoría:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Danza de Tijeras</li> <li>• Danzaq</li> <li>• Música</li> </ul>	<p><b>Población</b></p> <p>Danzantes de Tijeras y músicos</p> <p><b>Muestra</b></p> <p>Danzantes de Tijeras de la provincia de Lucanas, específicamente del distrito de Puquio.</p>	<p><b>Enfoque:</b></p> <p>Es cualitativo porque explora de manera detallada procesos específicos para comprender en profundidad un fenómeno social concreto, o entender como las personas perciben situaciones cotidianas ocupándose de aspectos que son subjetivamente aprehensibles (Izcara, 2014).</p> <p><b>Diseño:</b></p> <p>Es etnográfico fenomenológico y hermenéutico, porque se realizará un registro del conocimiento cultural tradicional mediante la investigación detallada de los patrones de interacción social; es fenomenológico porque se centra en la comprensión y entendimiento de las experiencias que son vividas por el observador (Fuster, 2019).</p> <p><b>Instrumento</b></p> <p>Se utilizará la guía de observación y la guía de entrevista semiestructurada.</p>

## Apéndice 02: Instrumento

### Pauteado de la entrevista

Pauteado 1 del ensayo ceremonial del viernes santo de los danzantes de Tijeras

<b>Tiempo</b>	<b>Audio</b>	<b>Imagen</b>
<b>0:00 – 0:13</b>	Fondo de la afinación del arpa y voces de conversación entre los artistas	El arpista Alex Cule le está acomodando el poncho al violinista Juan Carlos Atoccsa. También se observa que un danzante de Tijeras se está colocando la gorrita.

Pauteado 2 del ensayo ceremonial del viernes santo de los danzantes de Tijeras

<b>Tiempo</b>	<b>Audio</b>	<b>Imagen</b>
<b>0:00 – 0:09</b>	Fondo de la afinación del arpa y voces de conversación entre los artistas	El danzante se encuentra en cuclillas y se está amarrando las zapatillas.
<b>0:09 – 0:26</b>	Fondo de la afinación del arpa y voces de conversación entre los artistas	Conversación entre los maestros violinistas Raúl Cule y Severo Caccha.

Pauteado 3 del ensayo ceremonial del viernes santo de los danzantes de Tijeras

<b>Tiempo</b>	<b>Audio</b>	<b>Imagen</b>
<b>0:00 – 0:28</b>	Fondo de la afinación del arpa y voces de conversación entre los artistas	El danzante se está poniendo la zapatilla. Asimismo, el arpista Efraín Berrocal se está alistando, se pone un poncho rojo y un sombrero.
<b>0:18 - 0:27</b>	Fondo de la afinación del arpa y el maestro Raúl Cule menciona “aquí afinando”.	El maestro Raúl Cule toma su estuche y lo abre para que pueda sacar su instrumento de cuerda, el violín.
<b>0:28 – 0:30</b>	Fondo de la afinación del arpa.	El maestro Severo Caccha se acomoda su poncho.

Pauteado 4 del ensayo ceremonial del viernes santo de los danzantes de Tijeras

<b>Tiempo</b>	<b>Audio</b>	<b>Imagen</b>
<b>0:00 – 0:13</b>	Fondo de la afinación del arpa y de los violines junto a las voces de conversación entre los artistas.	El arpista Alex Cule se saca el sombrero y la chalina, toma su chumpi y empieza a ponerse.
<b>0:13 – 0:36</b>	Fondo de la afinación del arpa y de los violines junto a las voces de conversación entre los artistas.	El arpista Efraín Berrocal está midiendo el tamaño de su chumpi.
<b>0:18 - 0:36</b>	Fondo de la afinación del arpa y de los violines junto a las voces de conversación entre los artistas.	El maestro Raúl Cule empieza a afinar su violín.

Pauteado 5 del ensayo ceremonial del viernes santo de los danzantes de Tijeras

<b>Tiempo</b>	<b>Audio</b>	<b>Imagen</b>
<b>0:00 – 0:56</b>	Se escucha la interpretación de la melodía de las arpas, violines y tijeras.	Se observa al danzante Apu Tinkuq, Kichka Chico y Rumi Sonqo tocando las tijeras y realizando movimientos corporales. Los músicos arpistas que están tocando son Alex Cule, Efraín Berrocal y Soto. Y los violinistas son Juan Carlos Atoccca, Severo Caccha y Rolando.

Pauteado 6 del ensayo ceremonial del viernes santo de los danzantes de Tijeras

<b>Tiempo</b>	<b>Audio</b>	<b>Imagen</b>
<b>0:00 – 4:39</b>	Se escucha la interpretación de la melodía de las arpas, violines y tijeras. La melodía que se interpreta es la tonada mayor con su respectivo zapateo (qawachan).	Los danzantes de Tijeras realizan una coreografía acorde a la melodía que interpretan los músicos. Se observa una postura inclinada a nivel medio donde los danzantes están con las rodillas flexionadas.

Pauteado 7 del ensayo ceremonial del viernes santo de los danzantes de Tijeras

<b>Tiempo</b>	<b>Audio</b>	<b>Imagen</b>
<b>0:00 – 0:12</b>	El maestro Raúl Cule hace un llamado al maestro danzante de Tijeras Waychao de Puquio.	El maestro violinista Raúl Cule sirve una copa de quemadito y le entrega al maestro danzante de Tijeras Waychao de Puquio.

Pauteado 8 del ensayo ceremonial del viernes santo de los danzantes de Tijeras

<b>Tiempo</b>	<b>Audio</b>	<b>Imagen</b>
<b>0:00 – 1:39</b>	El maestro violinista Raúl Cule toma la palabra y expresa lo siguiente: Muy buenas noches colegas, compañeros arpistas, danzantes no compañeros violinistas y todos los que están presenten esta noche. Pues les hago la bienvenida a Severo mi hermano menor no a todos los nuevos valores que están ahorita presente. Bueno llegó el momento de nuestro Ensayo Ceremonial, pues ahorita nos vamos a dirigirnos a la plaza de armas y de ahí luego nos vamos a irnos al local, el grass sintético Centenario Centenario. Bien compañeros me no me queda expresarme la bienvenida a todos ustedes más que nada no en memoria de nuestros grandes músicos que nos ha heredado este bonito arte y nosotros estamos siguiendo los pasos lo cual tenemos que ser firmes en nuestros compromisos cumplir cabalmente legalmente no. Mi recomendación es para los jóvenes yo como mayor que le puedo no que puedo dejar a mis menores, es el único la transmisión que he aprendido también de los mayores y de igual modo también transmito a los menores pa que sigan siempre con esa humildad ese respeto en cada compromiso. Ese sería mi palabra	El maestro violinista Raúl Cule se observa en primer plano junto a todos los músicos arpistas, violinistas y danzantes de Tijeras.

	muchísimas gracias con todos los presentes compañeros artistas.	
<b>1:39 – 1:44</b>	Toques de tijera y aplausos	Se observa a los músicos, arpistas violinistas y danzantes.
<b>1:43 – 2:29</b>	Continúa expresando: Bueno tinkachaykusaq ya masinchichkunaman (voy a brindar a nuestros compañeros) que se fueron grandes músicos empezando de papá papá Juan, Cholo Víctor, Cholo Benito a los grandes músicos que cultivaron papá Eugenio Pauca como mayor a Qori Chaleco, a Bernacha de Andamarca, a Cirilo Inca no a todo ellos en nombre de ellos kaychata tumachaykusunchik (estito vamos a tomar) ya papis gracias.	El maestro violinista Raúl Cule se observa en primer plano junto a todos los músicos arpistas, violinistas y danzantes de Tijeras. Después de hablar realiza una Tinkapa y brinda el quemadito al <i>danzaq</i> Huaychao de Puquio.
<b>2:29 – 2:50</b>	El maestro Huaychao de Puquio mencioan “tumachaykuy” (toma), término quechua que quiere decir tomar una bebida.	El maestro Huaychao de Puquio realiza una Tinkapa y brinda el quemadito al músico arpista Soto.
<b>2:47 – 2:55</b>	El maestro Raúl Cule pregunta “No hay vasito apachaycamusaqchu (o voy a traer) para avanzar”.	El maestro Raúl Cule se encuentra parado luego se desplaza.

Pauteado 9 del ensayo ceremonial del viernes santo de los danzantes de Tijeras

<b>Tiempo</b>	<b>Audio</b>	<b>Imagen</b>
<b>0:00 – 1:58</b>	Se escucha la interpretación de la melodía de las arpas, violines y tijeras. La melodía que se interpreta es la tonada mayor.	Los danzantes de Tijeras realizan una coreografía acorde a la melodía que interpretan los músicos.

Pauteado 10 del ensayo ceremonial del viernes santo de los danzantes de Tijeras

<b>Tiempo</b>	<b>Audio</b>	<b>Imagen</b>
<b>0:00 – 0:21</b>	El maestro Raúl Cule menciona “a la plaza todavía” indicando que se realizará un recorrido por las calles de Puquio.	Los danzantes de Tijeras y los músicos salen de la casa del maestro Raúl Cule uno por uno.

Pauteado 11 del ensayo ceremonial del viernes santo de los danzantes de Tijeras

<b>Tiempo</b>	<b>Audio</b>	<b>Imagen</b>
<b>0:00 – 0:23</b>	Se escucha la interpretación de la melodía de las arpas, violines y tijeras. La melodía que se interpreta es la tonada Mayor.	Los danzantes de Tijeras y los músicos se desplazan por las calles de Puquio.

Pauteado 12 del ensayo ceremonial del viernes santo de los danzantes de Tijeras

<b>Tiempo</b>	<b>Audio</b>	<b>Imagen</b>
<b>0:00 – 0:23</b>	Se escucha la interpretación de la melodía de las arpas, violines y tijeras. La melodía que se interpreta es la tonada Mayor. Asimismo, se puede oír el golpe de las zapatillas de los danzantes.	Los danzantes de Tijeras realizan una coreografía circular luego continúan caminando por la calle de Puquio.

Pauteado 13 del ensayo ceremonial del viernes santo de los danzantes de Tijeras

<b>Tiempo</b>	<b>Audio</b>	<b>Imagen</b>
<b>0:00 – 0:45</b>	Se escucha la interpretación de la melodía de las arpas, violines y tijeras. La melodía que se interpreta es la tonada Mayor. Asimismo, se puede oír el golpe de las zapatillas de los danzantes.	Los danzantes de Tijeras realizan una coreografía circular, aquí se observa la presencia del público que mira a los intérpretes. Luego continúan caminando por las calles de Puquio.

Pauteado 14 del ensayo ceremonial del viernes santo de los danzantes de Tijeras

<b>Tiempo</b>	<b>Audio</b>	<b>Imagen</b>
<b>0:00 – 0:48</b>	Se escucha la interpretación de la melodía de las arpas, violines y tijeras. La melodía que se interpreta es la tonada Mayor. Asimismo, se puede oír el golpe de las zapatillas de los danzantes.	Los danzantes de Tijeras realizan una coreografía circular, aquí se observa la presencia del público que mira a los intérpretes y acompaña a los artistas en su recorrido por las calles. Luego continúan caminando por la calle de Puquio.

## Entrevista 01

### Datos generales:

Entrevistado: Amadeo Salazar Aponte (Danzante de Tijeras)

Entrevistador: Jose Carlos Salazar Oscco

Fecha: 01/12/2022

Lugar: Puquio, Ayacucho

Entrevistador: ¿Usted cómo es conocido en el mundo artístico?

Entrevistado: Mi nombre en el mundo artístico es Kichka de Chilques.

Entrevistador: ¿Chilques es un anexo?

Entrevistado: En la actualidad es un centro poblado que corresponde a la jurisdicción del distrito de Puquio.

Entrevistador: ¿Qué le motivo a empezar con la práctica de la danza de las Tijeras?

Entrevistado: En realidad mi persona desde muy niño ha iniciado a bailar toda vez de que mi padre en esos tiempos tenía un tocadisco donde que los vecinos los familiares le solicitaban para que realice la fiesta con tocadisco. Entonces yo recuerdo a los cuatro cinco años yo ya bailaba agarrando unos pequeños fierritos de construcción, me gustaba bailar en cada compromiso que mi papá iba, yo bailaba sin ningún a cambio de nada porque me gustaba y siempre bailaba en cada compromiso tenía esa oportunidad de un momento para yo bailar la danza de las Tijeras.

Entrevistador: A usted prácticamente le nació y en cada lugar que visitaba bailaba, ¿usted tuvo algún maestro que lo guió o se formó solo?

Entrevistado: Bien al respecto, en realidad como vuelvo a decir desde muy pequeño yo he empezado a bailar por sí mismo, pero sí siempre yo estuve también al tanto cuando llegaba al pueblo de Chilques por diferentes motivos ya sea por techa de casa por cumpleaños o por fiestas llegaban los músicos yo siempre estuve al lado. Entonces en realidad yo he nacido solo en el mundo artístico, gracias yo reconozco al único que me ha guiado no es un danzante de Tijera sino más bien un violinista, el maestro Rogelio Espilco Salazar más conocido en el mundo artístico como “Oki”. Él es lo que me ha guiado incluso con algunos pasos incluso algunos repiques de tijera, él es lo que más me ha orientado y hemos ingresado al mundo artístico.

Entrevistador: Muy bien, nosotros tenemos conocimiento que la danza se transmite de generación en generación. ¿Usted tuvo algunos familiares o ancestros que eran artistas?

Entrevistado: Al respecto, nosotros de la familia somos sangre de artistas, puedo mencionar que mi abuelo de parte de papá ha sido uno de los mejores corneteros de la provincia Lucanas, tocaba su corneta que los llamamos el Waqrapuku. De parte de mamá mi abuelo él mejor bailarín de los Pastores y Huaylias el Machoq de Chilques y el mejor bailarín no solo del pueblo sino también representaba a la provincia y la región. De igual manera mi abuelito de parte de mi mamá Gregorio Aponte él bailaba Machoq y como también ya bailaba danzante de Tijera en algunas plazas incluso ha bailado, uno de ellos en la plaza de Chilques. Entonces en realidad mis abuelos son de sangre artista, mi padre también lleva otro arte que no es de la danza de las

Tijeras, pero sí yo he visto tocar incluso en varias oportunidades lo que es la tinya. Entonces como nuevamente indico que todos los familiares somos de sangre artista y yo justamente también he abrazado la danza de las Tijeras porque en realidad siempre me ha nacido me ha gustado ese arte.

Entrevistador: Usted nos estaba comentando que observaba otros maestros interpretar la danza de las Tijeras, ¿Cómo es que logra aprender y dominar los pasos?

Entrevistado: Efectivamente cabe recordar a los maestros de mi pueblo, en este caso yo he conocido en persona al maestro Gregorio Escalante “Papaccara”, como también ha Albino Garriazo que le llamaban “Albicha” como también a José Casafranca el popular “Chipro” y otros artistas, también he conocido a “Pichincho de Chilques” Eusebio Gutiérrez. He visto a ellos, pero en realidad lo que yo he aprendido los pasos es por mi propia habilidad por mi propio como se dice esfuerzo, también no siempre algunos pasos que me ha guiado ha sido el músico violinista Rogelio él es lo que me ha indicado incluso algunos pasos finales algunos retoques porque siempre he estado junto con él. Más diría mi persona no ha tenido un maestro, pero sí realmente por mi propia habilidad aprendí la danza de las Tijeras.

Entrevistador: Refiriéndonos al tema de las tijeras, ¿Cómo es que practicaba para que logre tocar las tijeras?, ¿cómo fue ese proceso?

Entrevistado: En realidad en sí recordar esto para mí me trae un poco de melancolía tristeza no, en realidad yo he tenido esa habilidad desde muy pequeño, pero recién se hizo realidad yo recién tuve en la mano la tijera en sí a los 17 años que yo mismo me compré con mi propio esfuerzo, propio sudor. Más antes yo bailaba recuerdo no, con cuchara con fierritos mayormente yo tenía dos fierritos que me había conseguido yo mismo. Entonces a los 17 años compré las tijeras entonces yo hacia la práctica permanente, él maestro que le compre las tijeras no me enseñó ni siquiera como se agarra simplemente me vendió y listos. Entonces a los tres días yo más o menos ya tocaba algunos primeros inicios de retoque, a las dos semanas recuerdo que ya salía algunos melodías como se puede decir, pero yo entrenaba permanentemente a pesar que yo estudiaba en la mañana en la noches más o menos me quedaba hasta las once, doce de la noche entrenando la tijeras con una grabadora tenía una grabadorita un casete de danzante de tijera con eso yo hacia mi entrenamiento frecuente, solamente dejaba mis tijeras para ir a la escuela o al colegio y regresando con la misma las tijeras.

Entrevistador: Muy bueno todo lo que nos comenta, ¿en la parte de la danza, el entrenamiento y la práctica se dio de la misma manera?

Entrevistado: Sí efectivamente en realidad siempre ha sido todo a la par, yo tenía idea de que un bailarín tiene que ser ágil para ello he hecho las prácticas respectivas en las mañanas también salía a correr en las tardes también salía a hacer mis ejercicios. De esa manera se ha logrado lo que yo he pensado lo que yo en realidad lo que, hacía lo que me gustaba lo que yo quería no, entonces parece mentira no es tan fácil tampoco es difícil, pero todo es cuestión de planificar proponerse y hacer las cosas bien.

Entrevistador: Recordando su primera plaza, ¿Cómo fue el proceso de preparación y de formación para que participe días seguidos?

Entrevistado: Bien al respecto eso viene la preparación ósea de tiempo desde muy niño, efectivamente cuando salimos a la primera plaza que ha sido Coracora, de antemano es con más frecuencia lo que es la preparación es más seguido porque sabemos que ya estamos yendo a

cumplir con un compromiso y eso tiene que ser bastante responsable. En ese sentido en realidad mi persona para ir a cumplir ese compromiso se tenía que ya prepararse más en todos los procedimientos y también ir con músicos que realmente ya conocen lo que es el proceso lo que es también incluso la costumbre de cada pueblo. Entonces en realidad ha sido la primera plaza que yo he ido una vez más digo a Coracora barrio de Siwilla.

Entrevistador: Que bueno una plaza muy reconocida a nivel regional y nacional, usted nos estaba comentado que salía a correr para que se prepare físicamente. Aparte de ello ¿Qué ejercicios físicos realizaba para que realice la tonada del Pampa Ensayo y Prueba?

Entrevistado: En cuanto a lo que es el ejercicio primero el calentamiento lo que es el correr el trotar después de eso sí la preparación para el Pampa Ensayo con la música todo mi persona hacía con lo que es el silbido con lo que de la mente que yo lo tenía, no había una grabadora no había otros equipos en ese tiempos. Entonces yo buscaba un lugar especial como lo llamamos los Choqos (entonces ahí efectivamente hacia algunos movimientos, pero netamente que coincidan con la música de Pampa Ensayo. También para ello me ha servido la observación de otros artistas justamente por ejemplo para hacer un Pampa Ensayo con las rodillas, también con otras partes del cuerpo incluso ya he intentado algunas acrobacias de salto mortal. Entonces cada día que se iba había siempre un número nuevo que ya lo tenía para una fiesta o para una presentación, entonces de esa manera yo he practicado de lo que es los ejercicios, pero siempre relacionado con la música y con la danza de las Tijeras.

Entrevistador: Excelente todo el proceso que ha desarrollado, hablando sobre la preparación mental ¿Qué nos podría comentar?

Entrevistado: Sí un punto importante que ya comentaste, en lo que es la preparación mental se requiere bastante concentración la concentración que uno hace la concentración con la música, entonces ahí es el punto clave para realizar un trabajo que siempre las personas los observadores las personas que están los fanáticos dicen uyayay están compactados con el diablo sino son habilidades son concentraciones que uno hace pero aquí quiero recalcar de que a diferencia de mis compañeros artistas yo siempre he hecho trabajos de habilidad pero sabiendo de que qué cosas estoy haciendo para un bien para mí o que cosa no debo hacer que algo que me puede hacer daño. Entonces haciendo la comparación con mis otros compañeros de arte simplemente hacían algunas cosas por hacer y eso a veces tiene consecuencias. En cuanto mío ha sido diferente toda vez de que yo tenía una idea por ejemplo si yo agarraba un alambre cuantas veces me he pasado por el lado de la garganta por la boca por el cuello, clavos hemos utilizado por el codo pero esos objetos como el alambre el clavo siempre yo lo tenía preparado especialmente desinfectada incluso un alambre galvanizado y después de ya estar bien limpio desinfectado no podía chocar al suelo mientras que otros compañeros botan al suelo recogen y eso ya tiene bacterias y tiene consecuencias. Entonces ese es realmente es importantísimo la preparación mental la concentración como alguien dice la fe mueve montañas, entonces en ello en ese momento de trabajo con esa concentración no se siente dolor, no se siente tampoco nerviosismo estas trabajando bien concentrado y haces bien las cosas.

Entrevistador: Usted recuerda una de las primeras veces que bailo frente a un público con la vestimenta y con las tijeras, ¿cómo fue esa experiencia?

Entrevistado: Hay muchas experiencias, una de ellas que recuerdo por ejemplo ha sido en Coracora ya completo, mucha gente tenía fe de que los puquianos que iban eran los mejores bailarines. En esos tiempos cuando yo he ido primeras fechas no había danzantes en Coracora,

entonces para que nos han a pesar que recién estoy iniciando, pero si había público no han aplaudido realmente eso me motivaba más para continuar. Otro en realidad cuando ya bailamos también en la fiesta de Chilques en mi pueblo incluso bailamos con un gran maestro que es Qorisisicha, en realidad él era ya un bailarín reconocido a nivel nacional y yo que estuve saliendo, pero en realidad nos contrató para la fiesta del pueblo donde que en realidad hay muchas cosas positivas que recordar como también algunas que pensándolo ahora no es bueno recordar. Mira en Chilques nosotros salimos como es mi pueblo la gente por supuesto apostaba por un compueblano, que era mi persona Kichka, entonces cuando salimos a bailar en el Alba el maestro que estaba al frente dijo yo soy reconocido pero que voy a bailar con este bailarín que está aprendiendo, pero eso para mí más bien era una fortaleza una motivación de que por qué no puedo bailar. Entonces le hemos seguido el público inteligente dijo sí efectivamente este muchacho está aprendiendo, pero todo el apoyo toda la barra era para mí hasta donde que un momento el bailarín en un descanso dijo nunca me habían tratado así en todos los pueblos he quedado bien ahora si estoy quedando mal. Entonces mira no solamente en realidad en la danza de las Tijeras uno tiene que ser completo tener baile, genio aparte de tener genio también tiene que tener un respeto al público y eso te valoran más, la gente te dice este bailarín este artista sí es completo, entonces cuando realmente demuestras y caes a la gente por más que no bailas tan bien siempre esta con un bailarín como contigo como se dice. Entonces en ese término después de eso hemos tenido muchos compromisos ya en fiestas grandes, pero sí recuerdo también esa motivación me sirvió cuando chocamos de 4 años en Lima con el mismo bailarín, ahí sí lo baile lo demostré y hasta que me reconoció; desde ahí hasta ahora somos amigos con el bailarín que yo baile en mi pueblo de Chilques.

Entrevistador: Cada bailarín tiene su propio estilo, hablando de usted ¿Qué nos puede hablar acerca de su estilo?

Entrevistado: Es cierto de que no todos los danzantes de Tijera somos o bailamos igual cada uno tenemos un estilo diferente como que cada uno también tenemos nuestra personalidad, entonces al respecto el estilo que yo he llevado a diferencia de mis compañeros artistas es de que en realidad yo siempre he tenido una entrada quizás con fuerza y con cómo le puedo explicar a ver con fuerza y sin temor a nada, eso yo lo llamo genio. Después de eso después de la entrada en la música de fondo demostrar también pasos que impacten a la gente efectivamente acorde a la música y aparte de eso todavía al final al final como se dice la despedida también se tiene que hacer un trabajo y he hecho con todo lo que es con todo ese ánimo, con toda esa alegría, con toda esa vivencia y con todo el movimiento del cuerpo. Entonces aparte de eso también el estilo de mi persona siempre ha sido de que he tratado de bailar siempre con los dos pies, pie izquierdo pie derecho, entonces si también practicando el movimiento de la cabeza, el movimiento del cuerpo siempre con la música. Entonces incluso eso me hace recordar de que mucha gente decía no ese artista es de Chilques ese estilo tienen artistas de Chilques, entonces eso es lo que más o menos te puedo comentar al respecto del estilo de la danza de las Tijeras.

Entrevistador: ¿Qué siente usted que expresaba cuando bailaba la danza o para quién bailaba en los diferentes pueblos?

Entrevistado: En realidad lo que yo expresaba es el sentimiento, el amor o sea lo que a mí me gustaba y lo otro es de antemano cuando uno va hacer el baile no va a ser el baile para uno mismo sino para el público, hay que hacer el trabajo hay que hacer el baile para la gente para el público donde que ellos deben quedarse contentos deben quedarse con esa idea vino un bailarín

ese bailarín hizo lo propio hizo esta cosa este paso. Entonces siempre el bailarín debe estar pensando el trabajo que hace para el público para las personas.

Entrevistador: Sí bien es cierto se realizan ofrendas, ¿Cómo aprendió a realizar una ofrenda y de quién lo aprendió?

Entrevistado: Bien al respecto de las ofrendas, sí siempre el danzante de Tijera está ligado bastante a la naturaleza a lo que los Apus, a lo que es los Wamanis y como también al tayta inti, a la pachamama, efectivamente yo cada compromiso que he ido a cumplir siempre con la idea de quedar bien para eso hay que dar la pagapa respectiva, el respeto hacia la plaza, hacia el pueblo como también hacia la población. Entonces en ese sentido gracias a las personas mayores artistas como arpista, violinista he aprendido a hacer la pagapa respectiva donde que en cada llegada del pueblo antes de iniciar horas antes una hora dos horas antes dependiendo de la llegada también o media hora antes de salir se hace la pagapa respectiva en un lugar ya sea en la misma plaza, si es que ya hay población al costado de la plaza un Paguito un ritual utilizando el Coca Quinto, utilizando el cigarrito y como también el vino o en todo caso un trago puro sin agua hervida nada sino trago un alcohol con su agua pura y para eso se utiliza especialmente un cuchillo donde que hay que aperturar en un espacio. Entonces esa ofrenda lo hemos realizado en los diferentes pueblos que he llegado.

Entrevistador: Para que usted se inicie en la danza de las Tijeras y pueda ser considerado un *danzaq* tuvo que realizar algunos rituales, ceremonias o tal vez una ofrenda junto a la vestimenta que se va a utilizar, ¿qué cosas realizó?

Entrevistado: Sí efectivamente cuando en primera fecha yo compré un traje ya como se dice usado segunda no hemos hecho lo que es el bautizo, pero después de ello el siguiente ya se hace un ritual el Pachatinkay que se llama, entonces lo hemos hecho con toda fe con todo respeto y eso se debería de practicar porque también es parte de la indumentaria parte como una herramienta de trabajo. Entonces hemos hecho lo que es el Pachatinkay y como también para así iniciarme como danzante de Tijera no recuerdo haber realizado, pero sí en cada visita a cada plaza sí hemos hecho lo que es el pagapu o pagapa que lo llamamos.

Entrevistador: ¿Qué significa la pagapa para un danzante?

Entrevistado: Sí en sí tiene bastante significado mucha importancia, te da energía, te da valor, te da fuerza y todo queda en el estado mental. Te sientes más protegido y estas con toda la energía para cumplirla bien, quedar bien no solamente como artista uno sino también hacer quedar bien al maizo que lo llamamos o a las personas que contratan o que te llevan a esa fiesta.

Entrevistador: ¿Cómo está conformado la vestimenta de la danza de las Tijeras?

Entrevistado: En sí el traje de la danza de las Tijeras son varias varias piezas como se dice, entonces en ello de forma general se puede mencionar. Tenemos el pantalón o el wara que lo llamamos y aparte de eso va acompañado también con el tapabala o la pichira, también lleva una camisa después de la camisa viene el chaleco, después del chaleco viene también la cola el chukito (gorrita) con la cola, después viene también la ponchilla o ponchillo también que lo llamamos, aparte de ello todavía hay otras cosas como por ejemplo el chumpi de cintura para amarrar el wara (pantalón) pero también tenemos otro una faja que es un poquito ya para quizás tenerlo el cuerpo no tan suelto, entonces aparte de eso también tenemos lo que es la pañueleta, el sombrero o también otros lo llaman la montera. Entonces todas esas piezas que he mencionado son el traje de la danza de las Tijeras y cada traje tiene cada parte tiene su significado y como

también cada parte tiene también algunas figuras que representan como enantes manifesté a los apus, a los wamanis, y como también al tayta inti, a la pachamama.

Entrevistador: ¿Cuál es el significado de la vestimenta?

Entrevistado: Sí en cuanto a lo que es por ejemplo la montera el sombrero, el significado es más que nada relacionado a la naturaleza del viento entonces esto representa de que un movimiento con la cabeza siempre como está en movimiento y el viento también es un movimiento. De igual manera lo que es en la ponchilla tenemos algunas figuras, pero ya todo es relacionado con la naturaleza, ahí tenemos los Wamanis por ejemplo un bailarín lleva lo que es un cóndor o también lleva otro Apu y también siempre adornado con algunos flecos y también lo que es el espejo, anteriormente un traje siempre era con un espejo. Entonces también representa el wara el pantalón siempre relacionado a lo que es el viento y lo otro también lo que nosotros lo llamamos la gorrita la cola eso representa también a un animal sagrado que es el zorro que también pertenece a lo que es los Wamanis. Entonces más o menos eso lo que le puedo indicar al respecto.

Entrevistador: En la mano con la que se toca las tijeras, se lleva un pañuelo amarrado. ¿Qué cosa se lleva y para qué?

Entrevistado: Sí efectivamente este pañuelo cumple dos funciones para mí, una de las funciones como el danzante de Tijera no baila solo un día sino baila 3, 4, 5 días dependiendo de la fiesta incluso tuve la oportunidad de bailar 8 días de fiesta. Entonces en eso en realidad para que no se suelte los nervios y todo eso se requiere una pañueleta. Eso es por una parte, la otra parte efectivamente la otra función dentro de esa pañueleta también hay una protección que nosotros como bailarines tenemos esa fe tenemos esa creencia entonces dentro de ello se encuentra la azúcar blanca, hojas de Ruda y como también tenemos el ajo Macho que son protectores de alguna maldad que puede suceder o incluso también protectores de la misma naturaleza incluso que a uno le puede dañar como es el caso del Pacha ósea lo que le llamamos la tierra, entonces de todo ello nos protege también eso lo que he mencionado esos productos que he mencionado.

Entrevistador: ¿Cuáles serían las recomendaciones para las nuevas generaciones?

Entrevistado: Bueno en realidad yo recomendaría a los menores, uno que no se olviden de esta hermosa danza de las Tijeras que es Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad reconocida por la Unesco en el año 2010. Que sigan practicando aparte de eso recomiendo lo que ya se han iniciado y están ya en el proceso de que sean responsables, de que sean puntuales, practiquen los valores, que sean disciplinados y también que hagan un buen trabajo y que hagan quedar bien a su persona, a su familia, a su pueblo; eso es muy importante la práctica de los valores. Y otras de las recomendaciones que puedo dar es que los jóvenes no solamente piensen en el momento, sino que realmente valoren su cuerpo valoren su arte y cuiden a ello porque este cuerpo de carne y hueso realmente también en su época excelente pero después de eso puede venir consecuencias. Entonces tiene que hacer con cuidado, el cuerpo necesita ejercicio sí necesita también necesita descanso también entonces es necesario uno ser metódico uno cuidar valga la redundancia este cuerpo que es también como una empresa.

Entrevistador: Hemos finalizado con la entrevista, le agradecemos por compartir sus experiencias personales. Para mí ha sido un día de mucho aprendizaje puesto que nos ha brindado mucha información.

Entrevistado: Solamente indicar que la danza de las Tijeras, el danzante de Tijera siempre va acompañado con el arpa y violín y como también ese trinomio debe ser bien coordinado y debe haber respeto en los tres. Aparte de ello sí efectivamente hemos recorrido diferentes lugares en nuestra trayectoria artística y recordar de que incluso hay lugares que te atienden bien y como también hay lugares que no hay esa atención ese respeto al artista. Entonces como no recordar haber llegado a diferentes lugares y también haber demostrado al arte incluso bajando de las torres de la iglesia, a pesar de ello de que en un pueblo que ya era prohibido de bajar mi persona a firmado el acta responsabilizándome la vida, pero lo logré lo bajé la torre de San Cristóbal en una competencia y en otros lugares sí más bien te exigen subir entonces también lo hemos hecho y lo que hemos practicado hemos demostrado nuestra habilidad. Solamente agradecer más bien a usted por haber tomado una referencia hacia mi persona y muchas gracias estamos dispuesto para cualquier otra oportunidad, muy agradecido muchas gracias.

## Entrevista 02

### Datos generales

Entrevistado: Virgilio Rojas Quispe (Danzante de Tijeras)

Entrevistador: Jose Carlos Salazar Oscco

Fecha: 21/10/2023

Lugar: Puquio, Ayacucho

Entrevistador: ¿Cuál es su nombre maestro?

Entrevistado: Ante todo muy buenos días, me llamo Virgilio Rojas Quispe.

Entrevistador: ¿Nos autoriza grabar esta entrevista?

Entrevistado: Sí

Entrevistador: ¿Cuál es su nombre artístico?

Entrevistado: A mí me han puesto Upa Virgi

Entrevistador: ¿Usted sabe por qué?

Entrevistado: Porque había una señora que vendía frutitas, una anciana que se llamaba Virginia Meza, como yo es mi tocayo entonces me pusieron por Upa como se llama la señora Virginia y yo también Virgilio entonces por ahí me han puesto Upa Virgi.

Entrevistador: ¿Qué le motivó a empezar con la danza de las Tijeras?

Entrevistado: Es que en caso de mi arte ha sido mis familias todos son artistas, ahí está mi tío Ambrosio, ahí ta mi tío que se llama lo que dicen Chincha su hermano, ese es Melchor Quispe han sido danzantes sus hermanos y mi tío también Julián todos son artistas de danza de Tijeras. Mediante de él he aprendido, porque él siempre bailaba al ver en Semana Santa, en Semana Santa, ya cuando venía yo tenía que estar ahí siguiendo a su atrás de mis tíos. Por ahí he aprendido y siempre pe acá nosotros en Picchachuri en Siwis Pata había, todo Siwis era Ensayo, en ay ha sido con los maestros que eran yo he aprendido todavía con los señores mayores, con Nicasio Garriazo después de ahí con Esteban Ortiz más hey caminado con Esteban Ortiz y con Santi Huamán y Luis Ledesma. Casi último nomás ya me ha llevado este que se llama Lurucha el viejito Loro Bacilio, casi último nomás ya con ese señor. Mi violinista era don este Mariano Oyolo, después el señor Basilio García de Lucanas con ese estuve aprendiendo pe. Me gustaba el arte de ay cuando me han visto como estuve bailando más o menos entonces mi tío tenía su este su contrata en Huataca, entonces como estaba aprendiendo y me mando a mi pe. Solo he ido hasta Huataca solito me ha mandado con burrito me ha dirigido diciendo de acá vas a ir tú preguntas nomás y con eso con una guía me he ido solo solito, de aquí he ido de aquí alegre todavía he ido de aquí de San Andrés hay una virgen ay también a dónde estás yendo a Huatacca todavía me preguntaba Huatacca diciendo alegre todo el camino hasta Coracora he llegado así sí he llegado hasta Coracora bien nomas todavía. Pero de Coracora para allá de Senccata ahí sí ya un poquito me puse con mi burrito, con mi fiambre con todo, dos cueritos y una frazadita, eso nomás llevas en tu burrito y tu ollita todo pe, tu fiambre. De ahí bajas de Senccata a Briapampa, de Briapampa bajas a Chañañapampa, de Chañañapampa a Congoza, en Congoza

me he perdido me había ido a Señor de Lampa pa abajo hasta Lampa cerca a Lampa ya una señora estaban hay, no había muerto una bebida y en ay le pregunto ¿a dónde estás yendo maestro? me dice como estaba solito no Huataca no acá te has confundido, un día de camino ya me había ido pa abajo ya entonces de ahí me hacen regresar no de acá tienes que regresar donde que está en esa pampa se llama Congonza, de Congonza vas a subir al cerro me dice de ahí tenía que venir un día y me ha hecho noche. En Congonza no hay agua, no hay agua en ay ni pa que tomes ni pa tu animal pal burro tampoco tiene que ser en Pumaranra siempre ay se cocinaban los señores antiguos se cocinaban en ay en Pumaranra, sí o sí tienes que llegar hasta Pumaranra pa que te cocines pa que tome tus animales en ay es un río, Vadumayu, en ay había ichito todo, en ay tienes que bajarte de ahí ir hasta Aqo Chiwchi, de Aqo Chiwchi bajas a Chankawayqo, de Chankawayqo bajas a Cebolla Huerta, de Cebolla Huerta a Tarapata, de Tarapata bajas ya a Pachqachayoq, ahí de Pachqachayoq ya lo prendes ese qallara lo que dicen eso tienes que prender para que vengan aja Aypachiy de Violin Pachqa, ese Aypachiy viene pa quien está viniendo ay van pues 12, 13 danzantes. Entonces en ay ha venido como yo no sabía era para Manuel Huamani Huamán era de Huataca mi maizo, eso me recuerdo todavía y Evangelia que cosa era no sé, Cárdenas era mi Maisa me recuerdo siempre todavía. Entonces para quién estas yendo como me ha dado un papelito mi tío para tal fulano vas a ir, entonces le pregunté para tal fulado dicen a ya ya dicen, ay están esperando con su comidita, traen su chichita ay son tres tipos Chullacha, Aswa y Moco, Moco es el que están masticando las niñas los señores todos mastican ese como mote para que hagan esa chicha de Moco, Moco Aqa lo dicen eso. Si usted quiere tomas eso, te dicen pe yo primera vez he tomado eso también porque como yo no sabía entonces me ha dicho cual lo que prefieres aquí hay Aswita, aquí hay Chullacha en ay he dicho Moco como gelatina estaba, entonces así he tomado no voy a botar he tomado pues. De ahí bajo entonces al bajar en ay me estaba esperando ya mi maestro don Mariano Oyolo y Teofilo Pumaylle con él iba ir mi tío Ambrosio, su reemplazo de mi Ambrosio yo he llegado a Huataca. Entonces llegué claro como muchacho hábil estaría baile y entonces en la plaza mismo me habían dado unas bebidas con maldad, ay estaba finado Esteban Ortiz, Patricio Espejo, ay taba Chaparro, ay taba finado Vitron, ay taba Albino; entonces como muchacho hábil había ganado a Vaca, Severo Vaca el danzante era Timucha, entonces como a ese Timu le he ganado me había dado en trago, me había quedado dormido en un rincón y ellos ya me había curado no sé ellos sabrían los maestros antiguos sabrían que cosa me habían dado y empecé a vomitar de todo tipo de eso por ahí recién he reaccionado. En poncho me habían llevado de la plaza a su casa de mi maizo, como no hay ni en ese tiempo no había ni médicos no había nadie pues entonces ay me ha puesto ahí me han hecho sudar todo en ay recién reacciono. Sí no por los maestros hasta medias se habían sacado sus medias todo habían hecho, todas las suciedades de casi de todos los maestros, su zapato lo habían lavado; con eso he botado era un gran secreto había sido. Eso ha sido en primer mi plaza que he llegado a Huataca.

Entrevistador: Más antes no habían las facilidades como ahora

Entrevistado: No no habían, pero tienes que ir como siempre de aquí pues ir bien preparadito tu pastillita pal cólico, para neumonía, pa todo tienes que llevarte mejoralcito antes mejoral era, eso tienes que llevar y para cólico nada más pues.

Entrevistador: ¿Quién fue su maestro de la danza de las Tijeras?

Entrevistado: De la danza de las Tijeras más lo que me enseñaba es Melchor Quispe “Chinchano” ahora sigue vive todavía un negrito es.

Entrevistador: ¿Y es de aquí de Puquio?

Entrevistado: Sí de aquí del barrio de Chaupi, nuestro tío de Silvano es nuestro tío, de mi mamá su hermano son, mediante por él he aprendido.

Entrevistador: ¿Cómo usted aprendió los pasos?

Entrevistado: Al ver al ver su cómo cuando bailaba cada este de cada maestros, porque a otros venían así diferentes maestros bailan su pasos, entonces, de ahí tenía que aprender sí o sí tienes que venir a tu casa y practicar con tocadisco era pick up, había pick up y disco comprabas pila con eso ya como no había arpa no había nada prendías con eso tenías que aprender.

Entrevistador: ¿Incluso vería a los maestros que venían a bailar en las fiestas?

Entrevistado: Diferentes maestros venían, he visto a Nicolás Inca, a Daniel Inca todavía he visto, a Cirilo Inca cuando estaba muchacho he visto todavía, a Eugenio Pauca, a Rupi Canales, a Bacilio Alderete; eso era los danzantes primeros. Y eso ya cada maestro tiene su estilo tiene su estilo sus pasos y de ahí me copiaba, por ejemplo, en Ensayo, Alto Ensayo, Pampa Ensayo también todo eso tienes que copiarte de los maestros. Entonces tienes que practicar con ese como te digo con ese pick up o con ese tocadisco.

Entrevistador: ¿Cómo aprendió a tocar las tijeras?

Entrevistado: Tenía un primo que se llamaba Francisco Carrasco, entonces él también quería aprender entonces como somos muchachos entonces la tijera cuando me ha hecho agarrar y no podía siempre salía de la mano. Entonces el otro mi primo me ha dicho pa que no salga mejor hay que amarrar, había amarrado al dedo grande con una cinta me ha amarrado para que no salga, así así así entonces he aprendido sino salía cada rato, quería dejar todavía cuando cada rato salía, pero bailaba, pero la tijera no me acompañaba por ahí entonces han amarrado ya pues riéndote así amarro con eso ya no soltaba ahí nomás ya pero no sonaba la tijera ya también. Poco a poco poco a poco me he acostumbrado entonces después ya haber suéltalo ya, ya con eso pues casi de una semana así diario en la mañana y en la tarde tenía que practicar.

Entrevistador: ¿Cuánto tiempo a la semana ensayaba?

Entrevistado: Será pues una hora hasta en la chacra yo practicaba hasta en la chacra, iba a la chacra también ya tienes esa idea sabes que al ver al danzante cómo no voy a estar como esos yo siempre he dicho si voy a estar así, con esa idea tenía fe para aprender fe fe y después ya me salió, siempre me gustaba como mis tíos eran y también al ver a los maestros antiguos qué bonito que bailaban entonces yo también cómo no voy a bailar eso sí o sí tengo que bailar. Entonces un poco con la tijera con el pie para sincronizar difícil hay veces que se va tu pie hay veces la tijera, entonces ahí tienes que estar al compás tienes que dominar los dos.

Entrevistador: ¿Cómo fue ese proceso?

Entrevistado: Mucha práctica, práctica tenía que ser práctica así de vez en cuando, tienes que dedicarte a eso en las chacras, atrás de tu chacra, en diferentes sitios tienes que aprender si tú quieres surgir. Como te digo eso es cuando al ver a los danzantes mayores bonito bailaban con eso si pues más ansia tenía para poder lograr ese arte.

Entrevistador: ¿Con quiénes ensayaba?

Entrevistado: Hemos empezado con arpa ya marco musical, los demás no han surgido. Ahí estaba Pukacha decían un arpista Máximo Flores, el otro sí Lacauti sí ha salido bueno buen

maestro, con ellos ya en tiempo de Semana Santa con él ya me decía Upa ya vamos a templar y templábamos bien bonito íbamos a la procesión cargar la procesión para que nos apoye diciendo nos ayude. En una tienda le hemos templado bonito su arpa templada le hemos dejado listito hemos ido a cargar la procesión venimos y ya, hay bastante en cada esquina estaban ensayando todos los muchachos los señores mayores, los danzantes mayores estaban ensayando y a nosotros casi no nos dejaba los mayores entre mayores nomás se agarraban y a nosotros casi nada entre los aprendices nomás nos agarrábamos. De ahí poco a poco poco a poco ya toda la semana era esa vez, en Semana Santa eran 5 días de procesión desde viernes lunes santo, miércoles santo todo era una semana, desde el viernes empezaba ahora está semana viernes no cierto un ejemplo desde este viernes ya, de lunes parejito nomás era la procesión; y siempre cargábamos la procesión para que nos ayude diciendo con esa fe teníamos siempre íbamos así. De ahí ya empecé a bailar ya después ya me han hecho contrata para diferentes sitios, cuando he regresado ya me pusieron con mayores señores me decían todavía ese que baila no baila nada hasta me han depreciado todavía cuando era los maestros músicos, no querían a ese le falta bastante decían. Después poco a poco me han sacado para la Sequía, en Yauriwiri había una fiesta entonces ahí para que suelten agua me han llevado ahí me han visto esos maestros como chawchillita (aprendiz) no tenía ni ropa buena tampoco, con esa ropita de mi tío finado Ambrosio con su ropita con el nomás he salido, ya él me decía ya él sabía ya mi tío y mi tío también ya sabía que estaba bailando ya así en techas de casa así me ha visto ya cuando hacia siempre pues baila danzante en ay me han visto ya entonces ya salí ya saqué me tijera ya empecé a bailar ya me ha visto ya. Mi tío mismo había contratado “mi sobrino está bailando” jalenle dice que le había dicho entonces cuando me ha visto en Yauriwiri ya de ahí si parejito ya ande ya.

Entrevistador: ¿Dónde fue su primera plaza?

Entrevistado: A Huatacca

Entrevistador: ¿Cómo se ha preparado?

Entrevistado: Mi tío me ha dicho sabes que, él me enseñó todavía acá en Puquio me enseñó todavía esto esto vas a hacer, este es el baile, Alba, Antialba para eso tienes que verlo también tú tienes que copiarte de ese danzante primero a ver primeramente vas a encontrarte y su baile tienes que copiarte eso en Alba, para el contrapunteo ese su baile tienes que primero tienes que ganarlo ese su baile primerito vas a bailarlo y qué cosa va a bailar ya no va a sacar otro número, ese número tienes que bailar de él lo que ha bailado tienes que sacar me decía me incentivaba diciendo lo que ha bailado ese danzante ya en el Alba ya vas a conocer que bailes tiene entonces eso tienes que ganarle para que tu ganes tú baile vas a dejar todavía al último tú tienes que guardarte para que saques eso tus números me decía, me hacía practicar. También tenía su Mesita mi tío, su Mesa y raspaba y con eso con todo eso me ha preparado y bien preparadito iba, tienes que ir a una plaza preparadito estas yendo a una plaza no estas yendo a una presentación sino ya estás preparado pa una plaza estas yendo; eso es lo que me preparaban ellos. Como mi tío se ha enfermado me decía esto vas a bailar esto vas a bailar todo me decía. El arpista mismo te va sacar en cambio cuando ya estás cansao el mismo te va decir ya cambiaykuy te va decirte, eso me decía mi tío pues.

Entrevistador: ¿Físicamente como se ha preparado?

Entrevistado: Aquí con soga y pared entrenaba, por ejemplo, aquí entrenaba para arañita me volteaba en la pared nomás. También en soga también ay dos palos lo ponían de allá lo ponía

ahí también practicaba con sogas y me colgaba la espalda para venir pa abajo, eso hacía también. Para barreta también eso me he preparado cuando he visto a Nicolás Inca en Andamarca he visto eso cuándo era muchacho y esa vez todavía no botaba ni barreta nada. Solamente me ponía abujita nomás, antes no sé ponían antes solamente su aretecito acá ponían agujita nomás, en Pasta más que cinta, huevo, todo eso nomás hacían. Yo he visto lo que ha botado barreta, media docena de barreta Nicolás Inca botaba y entonces miraba pe entonces mordía pe masticaba este que se llama qué cosa masticaría le digo pe ahí estaba mi tío uno de allá en Andamarca que es casado con Andamarquina, no me decía no eso es cristabela (resina) está masticando pa que vote; más o menos de este portecito barretas, agarraba así faaa botaba pa atrás botaba entonces en hay yo también tenía que cuando al ver aquí ya pue estuve practicando aquí. Llegué aquí a Puquio ay estaba practicando también y así así casi me tiro a la espalda pe y también casi lo saco la dentadura casi lo saco también, pero poco a poco poco a poco la cristabela lo masticas y con eso con guantes pe guantas también lo masticas con eso ay agarrar pe como joven ahí todavía lleno de fuerza, claro pe sí quieres hacerlo lo haces pe. Primero con palo nomá todavía, primero palo todavía noma botaba como barreta lo ha hecho así entonces botaba pe de acuerdo al tamaño también pe, con chiquito nomá botaba botaba botaba botaba así ya después así a una pared he subido así para que no me caiga la espalda ya de ahísito pa abajo así nomás pa un costado nomás no era pa arriba. De ay de ay poco a poco también he aprendido votar ese palo, de palo nomás a la barreta, de ay empecé a este ya pe, otro también lo que ha traído wallanca (tipo de espina) también ese es este Timo, wallanca ese lo que se carga wallanca ese era Timo danzante Timucha, ese se ponía toda la espalda todo todo se ponía. Eso también me he copiado de eso, hay otros también de todo casi mayoría de acá por ejemplo de Lucifer me he copiado ese de la espada, de él lo que me he copiado nadie aquí en Puquio no se ponía solamente tijerita se ponían, yo también eso ya sabía la tijera eso también practicaba con la pluma de la gallina yo me ponía también eso para no botar entonces yo practicaba también, tijera si me ponía la espada no. Después a mi primo Silvano estaba retando de Lucifer cuando ha venido de Lima, yo estaba así nomás civil y él estaba bailando, entonces en ay empieza a ofenderle pe a mi primo, a mi primo le dice ponte esta espada decía pe, trai trai esa cochinada yo voy a ponerme decía y yo tampoco no sabía con tijerita nomás y ya pe como la gente me decía Upa Upa ya todo me metí; eso también he aprendido de Lucifer. También ese clavo de seise pulgadas también aquí a la nariz también me pongo pe han visto de repente ustedes todavía con la espada ponte la espada y ponte el clavo ahí nomás entra, ahí nomás entra ay chocan traj traj ahí dice; eso también me he puesto también de Lucifer me he copiado eso. Después ese alambre todo eso son de huancavelicanos, puquianos nunca han hecho eso puquianos solamente ese estito nomás se ponían esa abujita nomás, yauri tampoco no se ponían no no se ponían. Ultimo ya empezaron yauri por aquí por allá, eso ya al ver esos danzantes de huancavelicanos ahí recién nos hemos copiau. Antes se ponían estito nomás huevito todo eso pasta también eso nomás era no era así sangriento no era.

Entrevistador: ¿Salía a correr?

Entrevistado: Como muchacho no te digo que tienes que si quieres aprender para que tengas física como un deporte es eso, eso es un deporte entonces tienes que estar correteando en eso pe, correteando aunque sea cuando te dice vaya botar la vaca aunque sea con becerro corres pa arriba pa abajo tienes que estar con esa práctica para que tengas más resistencia, así así nomás qué vas a poder bailar, no puedes. En la mañana te levantas ya cuando quieres irte pa otros sitios ya bien preparado tienes que estar correteando de la chacra cuando vas a ir a ver también por el callejón corriendo vas a venir pe; así era pe. Así nomás no vas a resistir, son una semana de

baile entonces qué vas a resistir, eso tienes que sí o sí tienes que prepararte bien, correr así en la mañanita, en las tardes yo siempre he hecho eso, hasta el último sigo corriendo todavía.

Entrevistador: ¿Cómo se preparaba mentalmente para realizar la Prueba y Pasta?

Entrevistado: Concentración tiene que ser, tienes que concentrarte bien pe. Antes era pe 12 tienes que llevarte 12 Pastas, 12 tienes que prepararte, otros ya casi este. Los principales bueno bueno tiene que ser 12 Pastas, para que retes Pasta bueno tienes que serlo pe. Eso en vidrio todo esos pe, antes yo pisaba todavía vidrio también, lo cortaba eso que se llama cuatro cervezas ahí ya bailaba todavía pie calato en ay, antes de Pasta claro eso tiene que ser así pe pero tienes que concentrarte sino. Una vez también igualito ha hecho pe Qorisisi pe, yo siempre con el también he chocado con él, él por remedarme se ha cortado la también pe porque yo he hecho primerito porque yo sabía ya él hacia siempre Qorisisi entonces ya su número de él voy a hacer altoque, entonces él quería remedarme ahí se ha cortado el pie él también; en Pullo ha sido eso. Esa vez pues por eso pe le he patiau a Qorisisi a este que se llama “llamichu cuadra osuta” diciendo le he patiado pues, todos saben porque no me gustaba antes no me gustaba perder. Cuando venían los este que se llama, ahí ta Quechele todo esos con Ccahuallacta no no me gustaba perder Puchicana está cojú decía. Hay que tener genio para este para un danzante, sí eres este nada hay que meter genio pe. En Carhuaniña por ejemplo en Carhuaniña sí o sí de repente con el tiempo usted puede ir son 18 metros 20 metros de palo, sí o sí tienes que subir pe, amarrar con la silla y por más que seas bajo tienes que bajar de ay y pero no es como torre el este el palo, el palo está ay que se mueve entonces ya pue yo que se llama en la punta no he podido tirar volantín sino en el medio, en el medio ya pue le he hecho así más o menos un estito así para mi cabeza le ey amarrao así la soguita ahí ponía y agarraba del este de las esquinas, de ahí sí en el medio nomás tiraba volantín en la puntita puntita no. Me llevado al gato pe, gato he llevado y primero al gato le he soltao pe, un gato le he soltado y el gato de arriba guau guau por la sogá baja, baja por la sogá ya segundo ya yo bajo.

Entrevistador: ¿Y eso para que hace maestro?

Entrevistado: Tú tienes que ser ya de todo pe tienes que ingeniarte pe porque ya gato voy a llevar me decía pe también así los señores decían llévate gato y del gato del palo lo sueltas por el este el gato llorando llorando baja pe bonito baja el gato, como ese pe tiene garras pe y bonito baja, primero baja en primera nomás después ya llorando llorando baja, ya después de el tienes que llevar en costal pe pero de arriba no te vaya este que se llama no te vaya rascar en costalito llevaba, ya agarras del costalito ya del cuellito más abajito lo pones de ay ya, todo hacía eso pe.

Entrevistador: ¿Cómo aprendió a realizar la pagapa?

Entrevistado: Eso mi tío me ha enseñau, hay diferentes pagapas pe con Achita (Kiwicha) puede ser sino coca o sino también puede ser hilo los 6 colores que se llama ese carrete que eran con eso también hacen pagapa, coca y este por ejemplo pa una plaza pal torre tiene que ser achita, quinua hacían pagapa. Ya ellos saben ya, el contramaizo ya saben ya sabes que dónde está la pagapa está allá, ya tú sabes ya. Ya mi maestro decía pe si es para torre pa torre grande, para que no estés temblando, ya tienes que Andamarca lo que necesita es Achita, quinua y su buen pagapa de su este que se llama de su mesa raspan todo eso lo hacen pagapa de noche casi más o menos a las 11 de la noche vas a ir vas a hacer pagapa, nadies que te vea y de las 4 esquinas su estito pues su tierrita y después amarrarse a la mano con eso poquitito se ponen con azúcar blanca y al pie también se ponen azúcar blanca y la tijera también para que suene más bonito con azúcar blanca tú lo pasas; eso era para torres pagapas tiene que ser el que tiene mesa ese es

los viejos antiguos eran, acá también en Chaupi también aquí en Pila Alberto ese es el pagapa que era para que suban al Matriz, esta pagapa en este está en Pila Alberto está en esa piedra ahí está su pagapa, no es en la misma plaza. Yo he visto ya cuando mi tío finado, mi tío Ambrosio pe cuando bailaba con Ruperto Canales me llevaba “hacuchik ya pagapachaykamusun” (vamos hay que ofrendar) ahí hacían pagapa. Aquí también Rumin Orqo hacían pagapa, ahora ya no hay piedra, no es en el mismo torre sino hacen su tinkapa nomás ya, siempre en cada estito siempre tienes que tener fe con su tinkapa, hay otros que no tienen y siempre se le hecha también a la tierra tú hechas el tragito y siempre pisar ahisito; eso lo que me enseñaba a mí mis tíos “siempre nachaykunkiqa pampaman pacha naman inaykuspaykiqa saruchaykunkipuni” (antes de tomar todo a la plaza cuando vas ya ahí en las esquinas siempre échale artito trago y písalo en ay, eso me decía).

Entrevistador: ¿Antes de salir al Alba hay que hacer pagapa?

Entrevistado: sí

Entrevistador: ¿Cómo se sintió cuándo bailo por primera vez en una plaza?

Entrevistado: Ahí me he sentido un poco nervioso pe, nervioso siempre te sientes pe a ver bailaré bien no sé pero hay que ser también para eso bien macho pue no porque toda la gente dice “ese no puede, hasta la weba” te dicen, “mejor otro que baile”, ahí te desmoralizas, si te desmoralizas ya te fuiste pero no no hay que desmoralizar sino hay que meter genio nomás pe sea lo que sea ya pe, ahí tan las mujeres que están viéndote entonces con eso todavía de cólera o sino de vergüenza le dejas ese arte, “ese no puede mira ese danzante ahhh para que” hasta las mujeres te dicen eso, ahí te desmoraliza pero no hay que dejarnos pe sino hay que seguirlo pe, eso a mí me han hecho “ese no puede bailar no sabe” pero con eso ya me sentía que iba a dejarlo todavía eso también después me dicen “no carajo con eso más bien te está dando valor sigue nomás” me decían pe con eso hay que ser pe más este hay que tener genio nomás sino tú lo dejas.

Entrevistador: ¿Cómo logro definir su estilo?

Entrevistado: A mí me ha enseñado bailar así, mi tío así bailaba mi tío bailaba así “en el aire la mano tiene que sacar así pa afuera no aquí” me decía mi tío. Hay un danzante que se llamaba finao Patricio Espejo ahisito tocaba como Rufino todos tocan ahisito pe entonces mi tío me decía pe no “saca la tijera afuera para que tengas en ay” me decía siempre “sacar y también compas” por eso yo sacaba la tijera así pa afuera no aquí no sino así los brazos abiertos lo tenía la tijera.

Entrevistador: ¿Cómo adquirió su vestimenta?

Entrevistado: Esa vestimenta me lo ha hecho mi papá, mi papá como era aficionao le gustaba a mi papá también cuando, yo aprendí entonces ya ese molde se empresto de mi tío ya lo voy hacer esa ropa diciendo pe, entonces con esa ropita no tan bueno bueno no lo ha hecho ya más o menos le ha hecho. Con esito iba a bailar. Después ya fui a Lima pe, Paqcha de repente le conocen a Paqcha Augusto Perales danzante Paqcha Qapari, ese el que hacia ropa de danzante. Como ya bailaba todo ya me decían “pachachallaykiña mal” me decían (tu ropita nomás está un poco mal decía pe) “carajo hay que colaborar aunquesea para comprar pa nuestro Upa” decía pe. Entonces ya después me he compra pe de Paqcha una ropa pana de verde con rojo me he compra, ese mi primera ropa nuevita, con eso. Después ya varias ropas me he comprado ya pe, ese es la única ropa que me ha hecho Paqcha Qapari ese maestro con él casi mi temporáneo es mi temporáneo es zurdo era, zurdo pero otra forma bailaba no bailaba como nosotros pe

bailaba otra forma como te digo así bailaba su tijera era así zurdo y así bailaba entonces con él hemos chocado todavía pero no bailaba bien pe en palo si te en eso si era capo ese pata.

Entrevistador: ¿Cuál es el significado de la vestimenta?

Entrevistado: La vestimenta ahorita ese es ya mucho es, el neto neto ropa de danzante ese es pe con su bolla y sus grecas nomas era aquí pe, ahora muy este ya también ya no es ya lo ponen de todo en el espaldar era con espejito era antes espejito y daba más vida pe, normal de los flecos todo pero aquí en la bolla iba grequitas también aquí grequitas van y no era con chaleco ahora ya es con chaleco han modificado ya, han modificado no era así sino un solo nomás era. Esas ropas ya pe ahora como están modificando y ahora he visto este que se llama esa vez como he visto habían modificado ya no es eso ya ahora como están modificando de todo ya pues que se puede hacer, pero antiguo antiguo si es el vestimento muy diferente es. En el sombrero va el espejo, en ponchillo también aca iba dos pa atrás dos, siempre con eso daba vida para mí ah pero pa otros cuál sería, con espejitos sí era. Guantes antes era de todo colorcito, de colores y con sus pimpones abajo y también el sombrero era con sus pimpones acá amarrado o sino con waraca waraca lo ponían acá, eso era el autóctono mismo con waraca se amarraba con sus pimponcitos eso era y pañuelo pe era como siempre ahora están de todo tipo pañuelo, también las zapatillas también están usando con diferentes pasadores, no era así sino con un solo pasador. Yo he usado todavía zapato de Huataca hecho, pueden hacer todavía esos zapatitos en Huataca como de seqo así es pe, yo tenía todavía no sé uno nomás no sé cuándo le he visto uno nomás había todavía, con eso quiero mandar hacerme con este con zapatero ese Díaz, te lo voy hacer me estaba diciendo “aparamuay moldeta” (trae el molde) dijo, ese es autóctono con su pecherita era bonito y para que hagas Patara también es más liviano más liviano era eso, con eso he bailado todavía. Zapatilla último ya zapatilla ya empezaron y también han modificado ponerse color el otro verde la otra zapatilla azul eso no era, normal era antiguo. Medias de lana era, no era ahora como de deporte.

Entrevistador: ¿Ha realizado algún ritual?

Entrevistado: He escuchado he escuchado sí, no me dejaba así cuando he escuchao cuando estaba viniendo de San Cristóbal, ese si he escuchado bonito había sido, yo me había quedado mareado en San Cristóbal y se habían venido ya pa la corrida, ya me desperté y oy mis compañeros no ya se han ido ya, justo estoy viniendo, estoy viniendo acá en Tacra Machay dicen en ay estaba una bullaza bonito estaban tocando, ese sirena había sido. Entonces, he escuchado esos cojudos están aquí nomás todavía por las puras estoy corriendo, llego a ese sitio desapareció no había nadie nadie dije pe ya pe carajo ocúltense pe webon ya le he dicho nomás pe ocúltense pe webon diciendo me he venido y vengo más aquí Puka Loma y devuelta empiezan entonces qué dije, entonces ya de Puka Loma me fijo pa abajo ya estaban viniendo todos mis compañeros al río ya y corriendo he alcanzado acá en este ya casi cerca en esta faldera ya y le he dicho pe “oy sabes que hay sirena en haya oy” “claro pe chaypi sirena apaykurusurankiqa” (ahí te ha llevado la sirena) eso si he escuchado. También aquí en Qochanqay también hay, esa vez en carnaval cuando yo así este, una vez casi me ha llevado, casi me ha llevado he desaparecido tomando con mi esposa todo estábamos ay, todos estábamos tomando en carnaval en ay desaparecí y había llegado a su casa de acá de mí tío que me está enseñando ese danzante ahí el río tanto río y cómo he pasado riazos pe y cómo he pasado ese río y dice que ay he gritado sino ya pe desaparecía sino no hubiera gritado desaparecía, ay taba su casa estaba viviendo con sus vacas, “ese es chayqa Virgichamiki” diciendo mis tías han salido, del río justo estuve pasando, eso es el único que me ha hecho, después ya no me dejó ya, no me dejaba, hay veces

lloraba ya. Cuando tomaba y ya eso tenía que ponerme cuchillo, agua en la puerta, quería llevarme.

Entrevistador: ¿Ha realizado algún Pachatinkay?

Entrevistado: Siempre Pachatinkay es el Pullo, Pullo nomás es, Pullo ese el único ese es el máximo, hay otro que dicen Pachatinkay Arpa tinkay eso no hay, toda la noche es Pachatinkay dos tienes que llevar. Antes nosotros bailábamos otro era para Alba ropa de Alba, para día ya es gala tienes que tener dos ropas pe, antes era así ahora como estarán haciendo si será dos ropas uno nomás no sé, porque eran dos ropas para Alba era usadito más o menos ese era para que salgas Alba, para día si es pe de Gala tu ropa como para día. En Pullo tiene que ser tiene que tender eso su plata tiene que dar, yo pensaba que esa plata va ser para mí, era para el maizo. Es Pachatinkay todito bailando van y ponen como ese Tinkay le da su tragito y eso le dan. Solamente es Pullo y Manzanayocc ese nomás Pachatinkay, no hay ni en Carhuani, ni Acos todos esos sitios ni en Coracora no hay, eso es su autóctono de Pullo su costumbre.

Entrevistador: ¿Cómo se siente al bailar?

Entrevistado: Primerito cuando recién he dejado de bailar ya cuando iba así a visitar Alba claro hasta lloraba todavía, me pongo triste y estaría así muchacho todavía, claro pe no, pero hay otros que me han hecho bailar todavía. Por ejemplo, en Plaza Hatariy en eso me hacían tocar pe, entonces ya unos cuantos bailaba, pero ya siempre he llorado todavía, poco a poco ahora si ya no ya. Ya cuando ya dejé de ver, al escuchar nomas ya que un poco me siento triste, siempre vamos a estar triste pe porque tú eres un artista al recordarte todos los tiempos que has pasado, sufrimientos que has tenido en eso siempre vas a estar así pe.

Entrevistador: ¿Cómo se originó la danza de las Tijeras?

Entrevistado: Eso han dicho, mis tíos nomás me han dicho que han tocado dice, ni la ropa tampoco no era así. Según lo que me dice mi tío también la ropa no era así, entonces empezaron a aprender con piedra dice del río de piedra y según lo que me dicen eso nomás no he visto todavía esos esos anteriores cómo se habrán aprendido, no sé tampoco no le he preguntado a mis tíos como has aprendido. Ellos también desde que año vendrá este arte ya, de los Incas habrán sido de los Chankas tal vez habrán sido estos, ya no le he visto ya esos bailes más esos comentarios tampoco ya no me han dicho sino dice que han empezado Tankayllo, era el danzante antiguo dice que era Tankayllo, entonces de Tankayllo quiénes habrán este pe habrán de Tankayllo ni conocemos, yo tampoco ya soy como tercera etapa ya también, ellos cómo habrán hecho, eso hubiéramos preguntado a los señores antiguos, por ejemplo a mi tío hubiera preguntado cómo habrá este ya pe ellos han sido antiguos, ahora quién sabe ya no hay nadie ya no hay, no hay no hay.

Entrevistador: ¿Cuál es la importancia del marco musical?

Entrevistado: Sí eso es lo principal, los músicos, pero hay otros que no saben tocar también. Los costumbristas el que sabe costumbrista toca pe, también ellos ya si no puedes bailar más o menos él te dice te pateo siempre o si no te hace un codito mira esto estas fallando o tú también cuándo falla también tú tienes que decir oy estito pe toca tú tienes que decirle pe, eso es lo más principal el violín es el más principal, violín lo que bota pe todas las tonadas y ese complementario es el arpa, porque sin violín el violín es el máximo que va botar todo los de un canto del Alba hasta el último, ellos ya saben ya si el otro falla siempre te va decir “no no estas fallando” tú tienes que corregirte dicen pe ellos. En Miskipa (descanso) también siempre se llaman atención “carajo

que estas tocando webon, estas tocando mal” siempre dicen así pe porque siempre para corregirnos tienen que ser maestros buenos pe, por ejemplo, aprendices que vas a bailar también no puedes, porque ese es el máximo el marco musical. Lo que tocaba bonito bonito era finao Santi Santi Huamán, Esteban Ortiz, Luis Ledesma; ese era buenos. Los más antiguos era pe Modesto Tomayro con el también he bailao todavía con Modesto Tomayro, con Okicha, Okicha le dicen a Benito Tomayro.

Entrevistador: ¿Qué recomendaría a los jóvenes?

Entrevistado: Ahorita lo que es arpa y violín lo que están tocando ya no es costumbre ya, no sé qué cosa, en Alba también sacan antes sacaban del Carnaval, ahora no sé qué cosa de chichas de todo eso ya no es músico. Porque tiene que ser una cosa de huaynitos también puede ser huaynitos que son de antiguos eso sacaban los señores antiguos eso bonito era su músico por ejemplo hasta de Ayataki sacaban eso, eso los señores que sabían que cultivaban su arte de músico debe ser así. Porque ahora no sé qué dos tonadas he escuchado creo no sé qué cosa había sido ya de Ccahuallacta, cómo me estaba silbando la vez pasada, eso habían sacado ya, dónde se ha visto eso. Ahorita ni Payasada ya no hay ya, antes había Payasada, Gallina Ciega, esa tonada Gallina Ciega ahorita a ver dile a los muchachos a ver no saben ni Gallina Ciega, cómo era Gallina Ciega cuando se ponían con ese pañuelo, ponían como este ese su pañuelo mismo de tu cabeza ahí si Gallina Ciega, nunca he visto bailar eso ya, eso bailaban antes Gallina Ciega. Huamanguina, Payasada, ahí están sacando hasta del ya no tienen vergüenza, qué no tiene dignidad las señoras o las chicas también, mimosas (toalla higiénica) todo eso dónde se ha visto, puede ser Payasada en otros tipos, no en eso no. Más que nada ya no hay respeto los muchachos, ya no hay respeto los danzantes, antes era respetosos, antes nos decíamos buenos días sin decir papá buenos días, buenos días, qué cosa les cuesta decir buenos días, buenas tardes, buenas noches, ahora ya, antes era más respeto era. Sabes que a los maestros cuando pasaban, a los mayores cuando están tomando también “ven maestríto”, sírvete, antes decían papá nosotros decíamos papá, pero ahora en estos tiempos ya ni papá ni mamá ni abuela nada sino ya ese viejo y miércoles ya no hay respeto. Más que nada hay que recomendarnos todos los muchachos, también al bailar se remedan, dónde había por eso es que yo también le he pateado a Qorisisi cuando me remedaba. Antes los señores maestros bailan así nomás y se reían un poquito asisito nomás con sombrero de oveja y bailaban, nunca se acercaban como ahora, si no estás bailando en Alba nomás todavía entre danzantes están tomando ya. Antes donde se hacía nada hasta el último, no se dejaba el contramaizo, no te dejaba que te brindes con tu contrario nada, tiene que ser este nomás aparte aparte hasta el último. Ahora pe en Alba nomás salu ya salu salu, ese ya no es, hay era pe el contrapunteo hasta decir basta pe desde las 3 de la mañana en día, desde las 3 de la mañana hasta las 5 de la tarde se agarraban de todo, ahora ya pues unos cuantos ya Pasta todo estamos bailando ya no es como antiguos ya no bailan ya, ahí están metiendo Prueba, Patara todo eso antes no era así; es que era bien respetadito antes los señores mayores, “¿qué cosa estas bailando? kutipa (repetición) carajo te decían” pero ahora pe na normal. Ese día cuando he visto aquí en Chaupi “¿qué cosa han bailao?”, nada ay están haciendo kutipa y el otro patita a pesar que es mi discípulo es Chinchilco es mi discípulo y el muchacho riéndose, yo le he dicho varias veces “¿qué pasa eso?” no así no debe ser, remedando, riéndose, claro un ratito se ríe pe cuando ya se cae cualquiera cosa, pero al este, remedándose se ríe, eso ya no es baile ya; hay que tener un poquito más respeto. Ya no es, rapidito lo hacen pe eso al este nomás era al compás noma, pausao tiene que ser ahora rapidito como yaaa, estas bailando como este ya, eso tiene que ser al compás y pausao tiene que ser, “pausa, pausa” decían antes, ahora ya no ya no hay quién conoce ya, ahora los jurados también hay un negrito, un profesor, “qué, qué es eso”, maestros que saben

“¿Cuántos pasos tiene y cuántos a ver cómo van a bailar?” eso tiene que ser ahora un profesor que sabe, está bien que sea de clase pero eso “¿qué saben?, yo he visto varias veces jurados, mareados, “¿qué es eso?.

Entrevistador: ¿Gallinita ciega es cómo Incaico?

Entrevistado: Incaico es en Coracora es Incaico, casi parecido es. Esa tonada cuando lo hacen este que se llama Gallina Ciega eso ya no bailan ya, ahora están Payasada, Huamanguino nomás ya están bailando.

Entrevistador: ¿Y Tacón de Palo?

Entrevistado: Sí había, Tacón de Palo si hay, Cuatro Esquinas todo eso había, eso sí hay.

Entrevistador: ¿Cuáles han sido las plazas más fuertes para usted?

Entrevistado: Chacma, Uchuytambo, San Cristóbal, eso los tres aquí en nuestro Lucanas, eso los tres son total total es. 8 días era en Uchuytambo 8 días era antes cuándo he ido recién 8 días no te dejaba ni dormir, ni comer, 8 días quién te va aguantar. Después ya pues, de tres días nomas ya, son 5 días sigue todavía, son 8 días era antes, ahí estaba su paila haciendo hervir el agua, su café, su calentito, él que quiere ahí tan tirado, están tomándose.

Entrevistador: Muchas gracias maestro, agradecerle por toda la información.

### Entrevista 03

#### Datos generales

Entrevistado: Mario Huamaní Inca (Danzante de Tijeras)

Entrevistador: Jose Carlos Salazar Oscco

Fecha: 29/11/2023

Lugar: Carmen Salcedo, Andamarca, Ayacucho

Entrevistador: Buen día maestro ¿Cuál es su nombre completo y cuántos años tiene?

Entrevistado: Buenos días, mi nombre es Mario Huamaní Inca, soy danzante de Tijeras con el nombre artístico Qoronta, soy de la comunidad de Andamarca, provincia de Lucanas, región Ayacucho. Artísticamente ya tengo 40 años de trayectoria artística como danzante de Tijeras.

Entrevistador: ¿Cuántos años tiene maestro?

Entrevistado: Ahorita tengo 52 años, yo nací en el año 1971 en mi comunidad Andamarca.

Entrevistador: Bien para iniciar con las preguntas ¿Usted nos autoriza grabar?

Entrevistado: Correcto, le autorizo grabar todas las versiones que voy a dar es con mi autorización.

Entrevistador: Muchas gracias. En primer lugar, maestro ¿Qué le motivó a empezar con la práctica de la danza de las Tijeras?

Entrevistado: Bien, la motivación fue que mis ancestros eran danzantes de Tijeras. Mi abuelo que se llamaba Isidro, nombre artístico Isicucha; de ahí viene mi padre Bernacha; de ahí viene mi tío Cirilo Inca, de ahí viene mi hermano Qechele y cuando yo tenía 6 años en mi comunidad siempre en las mañanas ponían música en autoparlante de la comunidad esos discos antiguos todavía, esos de carbón; la danza de las Tijeras. Entonces yo he bailado en mi cama tenía 5, 6 años y cuando ya tengo uso de razón me doy cuenta que casi la mayoría de mi familia desde mi abuelo eran danzantes de Tijeras, ahí es lo que ya me motivó aprender la danza de las Tijeras y lo dije a mi padre pa aprender pero mi padre tampoco no me aceptaba esos años toavía porque porque me dijo que era bien sacrificado, porque mi padre esos años estaba en su apogeo entonces me decía que tú no puedes aprender esta danza porque era bien sacrificado. Eso lo que me decía, pero poco a poco mi padre se dió cuenta que mi afición a la danza si era muy fuerte y total que ya cuando ya tenía 9, 10 años ya, ya se convenció que tenía que ser danzante de Tijera; así empecé.

Entrevistador: Recordemos que usted viene de una dinastía Huamaní Inca, entonces ¿es decir que su maestro fue su padre?

Entrevistado: Sí, mi maestro ha sido mi padre Bernabe Huamaní Inca, Qechele pero más lo conocían como Bernacha, él ha sido mi padre y también algunos pasos los toques de tijera también me corrigió mi tío Cirilo Inca.

Entrevistador: ¿Cómo es que usted logra aprender los pasos?

Entrevistado: Bueno, ha sido el aprendizaje es un tema amplio muy digamos muy fuerte. Los temas completos o digamos profesionalmente donde hey aprendido todas las secuencias ha sido

ya como un trabajo de 10 años. Empecé a los 6 años, pero recién a los 15 o 16 años he sido digamos completo porque un danzante de Tijeras no solamente es bailar unas cuantas secuencias y ya eres danzante de Tijeras pero en ese caso mío la práctica ha sido 10 años más o menos y recién a los 16 años, 15 años salí a la plazas pero ya salía completo ósea son las 36 tonadas, las melodías tenía que aprender; ahí recién salí. Pero es bien complicado, el ensayo, el trabajo, la práctica ha sido bien complicado.

Entrevistador: Entendemos que es un proceso, ¿A qué maestros ha visto bailar?

Entrevistado: Bien, para aprender primeramente he sufrido. Gracias por la pregunta que me hace recordar se me viene a la memoria, por ejemplo, mi padre cuando iba a Morcolla Grande desde Andamarca lo llevaban a pie, imagínate a pie. Yo iba atrás de mi padre a los 6,7 años más o menos, imagínate todo lo recorrido todos los pueblos Valle Sondondo, de Cabana, Aucará, Ishua, Huaycahuacho, Huacaña, Morcolla, casi en dos días llegaba mi padre. Después caminando he sufrido mi padre ha ido caminando desde Andamarca hasta Santa Ana de Aucará, por Putaccasa yo me acuerdo por Putaccasa, por Wacowaycco no sé dónde. Ya, he sufrido bastante, pero ellos iban tomando su aguardiente, su tragito de día de noche caminaban, pero yo atrás iba. Yo me acuerdo por ejemplo en lao de Osconta, cuando mi padre estaba caminando con sus músicos, yo me caí a un agua, a un río y todo mi pantalón se quedó como se llama se convirtió en hielo, ósea por el frío. Y he sufrido mucho ah, he sufrido mucho, ellos no sentían mucho porque ellos iban tomando su aguardiente y ellos pues ya eran personas mayores. Y hey visto a quienes, por ejemplo he visto bailar a mi tío Cirilo Inca, hey visto bailar a por ejemplo a Añascha Arotinco, el Añascha mayor, el señor Añascha mayor, he visto bailar por ejemplo al tío como se llama Nicolás Inca de Andamarca, después he visto bailar a Chalicha de Sondondo, después he visto bailar a Albicha, que todavía cuando yo estaba niño llegó a Andamarca, él venía con su moto yo me acuerdo y el moto era casi no existía en Andamarca, era llamativo, él único que venía con su moto el Albicha. Después ya he visto bailar a Vitruncha de Puquio, después ya otra generación ya un poquito ya le he visto a Águila Huamancha, Upa Virgi, Añascha Chico, Chalicha de Sondondo y después también he visto a como se llama el maestro como se llama de Querobamba era como se llama Gamboa su apellido es Gamboa Araña Negra, después hay otro su mayor que se llama Luischa, Luischa Gamboa el verdadero Killincha; a ellos hey visto, después de eso ya vienen otros compañeros ya, nuevas generaciones ya.

Entrevistador: ¿Cómo aprende a tocar las tijeras?

Entrevistado: Primero empecé, yo vivía ese tiempo en la puna, en la puna mi papá tenía sus ganados, entonces por falta de pasto nosotros del pueblo salíamos a las alturas y vivía en las orillas del río Negro Mayo, en ese río Negro Mayo yo vivía con mis hermanas, mis hermanos y entonces yo tenía la música en la mente pero ese tiempo no tenía ni grabadora ni disco nada, nada tenía pero si tenía melodía en mi mente, entonces del río yo escogía dos piedras planas como si fueran hojas de tijera pero sin redondido de la oreja, hojas planas lo llamamos alay musca lo llamamos en quechua planas y con eso yo practicaba. He vivido meses por no decir años en la altura con mis animales, ahí estaba el río entonces cogía todos los días ahí, paltarumichawan le llamamos eso, suyturumichawan, ahí practicábamos. Claro sonaba tak tak tak tak sonaba alay musca rumi y así todos los días practicaba, porque en la puna ver a mis animales era todo el día suficiente tiempo, todo el día pescando tocando las piedritas planas a las orillas del río Negro Mayo. De ahí recién ya cuando ya bajo a mi tierra Andamarca, mi papá se da cuenta pues que en mi kipi he llevado pues como 4 piedritas planos y tocaba en mi casa y mi papá se dio cuenta, ahí recién mi papá no sé no recuerdo donde habrá mandado a hacer una

tijerita ya pequeña pequeña de acuerdo pa mi edad. Entonces ahí empecé a tocar la tijera, pero lo primer momento no podía, yo me acuerdo cuando estaba en la escuela en primer grado, era un festival día de la madre, estaba actuando en actividad día de la madre entonces no podía tocar y mi papá tocaba su tijera atrás del arpa; así he empezao.

Entrevistador: ¿Cómo logra la sincronización del movimiento con el toque de las tijeras?

Entrevistado: Bien este, antes de eso le comento que mi tijera mi papá llevaba al catarata Puza Paqcha y a mí me llevó más o menos a los 6, 7 años me llevó a la catarata, está en la puna es un lugar sagrado de los danzantes de Tijeras muy conocido muy famoso, hay por primera vez me llevó mi padre, cuando llegué por primera vez me hey asustado de lejos nomás da miedo, acercándome acercándome acercándome ya mi padre había llevado la tijeras ya, de ahí saca la tijera mi padre y me entrega en bulla en rudio con la caída del agua. De hay obvio que mi padre me da consejos me da enseñanza en Puza Paqcha, de hay regresamos a mi tierra y mi padre con traguito, antes no era tanto el tema económico, a sus compañeros artistas de Andamarca lo llamaba el arpa y violín y me hacía ensayar en mi casa. Entonces ahí los músicos tocaban y yo tenía que practicar poco a poco toque de tijeras y mi padre me enseñó los secretitos eso sí, mi padre me enseñó y después no es que diga yo dice la población en el toque de tijeras hasta el momento he sido bien respetado, bueno así los compañeros mismo lo dicen la población mismo, la tijera siempre eso nos diferenciaba porque el toque tiene que ser sincronizado al compás de la música, si estamos en Tipac Tipac, en Wallpa Waqay no sé, Mala Vida, al compás; eso nos caracterizaba a la dinastía Huamaní Inca.

Entrevistador: ¿Con que frecuencia ensayaba?

Entrevistado: Ensayo era más a o menos a la semana 3 veces, 2 veces porque en nuestro pueblos nuestros hermanos eran campesinos, se dedicaban a la agricultura y toda la mañana se iban a su chacra ya venía en las tardes y regresaban en las tardes entonces ensayábamos en la noche, mayormente ha sido en la noche. A veces habido casos por ejemplo ensayábamos 2, 3 muchachos, por ejemplo mi padre tenía su alumno de Morcolla, tenía su alumno de Morcolla Chico, también había tres muchachos no me acuerdo de qué lugares, ellos con ellos mismos, obvio que ellos eran más mayores que yo pero ahí ensayábamos. Ese tiempo no había ni grabadora, ni disco nada, mi padre pues como le digo solicitaba a sus compañeros arpistas y violinistas para que toque la melodía para el ensayo, así era antes no es como ahora.

Entrevistador: ¿Dónde ha sido su primera plaza y cómo se formó para ir a bailar a bailar?

Entrevistado: Por primera vez plaza plaza fuerte fuerte no ha sido, primera vez me contratan para Santa Cruz para Cabana Sur, mes de mayo. Yo me acuerdo que me contrató eso tenía como 14 años más o menos, 14 años muchacho y en Cabana después un poco también estaba investigando yo siempre iban los jóvenes, los nuevos, los jóvenes que están aprendiendo porque era pues una plaza muy accesible, eran choque de varias danzantes de Tijeras porque tenían como 8, 10 cruces tienen pues. Bueno, entonces ahí primera vez contrataron pa Cabana, para Santa Cruz, yo me acuerdo que vino desde Cabana, me contrato, yo fui, ósea por primera vez algo curioso, ósea esa semana cuando me contrato no podía ni dormir porque estaba esperanzao que llegué el día para bailar. Llega el día, emocionado llego Cabana, por primera vez me ponen capataz, me ponen los músicos, yo estaba sorprendido ósea lo que he visto a mis mayores, otros mayores por fin eran para mí, entonces ahí me acuerdo que baile con varios compañeros entre ellos que es un poco mayor que yo Genaro Llamocca Inca “Incacha” que ese tiempo ya él pues ya tenía plazas mayores. Bueno baile, ahí venían los contratos los famosos contratos y de ahí

vino, desde Huacaña había venio el señor Andrés Ramos, el papá del arpista no el muchacho, había venido con su caballo entonces el señor había visto toda la fiesta de las Cruces, entonces cuando termina la fiesta de las Cruces se me acerca y me dice joven muchacho de dónde eres, yo soy de Andamarca, de donde eres tu papá quién es, entonces a mi padre si lo conocía y me dice yo tengo contrato para Huacaña me dice, podrías venir Huacaña me dice, claro y emocionado ni siquiera he pedido precio, él me dijo cuánto me vas a cobrar, yo emocionado le dije papá me pagas consiente lo que es y me pagó no me acuerdo el monto, eso era para mí mucho dinero nunca había visto, me acuerdo que con esa plata me compré dos frazadas, esas frazadas tigre todavía que esos tiempos había famosos y eso para fiesta del Agua en Huacaña julio, 28 de julio. Pero antes de eso antes de eso me contratan para Chaipi Parinacochas, eso ha sido mi primera plaza Chaipi Parinacochas que por primera vez fui y con quién choco ahí, ahí fui arpa me acompañó Champa de Andamarca, mi paisano, violín Ayrampo de Cabana, el danzante era yo, llego a Chaipi por primera vez y me choco con Upa Virgi de Puquio, Upa Virgi en ese tiempo estaba en su momento y me acuerdo que vino con Fernando Garriazo, arpa no recuerdo quién y otro compañero más no me acuerdo de Puquio también era, pero de los dos me sacaron el ancho así en el baile todo porque yo no tenía primera vez primera vez pero me sirvió porque de ellos también aprendí mucho, de ellos aprendí mucho y he visto como bailaba Upa Virgi, tenía un estilo diferente, bailaba su Negrito, su Zapateo y para mí ha sido una experiencia que por primera vez en esa plaza de Chaipi he hecho mi Prueba, mi Pasta porque antes nunca he hecho, claro que he practicado pero en la plaza era diferente, en medio del público era diferente, y así. Después ya al siguiente mes que era junio julio ya me llevan Huacaña, entonces ya poco a poco empecé recorrer los pueblos ya bueno pues hasta que ya llegué ser pues digamos un danzante profesional.

Entrevistador: ¿Cuál fue su preparación física?

Entrevistado: Bueno, físicamente nosotros antes allá teníamos nuestro mojudal llamado Chancha, ahí correteábamos ahí correteábamos casi inter diario porque teníamos suficiente tiempo y casi me pasó accidente, casi me cayó una piedra grandaza en la cabeza cuando yo estaba practicando el Torre Bajay, como cualquier muchacho travieso he amarrao una sog a una pirka, amarrao a una piedra, yo estaba bajando de ay practicando y los muchachos jalaban la sog a yo bajaba de ay, pero en uno de esos, varias veces había hecho ya, pero en uno de esos ya creo que por el peso por el uso creo de repente la piedra, allá es con barro nomás, no es cemento barro nomás se habrá movido, pluk se cae me caigo yo y al costado de mi cabeza tremendo piedron se cae, ahí me asusté pero me asusté quedé traumao casi una semana nisiquiera he practica. Después no me quedé, después ya empecé practicar en Molle, en Molle en Andamarca casi en todas las chacras abunda el famoso Molle no, amarraba la sogas del Molle y los compañeros del colegio de mi escuela, que ese tiempo estaba primer grado, segundo grado, tercer grado, muchachos jalaban la sog a pues, los jueves de medio día no había clase, no es como ahora, los jueves de medio día ya no había clases, los jueves de mi colegio 4 chacras arriba noma el colegio era Molle montón, ahí subía pues y todo los muchachos jalaba, yo daba bajando haciendo mariposa (risas) y así aprendió, las chicas también traían pues no su mote, su queso ahí, hacíamos como un fiestón, bueno como un juego pero en verdad los alumnos mis compañeros de ese año y esa generación, me ayudaron bastante y ahí lo que aprendí también es el Torre Bajay.

Entrevistador: ¿Cuál ha sido su preparación mental?

Entrevistado: Bueno primero de mi generación hemos sido preparados por los maestros, por ejemplo para entrar a una plaza nosotros teníamos que hacer un ofrenda o una ritual, en este caso por ejemplo en el caso mío mentalmente mi padre me ha preparao osea antes de entrar a una plaza por ejemplo pedir permiso a la plaza, tiene que hacer oraciones, tiene que hacer una Challa, igual también hacen los músicos ah, no sé si te habrás dado cuenta anteriormente los músicos siempre en su brazo izquierdo, brazo derecho no me acuerdo siempre iba amarrado un pañuelito blanco, pañuelito no sé, pero qué llevaban ahí, eran su ofrenda, ofrendas que ha hecho a la plaza, si no me acuerdo no sé exactamente no lo sé pero ellos sí sabían también, igual también lo hacían los danzantes de Tijeras y por supuesto mentalmente cuando estamos en ese tema por ejemplo el Faquirismo pa no sentir el dolor o el cansancio mentalmente manejábamos pero como le digo siempre haciendo ofrenda a los Apus y también mentalmente pensando pidiendo a nuestros hermanos mayores fallecidos, recordar a ellos y hacíamos antes de empezar una ofrenda por eso que no nos ha pasado casi nada pero también siempre preguntábamos a las personas del lugar cuál era el cerro más sagrado de ese lugar, por ejemplo en este caso si vamos al lado de Sucre tenemos el Apu Qarwaraso, si vamos a Mayobamba ahí está el Apu Chonta, así Apu Sara Sara si estamos en zona Parinacochas en Colcabamba, Huataca y así entonces eso es lo que hacíamos los mayores no la religión católica sino más que nada a los Apus, a las montañas sagradas de nuestros pueblos.

Entrevistador: ¿Cómo aprende a realizar una ofrenda?

Entrevistado: Primeramente para hacer eso tiene que ser quechua hablante, yo siempre he sido crítico lo que son de la capital o los que no hablan quechua no pueden hacer eso porque desde te tengo uso de razón he visto a mi tío Cirilo Inca, a mi padre, también a mi hermano Qechele que hasta ahora está en vida en Runasimi, en quechua, toda la ofrenda es en quechua Runasimi, lo único que yo lo hago es simplemente estoy haciendo lo que me ha dejado heredado culturalmente nuestros hermanos mayores, yo no estoy inventando nada tampoco lo estoy cambiando, eso viene generación tras generación pero todo el Runasimi, en quechua.

Entrevistador: ¿Cuál es el significado de la ofrenda para un *danzaq*?

Entrevistado: Nosotros los danzantes vamos a Andamarca por ejemplo todos los años, entonces con todo fe hacemos nuestro ofrenda a las montañas para que nos den fuerza para seguir danzando y eso es lo que pedimos a las montañas. Nosotros no hacemos esto por simplemente por cumplir no, lo hacemos con mucha fe y por supuesto también llevamos jóvenes nuevos para que le pueden dar valor y fuerza pa que avancen en su trabajo artístico y tanto es así las montañas siempre nos han protegido a nosotros. También cuando por ejemplo algún compañero se va también nos avisaba, por ejemplo para que fallezca el compañero Chuspicha el año 2018, ese año cuando fuimos a hacer una ofrenda a Puza Paqcha, pa hacer el Paqapu porque estaba dejado de la tierra enterrao sacamos y todo estaba negro y los hermanos mayores dijeron que vamos a estar luto, yo mismo me quedé sorprendido porque vamos a estar luto, ellos ya sabían que algunos de los compañero no vamos a regresar el próximo año dijo, en ese grupo éramos varios que éramos como 15, 20 danzantes por supuesto aparte de los músicos, pero yo no podía creer que porqué, todas las vasijas que nosotros lo cambiábamos estaba todo negro, eso era una señal para un luto o duelo. Qué pasó, paso dos días, tres días, cuatro días, cinco días falleció el compañero Chuspicha, entonces uno piensa y uno analiza que sí nuestros Apus, nuestros espíritus si te avisan, obvio que no te vanga decir nombre, eso lo que pasó y eso lo sabe varios compañeros que ese año que hemos hecho hacer la ofrenda a nuestro lugar sagrado de nuestro

pueblo de Andamarca, que es en zona de Puza Paqcha, eso es lo que ha pasao. Y así los compañeros otros por supuesto tienen sus Apus o lugares sagrados en sus comunidades.

Entrevistador: En cada lugar que iba, ¿realizaba Ofrendas?

Entrevistado: Sí por supuesto la Ofrenda en cada plaza, salvo que hoy en día, a veces me da mucha pena, ya toda la plaza veo ya cemento ¡qué pena!, yo por ejemplo Huacaña fui 4 años, 4 veces Huacaña, 4 veces que fui todavía la plaza no era cemento, era tierra, era piedra, 4 veces que fui a Morcolla Grande todavía era tierra no era cemento, dos veces fui Querobamba Sucre era tierra y así te puedo mencionar todos los pueblos que he recorrido, todos los pueblos que he llegado siempre hacía mi Ofrenda ahí en la plaza con respeto a la plaza, porque la plaza tiene vida. Entonces hoy en día cuando a veces voy a esos lugares ya veo cemento ¡qué pena!, ahora dónde harían, ya prácticamente casi todas las plazas están con cemento inclusive mi pueblo Andamarca está con cemento, eso es lo que ha cambiado hoy en día por eso de repente ya los danzantes ya no hacen, uno ya la plaza es cemento, otro que los jóvenes bueno no saben.

Entrevistador: ¿Cómo se sintió al bailar por primera vez frente a un público?

Entrevistado: Cuando yo bailé por primera vez pal público, en este caso en el colegio, en la escuela de mi pueblo, al día siguiente todas las chicas las alumnas me han bullying todos me decían danzaqcha danzaqcha danzaqcha (danzantito), todo el mundo me ha correteo (risas) pero y así, tanto es así que me correteaban por todo lado, las alumnas no así danzaq danzaqcha danzaqcha, bueno era por primera vez habían visto un niño danzante a los 6 años. Y así cuando ya entré a la plaza ya también era un temor porque también la gente te criticaba, no son críticas las famosas barras, hoy en día le llaman barra pero eran en Runasimi en quechua pues no, la gente también te valoraba ah, por ejemplo te valoraban te apreciaban por tu baile, por tu toque de tijeras, por tus cualidades y también otros te criticaban no kaynam kachkan, manaraqmi faltanraqmi, kaynata tusuy no (así está, falta todavía, así baila), cosas no, entonces yo los primeros plazas he sufrido, me sentía mal, un poco triste, de repente un poco humillado, pero paso como dos, tres plazas ya perdí el miedo ya, ya perdí el miedo, más bien pa eso ya mi padre me había aconsejado que eso era normal que entraba por una oreja y salía por otra así que, no tenía por qué resentirse, más bien he sido tranquilo ya. Por ejemplo, en Colcabamba por ejemplo el famoso Waqyanakuy, el famoso Waqyanacuy en Colcabamba me dijo te todo pues (risas) pero también al otro, ósea es parte costumbres de tradición de los pueblos, en Colcabamba bueno así se dicen todo al pobre danzante toda la noche lo tratan (risas), pero para eso tiene que ser correa ancha (risas), bueno en otros pueblos es poco, no es como Colcabamba.

Entrevistador: ¿Cómo fue su aprendizaje de la tonada Pampa Ensayo y Prueba?

Entrevistado: Por ejemplo en Pampa Ensayo, antiguamente nosotros los que hemos nacido en nuestras comunidades en la sierra, no había pues ese tema de gimnasia rítmica, artística, que hoy en día que los muchachos practican, que está muy bien, no estoy en contra de eso, entonces todo era a esfuerzo, todo era a esfuerzo, no no había técnica que digamos, pero solamente nosotros veíamos a los hermanos mayores que hacían por ejemplo el Pampa Ensayo y tampoco no había equipo para grabar tampoco, solo que teníamos que sí o sí estar atrás de los danzantes mayores, todo lo que hacían teníamos que practicar en nuestras casas o en nuestras chacras y así puro esfuerzo esfuerzo el Pampa Ensayo. Igual el Pasta Prueba, igual por ejemplo eso lo que hacían, por ejemplo, yo he practicado eso barreta huischuy (botar la barreta) que hoy día ya no lo hacen, inclusive he perdido mi diente, practicando nomás todavía, practicando nomás todavía, pero yo preguntando a los papás, a los mayores, a mi padre también, entonces tenía que tener

otro ellos tenían que morder esos cristabela, ahí recién, pero nosotros hemos practicado así, hemos malogrado nuestra dentadura, muchos jóvenes que en mi generación. Y por ejemplo las Pastas, mayormente era truco, era una magia no, por ejemplo, echaban tetera dos litros de chicha, servían y no salía chicha por ejemplo no, por ejemplo, he visto dos calabazas de frente a frente se trompeaban las calabazas con la mirada del *danzaq*. Entonces son cosas que nosotros tanto hemos sufrido para aprender, pero así nomás tampoco los mayores no nos enseñaba pues, unas cositas porque mucho de los hermanos también fallecieron llevando pues sus secretitos a la tumba. Y así por ejemplo de Pasta, por ejemplo, más hacían el faquirismo por ejemplo era el yauri, el más grueso era el yauri, yauri, después hacían agujas, después se ponían arete con las tijeras, las dos tijeras, la lengua, el cargar las espinas, comer culebras, a las ranas, bueno todo es un poco sacrificado.

Entrevistador: ¿Cómo define su estilo de baile?

Entrevistado: Bueno el estilo que yo bailo, es el estilo que bailaba mi tío Cirilo Inca y mi padre, no era, no es digamos estilo de otro compañero, por ejemplo, he visto bailar al compañero Chalicha que tiene otro estilo, Añascha tienen otro estilo. Yo he aprendido el estilo de mi padre, de mi hermano Quechele, el baile más suave, pero al compás el movimiento al compás de las tijeras, si usted compara mi baile con compañero Alacrán, que es de mi generación, es diferente, el compás diferente. Pero hoy en día he visto por ejemplo casi de la mayoría casi lo mismo es el compás ósea el baile digamos, no diferencia casi nada pero si usted ve, de repente hay videítos que están apareciendo por ejemplo ese tiempo bailaba Alacrán, Halcón, Chinchilco, Chaska, yo, entonces si usted ve el baile compás diferente diferente, Halcón tiene lo suyo, Alacrán tiene lo suyo, Chinchilco tiene lo suyo, yo tengo lo suyo y así por qué, porque seguíamos el compás de nuestro maestro, ese era la diferencia pue con comparación con actual.

Entrevistador: ¿Cómo lograba concentrarse para realizar la tonada Pasta?

Entrevistado: Bueno, para empezar la melodía de Pasta es muy triste, muy sentimental, inclusive en las plazas cuando estaba en medio de la gente hasta me caían lágrimas pero la música es muy sentimental muy triste y mi padre me enseñó número Pasta, hay que hacer esto esto y cuando yo llegaba a la plaza perdón al pueblo ya tenía un apunte ya, qué con qué voy a trabajar y no no era pues simplemente encontrar las cosas en ese pueblo por ejemplo no, por ejemplo yo iba a Morcolla Chico, hay una cosas que no se conseguían entonces yo desde mi pueblo lo llevaba y así iba pero mayormente todas las pastas que he hecho es el que me ha enseñado mi padre, pero hay cosas que no pude hacer porque nunca me salió, hay que ser real, cien por ciento no pero si la mayoría de cosas sí y le agradezco infinitamente por supuesto a mi padre que me enseñó y bueno lo que he aprendido.

Entrevistador: ¿Cómo se origina la danza de las Tijeras?

Entrevistado: Sobre el origen, muchos nuestros hermanos mayores lo que dicen la región Chanka, estamos hablando Ayacucho, Huancavelica, Apurímac, más concentrado en la región Chanka lo que es estamos entre Ayacucho y Apurímac. Y este es una danza ancestral que ha sido digamos mayormente cuando llega la cultura occidental querían pues desaparecer, porque ya la cultura occidental lo han considerado los danzantes de Tijera como una danza diabólica por eso que los españoles cuando llegan a nuestros pueblos por la fuerza han querido evangelizar a nuestras comunidades a nuestros hermanos andinos, por eso que en todos los pueblos en los cerros más altos vez cruz y por eso que ya esos tiempos a los danzantes de Tijeras lo veían como una danza diabólica, por eso que hay viene después el famoso el movimiento Taky Onqoy donde

los danzantes de Tijeras desaparecen pero sin embargo aparecen como haciendo contra a la cultura occidental, hasta hoy en día mismo por ejemplo el cura no deja ingresar a los danzantes de Tijeras a la iglesia, no deja ingresar y por cierto los verdaderos danzantes de Tijeras no son católicos. Hoy en día veo muchos compañeros son católicos, que persignan en la puerta de las iglesias, pero sin embargo cuál es su posición están contra la cultura occidental o la cultura andina, también hay otro problema ahí pero ya lo dejo a la consideración de cada compañero, en caso mío no soy católico, cien por ciento me he formado me he bautizado en Puza Paqcha y por lo tanto no puedo adorar a las imágenes por respeto. Y muchos dirán y por qué baila, claro muchos preguntan eso y por qué bailas si tú no crees, simplemente bailamos para trabajos artísticos que nos contratan, eso es todo. Ahora sobre el origen como le decía viene de la región Chanka, más concentrado en la zona de Soras, que es actualmente la provincia de Sucre y la provincia Lucanas, ahí está la evidencia de donde somos la mayoría de los danzantes de Tijeras, somos de Ayacucho Sur, en el norte no hay, abarca más o menos de Sucre, que está hoy en día Parinacochas, Lucanas, donde estamos nosotros. Eso es mi versión y así, pero hasta el momento los estudiosos, los antropólogos nunca todavía definieron de qué año, eso sería engañarnos, no hay.

Entrevistador: ¿Cuál es el mensaje de la danza de las Tijeras?

Entrevistado: Bueno mensaje a los jóvenes simplemente, primero aprendan de sus maestros mayores, sé que hoy en día por la tecnología que fácilmente bajan videos de los redes sociales de las publicaciones, que está muy bien, pero para que ellos puedan ser cien por ciento mejores, que conozcan más la danza en su máxima expresión deben recurrir a sus maestros de sus lugares, a sus maestros mayores, ellos dejen su enseñanza, su sabiduría, porque hoy en día como repito muchos compañeros jóvenes no van ya a una maestro, simplemente aprenden a su cuenta bajando videos, por eso es que ya no saben lo que es una ofrenda, no saben lo que es ritual, al final tampoco no saben lo que es el toque de tijera al compás, algunos no saben bailar ni siquiera tonadas completas, eso es lo que está pasando y mi cariño aprecio a todos los compañeros y sigamos pues trabajando por nuestra identidad, por nuestra cultura, al final este es el legado cultural que nos ha dejado nuestros ancestros.

Entrevistador: Usted cuando baila, ¿qué expresa?

Entrevistado: Bueno, para mí es un sentimiento, pasión, yo ese momento ya me olvido el tema económico, ya no estoy pensando que me está pagando más o menos, no, ese momento me siento una persona muy sentimental, cuando toca el Wallpa Waqay (Canto del gallo), a las 4 de la mañana tengo un sentimiento, a las 6 de la mañana cuando toca el Huaychao, y cuando toca el Alba, yo bailo pasión sentimiento, yo sé que la población no lo siente, yo sí lo siento y bailo compás, porque bailar danza de las Tijeras pasión sentimiento tristeza también. Por ejemplo, cuando toca el tema la Agonía de Rasu Ñiti no, me recuerdo la muerte de nuestros hermanos mayores, cuando toca el Wallpa Waqay yo me acuerdo de mis comunidades indígenas como antes mi padre se despertaba, todo se viene a la memoria, entonces el *danzaq* baila con sentimiento y pasión, eso es lo que yo lo hago.

Entrevistador: ¿Qué significa ser un *danzaq*?

Entrevistado: Dependiendo, en cada pueblo hay un lugar sagrado, por ejemplo en caso voy a hablar de mi pueblo, en mi pueblo tenemos el cerro Accaymarca, es el guardián de mi pueblo, tiene dos caras, tiene dos rostros, mira a la derecha y a la izquierda, cuando nosotros los danzantes como Andamarquinos estamos, digamos estoy bailando en Morcolla por ejemplo, yo

imaginariamente tengo que hacer un Tinka al cerro sagrado de mi pueblo para que me proteja, igual a Puza Paqcha, igual a otros lugares sagrados de mi tierra.

Entrevistador: ¿Cómo considera a los *danzaq*?

Entrevistado: El danzante de Tijeras es el mediador entre el hombre y la naturaleza, yo he visto por ejemplo a mi tío Cirilo Inca constantemente para que baile en una plaza iba a hacer una ofrenda al cerro, por ejemplo, ellos también eran sacerdotes andinos sabían leer hoja de cocas, yo también un poco sé, no soy cien por ciento, no lo quiero mentir, mi padre sabía mirar hoja de cocas. Por ejemplo, hoy en día no se ve, ellos por ejemplo cuando subían a la torre llenaban vino en una botellita de vidrio y lo lanzaban de la torre hacía abajo para saber su vida, si se rompía el vidrio, era malo para ellos y cuando no se rompía era buena plaza para ellos. Y así por ejemplo en la plaza dejaban sus vinitos, ellos tenían un contacto entre el hombre y la naturaleza era cien por ciento creencia a las montañas, a los lugares sagrados. Por eso que ellos también eran, no solamente eran danzantes, eran Yachaq, osea sacerdotes andinos que sabían mirar hojas de coca y a mí mismo cuando mi tío Cirilo Inca cuando estaba empezando me miro hoja de coca, me decía warma allin danzaqmi kanki kaynam kanki kaynam kanki kaynata ruanki kaynam kanki allinmi kanki sumaqtam kawsarinki (serás un buen danzante niño, así serás, así vas a hacer, así serás, vas a ser bueno, vas a vivir muy bien) así me decía, no tomaba importancia tanto porque ese tiempo bueno muchachos no tomaba importancia. A la larga tenía razón él, sí eso ha pasado.

Entrevistador: ¿Cuál es el significado de la vestimenta?

Entrevistado: Bueno, el traje tiene diferente, por ejemplo, para empezar antiguamente el traje no era muy aplicativo como ahora no, era un traje sencillo, yo he visto por ejemplo era un traje usaban pues como 10 años, 15 años los maestros mayores, ellos mismos confeccionaban, no había como ahora las bordaduras eso no existía. El traje por ejemplo tiene vario significados, por ejemplo el sombrero representa al cóndor, cuando un *danzaq* baila las cintas aletean, por ejemplo el chupa, representa por ejemplo a la cola del atoq (el zorro) y cuando el *danzaq* baila la cola siempre está en movimiento, igual cuando un zorro corre, igual su cola siempre está en movimiento, los flecos representa por ejemplo a la lluvia, el uma pañuelo (pañuelo de cabeza), maki pañuelo (pañuelo de mano), total tenemos como 17 piezas y cada uno tiene su significado, hoy en día ya vemos aplicativos ya digamos a máquinas, a bordaduras, pero anteriormente era más sencillo y cada uno también llevaba sus nombres, no tanto era en el sombrero, mayormente he visto en su chaleco anteriormente, si tu vez fotos de la década 70 80 casi nadie tiene en sombrero, solamente en su chaleco he visto. También un detalle en el cola en la chupa, siempre llevaba una cruz, no sé por qué será como una burla a la cultura occidental, a la religión, donde todavía llevaba atrás como una forma a la religión católica, eso sí es verdad, si un poquito analizamos en Semana Santa por ejemplo, en Semana Santa que hacen los danzantes de Tijera, mientras que la religión católica o los católicos están de duelo, no comen carne, están en ayunas, sin embargo, los *danzaq* sí, supuestamente ese momento muere Cristo salen los Apus Wamanis y los danzantes de Tijeras tienen que bailar toda la noche, fecha propicio para que los *danzaq* y los músicos presenten a su comunidad a sus discípulos y eso ustedes lo saben, eso lo hacemos en Andamarca, en Puquio todos los lugares donde estamos nosotros, esa tradición, costumbre nos ha dejado nuestros maestros mayores.

Entrevistador: ¿Cómo es que le ponen ese nombre?

Entrevistado: Por supuesto que sí, eso ha sido un poco digamos algo histórico, cuando por primera vez a mi papá lo contratan para Cabana pa fiesta de Sequia Guerras Pampa entonces yo por aprender he seguido a mi padre para aprender, pero en día central en la procesión mi padre me cambia para que yo acompañe a mi papá por primera vez y hay una foto, tengo esa foto, para mí es histórico esa foto. Entonces hay por primera vez, nunca en su vida habían puesto en Cabana un danzante chiquito y salgo de la casa del Cargonte (persona que asumen un cargo) y la gente sorprendido, llego a la plaza cantidad de jovencitas sigueteando, chiquito *danzaq*, uchuychalla *danzaq* (danzante pequeñito) y ahí es lo que me ponen en el pueblo de Cabana y siempre algunos entrevistas que me ha hecho el diario El Comercio, la República, ahí tengo recortes guardados y nunca voy a olvidarme de eso, eso fue en el año 1976 cuando tenía 6 años que este la comunidad de Cabana Sur me pone el nombre artístico Qoronta, ¿por qué? Por el tamaño en quechua decía wak danzaqcha kasqa uchuychalla, qoronta sayaschalla (ese danzantito es pequeñito, como una qoronta), de ahí viene ese nombre, no es que me ha puesto mi papá, mi paisano, no, agradezco al pueblo de Cabana Sur que ese nombre viene de ese año hasta ahora que bueno pues llevo con mucho orgullo honor el nombre de Qoronta porque ese año me ha puesto Qorontacha uchuychalla *danzaq*, qoronta sayaschalla cuando uno desgrana el maíz que era qoronta chiquitito, eso ha sido por mi tamaño diminuto y agradezco al pueblo de Cabana Sur, eso fue el año 1976. Por primera vez se ha visto un mini danzante por eso quedaron sorprendidos y me acuerdo el fotógrafo Solar, que ya falleció, era un aucarino famosísimo, él me había tomao retratao esa foto, yo tanto esfuerzo lo conseguí y lo tengo y lo guardo como si fuera un oro ahí mi foto, esa es la única evidencia que yo tengo junto con mi padre en Cabana Sur y lo tengo esa foto de 6 años y de ese momento es que viene ese nombre de Qoronta.

Entrevistador: Hablando de la música, ¿cuál es la importancia del marco musical?

Entrevistado: Bueno es conocimiento de todos para que un danzante de Tijeras pueda desenvolverse correctamente, perfectamente tiene que haber buen marco musical y como sabemos los danzantes de Tijeras dependemos de los músicos y los músicos son una pieza muy importante y dónde está su lugares, por ejemplo en Huaycahuacho hay muy buenos, es tierra de los arpistas. Yo tabia llegué conocer a su papá de Lapla, German Ccacce, he visto ya viejito le he visto al señor German Ccacce, después ya viene Lapla y hay muchos maestros por ejemplo Huaycahuacho se caracterizó hasta ahora hay jóvenes de grandes músicos arpistas me refiero de la danza de las danza de las Tijeras, igual en Sondondo por ejemplo yo he llegado conocer a su papá de Juan Caccha, Angilcha el verdadero papá, tierra de músicos de la danza de las Tijeras violinistas, igual también tenemos en Puquio varios compañeros mayores no, por ejemplo he visto a Lurucha todavía he visto tocar, a Mullicha, yo he enterrado a Mullicha aquí en Lima cuando falleció todavía, hay una fotos donde estoy acompañando a Mullicha cuando falleció y a ellos he visto tocar, eran muy pocos, muy pocos los que perfectamente tocaban la danza de las Tijeras. Y si vamos un poquito más abajo, los arpistas son mayormente son especialistas en Toril, de repente en Huayno pero danzante de Tijeras son muy pocos, son pocos y actualmente también sabemos casi lo mismo sigue en Huaycahuacho grandes maestros de danza de Tijeras arpistas, en Sondondo igual, en Puquio igual, así está.

Entrevistador: ¿Usted siente que se mantiene la esencia de la danza de las Tijeras o se debe mejorar las melodías?

Entrevistado: Bueno totalmente ha sido cambio, me refiero exactamente a los jóvenes actualmente porque si usted compara las grabaciones de la década de 70, 80 hasta 90 con la actual totalmente ya distorsionado, me refiero por ejemplo cuando los jóvenes actualmente están

sacando supuestamente música nueva de danza de Tijeras, pero sin embargo es asimilado a un huayno a un jarana ya, sacan de cumbia, no sé de qué músicas más entonces totalmente tergiversan. El baile danza de Tijeras, la melodía se tiene que mantener, no puedes tergiversar y encima hoy en día que es tan fácil, anteriormente por ejemplo para grabar tú tienes que ser calificado, ese tiempo era el Instituto Nacional de Cultura que ahora ya no existe, la disquera tiene que calificarte para que tú puedas grabar. Entonces hoy en día como no hay control, no hay una entidad que controle de eso, entonces todo el mundo graba y disculpe la expresión lo que da la gana, mayormente eso lo está haciendo los jóvenes que no conocen la verdadera esencia de la danza de las Tijeras, eso es lo que está pasando por ejemplo he visto cuando sacan ahorita hoy en día que está fuerte la música de jarana, que está muy bien, no estoy en contra de eso, pero de ahí sacan los danzantes, perdón los músicos, obvio el *danzaq* baila pero aquí más atención deben tomar los músicos de arpa y violín que deben un poquito estudiar, analizar y mantener la esencia auténtica a la música, la melodía danza de las Tijeras, ¿por qué la Unesco declara como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad?, es para preservar mantener, no es para comercializar y por lo tanto nosotros tenemos que preservar y mantener el legado cultural que nos ha dejado nuestros ancestros por eso que la Unesco declara como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, sí nos vamos a desviar inclusive la nominación nos pueden quitar.

Entrevistador: ¿Usted ha tocado y bailado la tonada Tacón de Palo?

Entrevistado: Sí, tacón de palo he bailado. Lo que visto hoy en día por ejemplo hace poco estaba como jurado en Cabana, la comunidad trajo dos tonadas más, ósea yo no estoy de acuerdo, pero la verdad es como un invento ya, yo no estoy de acuerdo eso y nosotros lo hemos quitado eso. Por ejemplo, hablemos la agonía de Rasu Ñiti, hay una versión que es original de Parinacochas y otra versión viene ya recién de la década del 80, cuando nosotros por primera vez filmamos una película sobre la danza de las Tijeras con mi papá, mi hermano, yo, violinista Juan Caccha y Lapla, la Agonía de Rasu Ñiti una película basado en la versión, en la obra de nuestro Amawta José María Arguedas en el año 1986 bajo la dirección de CETUCP Universidad Católica del Perú, dirigido por nuestro paisano amawta cineasta Augusto Tamayo San Román, de ahí se viene la Agonía de Razu Ñiti de lo que es hoy en día lo llamamos Ccawallacta. Pero si nosotros retrocedemos un poquito en la zona de Ccahuallacta no había la Agonía de Razu Ñiti, no se bailaba, Parinacochas sí, por ejemplo cuando fui todavía muchacho, tenía 17 años a Pullo, yo me acuerdo la familia Ibarra creo, me llevó a ver Maqta, tukuskuy haber Agoniata, tusuykuy llachankichu manachu, a ver mastro tukaykuy (joven baila a ver Agonía, baila, ¿sabes o no?, a ver toca maestro), cuando tu sabías bailar Agonía eras *danzaq*, sino la población mismo llachankichu, man allin danzaqchu kanki (no sabes, no eres buen danzante) te decía ósea te depreciaba pue más claro, son cosas que han cambiado, han pasado. Hoy en día he visto en la zona Valle Sondondo no están tocando la melodía de la Agonía de Parinacochas sino del Ccahuallacta ya, son cambios que hubo, entonces todavía algunos rescatables por supuesto.

Entrevistador: ¿La tonada Incaico no se baila en cualquier lugar?

Entrevistado: Por supuesto, justamente hoy en día he visto a algunos muchachos hasta en la zona de nosotros, la zona de Ccahuallactas hacen su Pachatinkay con fin de recaudar fondos, no no eso está mal, porque el *danzaq* por ética tiene que llevar 2 trajes o inclusive mayores he visto hasta 3 ah, otro era para Anticipa, otro para Día Alba, otro Día Central, inclusive otros llevan pa su Prueba, Pasta el más viejito lo llevaban o más usadito pal Pasta, Prueba. Bueno, en lo que hablamos por ejemplo el Pachatinkay es netamente es el Parinacochas, hablemos de Pullo, Sacsara, Antallani, Chaipi, Chusi, Coracora, Huallhua, Lomaspatata, entre otros, ese es su fuerte por supuesto con la

tonada de Auria, no es cualquier música tampoco. Entonces, en Pullo, el dinero recaudado el Pachatinkay no es pal *danzaq* es pal Cargonte, entonces algunos jóvenes que han visto eso han ido al lado de nosotros la zona provincia de Lucanas, Sucre y hacen su Pachatinkay, recaudan fondos y ya para él, ósea lo hacen con fin de ganar algo, pero eso está mal, lo que nosotros debemos mantener es el tradición que si es obligatorio llevar ropa nueva a Pullo, todos esos lugares que he mencionado y hacer el tradicional Pachatinkay y el Tinka se tiene que respetar en su zona. Igual por ejemplo no solamente eso el Pichapa por ejemplo en Pullo, en Chaipi, en Coracora es otro tema, el *danzaq* ese Pichapa tiene que hacer también otro igual preparar su Mesa o llevar su Mesa desde su pueblo y hacer Pichapa también en Runa Simi, igual en la zona Parinacochas por ejemplo el Ccero Qespey (subida al palo), no hay torre pues mucho, no hay Qero Qespey por ejemplo en Carhuanilla es obligatorio el Qero, Coracora los 4 barrios, Lomaspata, Muchapampa, Siwilla, Huallhua, entre otros, es Qero, entonces y los *danzaq* parinacochanos eran digamos tromes en ese número, a todos nos sacaba el ancho en Parinacochas, plantaba el palo más alto en Coracora, pero hoy en día inclusive creo ya lo prohibieron en Coracora, bueno que pena, que pena, que pena, pero anteriormente hacia todas esas costumbres, pero en la zona de nosotros era poco, en la zona de nosotros es el Torre Bajay.

Entrevistador: ¿Cuáles son sus palabras finales?

Entrevistado: Bien Kichka, mi cariño y aprecio a tu persona. Agradecimiento infinito a mis hermanos mayores, a mi padre, a mi tío Cirilo Inca, a mi hermano Qechele y otros compañeros mayores que me han enseñado, que me han corregido, también no he sido perfecto, mis errores y lograr el objetivo que siempre queremos ser, líder en la vida y por supuesto líder como danzante de Tijera. Decirle también a nuestros hermanos mayores siempre que le den pues sus enseñanzas, sabidurías a nuestros menores, a veces cuando ellos se van de este mundo se llevan todas las sabidurías a la tumba y eso no puede ser, ahora pa los jóvenes simplemente recomendarles que investiguen un poquito, que se acerquen, yo sé que en sus comunidades hay hermanos danzantes mayores, como arpa y violines y que un poquito pues aprendan de ellos, yo sé que ellos no van a negarse cuando se acercan con cariño y aprecio yo sé que le van a enseñar muchas cositas por ejemplo el tema de hablar Quechua por ejemplo, hay muchos compañeros que no hablan Quechua y también lo que es ritual, ofrenda, eso es mi recomendación y no perder la esencia nada más. Muchas gracias, te agradezco y connigo será hasta otra oportunidad.

## Entrevista 04

### Datos generales

Experto: Roberto Saire Llana (Danzante de Tijeras)

Entrevistador: Jose Carlos Salazar Oscco

Fecha: 20/12/2023

Lugar: Puquio, Ayacucho

Entrevistador: Buenas noches maestro ¿Cuál es su nombre completo y cuántos años tiene?

Entrevistado: Mucho gusto, mi nombre es Roberto Saire Llana, tengo 42 años, pero en la vida artística estoy bailando ya casi 36 años de los cuales tengo un nombre artístico que me pusieron mis maestros que es Qaqañiti de Puquio, es una palabra en quechua que significa el que aplasta los cerros.

Entrevistador: ¿Usted nos autoriza grabar?

Entrevistado: Sí, bueno con la finalidad de que podemos difundir un poco y también conocer un poco el trabajo que hacemos casa artista.

Entrevistador: Muchas gracias maestro ¿Qué le motivó a empezar con la práctica de la danza de las Tijeras?

Entrevistado: Desde los 6 años que comienzo ya a bailar públicamente, porque a los 5 comenzaba todavía en prácticas, no te tenía vestuario, ver a mis hermanos o ver en sí a mi familia que se preparaban para siempre para las fiestas costumbristas, como que me llamaba la atención por el tema de las tijeras, por el tema del vestuario que utilizaban en esas épocas, bueno solamente lo veía pero no era para mí poder este que lo iba bailar pero si mi padre inculco bastante a mis hermanos entonces por eso que también yo ya a la edad de 6 años puedo digamos un poco descubrir en mi la parte de la danza ya pero públicamente. Entonces comencé a tener ese gusto de bailarlo y a mí me parecía muy sorprendente porque cada paso que hacía me salía de manera rápida, el toque de las tijeras sí se me dificulto un poco pero aprendí a tocar, me corrigió de hecho que mi padre y de los cuales para mí me sentí bastante digamos motivado muy aparte que en esa época ser mini danzante era llamativo para el público y aparte que te daban las propinas cuando bailabas te tiraban al piso no y aparte que te pagaban pero era motivación que siempre obtenía un premio, siempre me hacían chocar con otros danzantes y siempre ganaba entonces como que me sentía uy soy poderoso tengo algunas fuerzas que siempre salía vencedor pero básicamente mi motivación también fue por el tema de que ver a mi familia estar en una costumbre andina que para mí era algo nuevo no.

Entrevistador: Usted nos comenta que su familia, sus hermanos y su señor padre han practicado la danza de las Tijeras ¿su padre fue su maestro?

Entrevistado: Justamente mi padre ha sido un aficionado, fotógrafo, cultor, gestor cultural, siempre ha estado con las costumbres, básicamente en la danza de Tijeras ha sido un crítico muy muy digamos perfecto que cada bailarín le daba consejos de manera muy particular de amistad, no digamos destructivas sino constructivas para que puedan mejorar y eso era mi padre. Era muy colaborador también crítico como te digo y mi padre inculco a mis hermanos que viene a

ser el mayor Richar Saire “Inticha”, de ahí viene a ser Fredy Saire “Razu Ñiti”, de ahí vengo yo “Qaqañiti”, de ahí viene “Encanto de Puquio” Carlos Saire, bueno también ahora sigue mis hijos. Para mí mi padre no la tuvo fácil, él a su manera como ha sido un aficionado no ha sido un danzante consagrado conocido, pero ha sido muy conocedor me pudo orientar y poderme corregirme muchas cosas no, que de repente yo a esa edad lo veía solamente bailar y punto no pero sí me hacía cómo se tenía que bailar las secuencias, me hacía bastante ver a mi hermano Richard cómo era la parte de costumbre, cómo era el Zapateo, el Wallpa Qaqay, el Tipac Tipac que era en esa época bastante digamos visto, no es como ahora que vemos un poco el tema de la acrobacia, la secuencia costumbrista el que lo bailaba era un maestro digamos a carta cabal, era en cada pueblo que iba era ganador, manejaba tijera y costumbre era los danzantes que tenían fama de ser un buen bailarín. Entonces yo creo que mi padre a lo que ha podido me ha formado de alguna manera, como digo no ha sido fácil, él también ha sido muy crítico conmigo hasta el último día de su vida, si no fuera por él creo que no estuviera todavía bailando y creo que sus críticas y sus consejos ha servido como para estar yo ahorita poder también enseñar a nuevas generaciones.

Entrevistador: ¿Quiénes fueron sus referentes?

Entrevistado: Básicamente mi proceso de formación siempre he visto acá en la ciudad Lima porque venían muchos maestros tapados la cara, casi se les veía un ojo nomás pero siempre era muy rivalidad ósea siempre el Atipanacuy acababa en bronca, acababa en peleas, acababa muy fuerte porque los hinchas querían que gane su danzante, yo agradezco al maestro Bernacha que me recuerdo que él vino a mi Pachatinkay en local Aucarino que lo hicieron a la edad de 6 años que tuve, me dijo no tengas temores baila pero era muy alto, yo lo veía demasiado alto y tenía pues unas tijerotas que me sorprendía como los tocaba pero me decía baila no tengas miedo entonces seguía bailando, al maestro Lázaro Inca de Ishua también me decía baila, me hacía bailar con otros niños baila baila no tengas miedo, el maestro Águila Huamancha también una vez me hizo llorar porque me asusto ósea en vez que me hable me dio de comer así de manera de frente como si fuera su hijo, pero como yo era tímido me sentí que me estaba asustando y comencé a llorar por eso, entonces si tengo también ese recuerdo con el maestro Águila Huamancha que en su apogeo pues ahí estaba demostrando con el maestro Buitruncha, maestro también Mario Salcedo Añas Chuschama también bueno lo he visto bailar, al maestro Chuspicha fue mi primera plaza bailar con maestro Chuspicha en Pullo, entonces sí he tenido digamos roces con grandes maestro que me han podido orientar, Bolucha de Puquio que también buen danzante. He para mí tener referencia de ellos me ha servido muchos, tanto de muchos mayores más que ahorita quizás el nombre se me escape pero de ellos que han seguido hasta ahorita, poder mencionar he visto al maestro Quechele, he visto al maestro también Qorisisi que actualmente los conocemos, maestro Chalicha de Sondondo que también tenía sus técnicas de baile, maestro Araña Negra que ya también lo conocemos, pero la parte de atrás ha sido importante para mí que siempre me decían, al maestro de mi hermano que era Ruperto Canales que era también parte de la descendencia de la familia que nos ayudó bastante y creo que también estamos en la misma dirección porque Modesto Tomayro como Pedro Llana, mi abuelo, discípulo pues hemos venido calando un poco esa historia y nos ha orientado, para mí ha sido también mi punto de equilibrio y de guía para poder continuar la danza.

Entrevistador: Usted nos mencionó que desde un inicio tuvo la habilidad de aprender los pasos ¿Cómo es que usted logra aprender los pasos?

Entrevistado: Bueno, la técnica que utilizaba mi maestro, en este caso mi padre Don Silvestre Saire Marca, cuando me llevaba a las fiestas costumbristas me hacía digamos trasnochar los dos días ósea desde el sábado hasta el domingo en la tarde y cuando veníamos el domingo en la tarde aquí a la casa, como mi papá también grababa llevaba su radio grabadora, todas las músicas que grababa lo ponía cuando ya estábamos en la casa para decir no te vayas a olvidar Roberto lo que has visto así es que voy a poner la música y acuérdate como han bailado, entonces de lo que había trasnochado el día domingo tenía que bailar todo lo que había visto el sábado y el domingo, entonces todo lo practicaba y básicamente yo acababa el domingo ya a la media noche o el día lunes acababa cansado, bueno si se molestaba mi mamá por el hecho de que tenía que ir al colegio temprano el día lunes pero todo me lo grababa, básicamente de casi todo los maestros tengo sus pasos muy conocidos ósea si me he podido grabar esos pasos antiguos que cuando bailo costumbre ahí resalta, ahí se rebobina un poco la memoria y lo bailo, pero sí ha sido importante esta formación que ha dado mi padre del momento, ya poco a poco después comenzaba a practicar la parte de las pruebas ver como se hacía o también íbamos al gimnasio porque sí también me mencionaba mi padre que teníamos que tener algo básico como era la parada de cabeza, la parada de manos, si no tenías eso dice que siempre perdías, entonces siempre tenía digamos ese punto de llegar, de que si tengo que hacerlo para tener como defenderme y esa preparación ya más adelante en mí fue el tema de resistencia, de irme a las playas, de estar un poco contacto con la naturaleza, con la fuerza del mar, eso ayuda mucho, yo no lo veía pero ayudo mucho en mí canalizar esa energía, yo básicamente he estado en la capital pero si he podido llegar diferentes pueblos donde que ahí me enseñó más ver la parte costumbrista, entonces si es una parte para mí que ha sido complemento en mi vida artística.

Entrevistador: ¿Cómo aprende a tocar las tijeras?

Entrevistado: Como mis hermanos bailaban, siempre yo tenía que coger sus cosas de mis hermanos, sus tijeras o su vestuario por partes porque no tenía yo, yo a la edad de 6 años ya tengo algo nuevo no. Pero igual cuando yo tocaba esas tijeras ya de mis hermanos, no lo tocaba bien, ósea yo un poco que engañaba en la forma de agarrarlo a la tijera como que un dedo no estaba adecuado y lo ponía pero sí sonaba pue no, sonaba era digamos que nadie se percataba, pero un día mi padre se dio cuenta y me corrigió me dijo he estas tocando mal las tijeras entonces colócalo bien todas las manos extendidas, las palmas como debe ser de las manos y poner las tijeras adecuadas macho arriba y hembra abajo, entonces me costó, me costó mucho, no podía no me salía, básicamente en mi me he puesto muy terco y cada día lo practicaba por eso que yo aconsejo a mis alumnos, siempre todos los días practicaba, venía de mi colegio y comenzaba a tocar la tijera de la forma correcta como mi padre me había dicho que tenía que tocarlo, entonces ponía una música en ese tiempo cassette ponía ponía y ahí porfiando y hasta que cuando me di cuenta como que ya estaba tocando bien las tijeras pero había pasado casi 8 meses, un año, un año para poderme perfeccionar, me costó pero lo logré digamos tocar de la forma correcta las tijeras, obviamente que pesan no pero si pude lograr de la manera correcta como mi padre me había orientado.

Entrevistador: ¿Cómo logra la sincronización del movimiento con el toque de las tijeras?

Entrevistado: Cuando yo comienzo a tocar las tijeras, veo en mis pasos como que tenía que estar de la mano porque a veces yo hacía un toque o un tintineo en las tijeras y como que mi pie si no le guiaba como que estaba en discusión, no había digamos ese acompañamiento pero al momento que cuando comencé a tener diferentes toques de las tijeras como el repique, como el tocado abierto y cerrado, como que me gustó mucho porque ya endulzaba mi pies, ya comenzaba

mis pies a seguirme y no solamente a que yo lo ponga sino es algo como te podría decir salía de una manera espontánea, que cuando tú tocabas la tijera salía de una manera pero precisa, me sorprendía eso porque metía el repique, le metía la técnica y las tijeras y el pies estaban de la mano, entonces creo que eso pudo evidenciar el público y bueno destacarme en esa época como un mini danzante que estaba llevando de la manera correcta al compás del arpa y violín.

Entrevistador: ¿Cuánto y con qué frecuencia ensayaba?

Entrevistado: Cuando yo empecé justamente como te digo las tijeras, las tijeras estaban casi de la semana casi todos los días, le daba media hora, o una hora, o ay veces practicaba también ya con los pasos cada fin de semana para poder fortalecer un poco mis dudas porque cuando había contrapunteo a veces te quedaban con dudas por qué no hice este número pero si me salía en la casa, había ciertos temores no y ponerme en práctica también la parte física, en esa época me recuerdo que había un mini danzante que justo nos ganaba porque hacía un aspa de molino y a mí y a Misti nos ganaba por eso, ósea nosotros éramos bastante respetuosos con la parte que se hacía de los mayores, con la rodillita o sentadito o volantines o algo suave pero este niño de ahí vino con parte física con un aspa de molino y con eso nos ganaba entonces también sentí pues que tenía que prepararme más, es por eso que también voy al gimnasio y un poco implemento la parte física, pero sí he podido darle más punche en el tema de las tijeras porque eso para mí era como que estuviera fallando algo entonces logré casi todo los días en las tijeras y fin de semana la parte física.

Entrevistador: ¿Usted ensayaba con marco musical?

Entrevistado: No, siempre ha sido con mis grabaciones de que mi papá tenía su grabadora, siempre lo dejaba ahí entonces yo cogía, ponía las músicas. Sí lo que yo hacía era que en mi mente habían 2 danzantes, ósea que yo bailaba uno y el otro entraba el otro supuestamente tenía un espíritu a mi costado que yo tenía que bailar el otro demostraba y así me animaba porque no había con quien, mis hermanos en esa época pues estaban estudiando, no estaban en casa y yo solamente esperaba los fines de semana como para orientarme más para que mi padre me lleve justamente a las diferentes fiestas costumbristas pero mi forma de ensayo fue bastante para mí como un espejo, de que en mi mente había un danzante y yo era el que le estaba haciendo el contrapunteo.

Entrevistador: ¿Quiénes lo contactan para que baile en su primera plaza y cómo se formó para ir a bailar?

Entrevistado: Yo en la fiesta de Pullo acá en Lima, en la fiesta de la Tinka especialmente que lo hacen en su local de Breña en el mes de junio, para mí ha sido toda una vivencia porque yo de pequeño he bailado en esa fiesta, desde muy pequeño, me recuerdo que mi primo Julián Saire con Fernando Garriazo me llevaban, justamente mi hermano me acompañaba Inticha, mi padre también algunas oportunidades y a la gente le gustaba mi forma de baile, como me expresaba, no tenía miedo a grandes. Pero llega a los 15 años y me proponen básicamente a que ya no baile en Lima, sino que baile en el pueblo mismo a los 15 años, entonces como todo danzante quería conocer un poco también la costumbre en otros pueblos. Entonces me animo, me animo a ir, sí en esta oportunidad me acompaña mi hermano, no fue mi papá, mi hermano Inticha ya que él también conocía un poco el tema de las costumbres de Parinacochas, me preparé bastante en la parte física también y como te digo en la parte de resistencia bastante tema de hacer trote, correr bastante en la playa fue bastante mío mi resistencia y meterme un poco al gimnasio no porque

la costumbre como que ya estaba yo teniendo a un maestro en este caso mi hermano Richard, me iba a orientar bastante ósea ya tenía un respaldo de que no voy a estar tan solo porque al final cualquier costumbre mi hermano me iba a apoyar. Pero no fue digamos la adrenalina tan digamos que sea fácil no porque cuando llegamos nos encontramos con un cuadro pucha que buenazo y encima en su apogeo, encontrarme con el maestro Chuspi de Andamarca ósea Chuspicha de Andamarca ¡wao!, en ese momento esa época para él era pues el más más ósea estamos hablando el tema del 80 para casi 90 no, ósea esas épocas y estar pues con el señor Lacaute en el violín y Santicha en el arpa para Chuspi pues un marco bastante y yo con Julián Saire y Fernando Garriazo también no pero igual maestro Lacaute siempre ha destacado por sus músicas costumbristas antiguas, entonces siempre se jactaba ello que es muy muy bueno no. Bailar con maestro Chuspi obviamente pues no era fácil, tuve mucho temor, se me vino todo, la fuerza que había venido de Lima fue chocante no verlo al maestro, bueno obviamente que mi hermano me ayudó a poder hacer el saludo respectivo no, de que siempre se saluda al menor, al mayor, o mayor siempre se le acerca al menor y tener digamos esa orientación porque si me chocó pensando que yo iba a bailar con otro joven sino que chocar con maestro ya estaba limitado no, ósea no podía faltarle el respeto, no podías bailar igual a igual como había siempre ese grado de que el mayor tiene que demostrarte a ti para que tu aprendas no, obviamente que ya chocar con un maestro ya es decir que tú ya estás o estás perdiendo ya entonces eso fue para mí un momento de decir ahora como venzo esto no, sí bailo como tengo que bailar como siempre lo bailo en Lima con cualquier chico de mi edad o como cambiaría mi forma de baile chocar con un maestro pero perdí pero aprendí mucho del maestro Chuspicha, su forma de baile, su técnica, su jolgorio, su vestuario como tenía bastante campanas, ósea aprendí mucho de él, creo que también fue un punto de admiración a su forma de baile que pude captar muchos pasos de él y es por eso que estoy muy agradecido y eso es lo que me dio esa época de chocar con grandes maestros.

Entrevistador: ¿Cuál fue su proceso de preparación mental?

Entrevistado: Yo veía que era bastante la magia porque me preocupaba a mí bastante era el tema de Pasta básicamente porque como veía magia y también veía faquirismo entonces yo digo ahora como hago porque yo no hacía mucho acá en Lima esto porque era bastante solamente era magia y la Pasta era poquísimo era unos cuantos números y listo pero era bastante la magia. Yo me recuerdo que el maestro Paccari, Paccaricha era uno de los únicos que hacía bastante más el tema de faquirismo, siempre locales que veía siempre se maltrataba bastante entonces yo tenía ya una referencia de cómo era el faquirismo, ver no, porque ver a Chali era magia, ver a Águila también magia, ver a maestro Buitruncha magia, ver maestro Tragalazo de Hucsi el verdadero Tragalazo magia ósea todo era magia, ósea para mí el faquirismo era como que decir ahora como lo aprendo si mi papá no sabe entonces me guie un poco por ver también a los huancavelicanos a los hermanos de Huancavelica porque los veía y tener el cuidado y la preparación, sí obviamente que preguntaba algunos maestros, cómo se podía hacer o como podía realizar esos tema del faquirismo no, que me comentaban que cada implemento que se utilizaban era personal, que no se podía emprestar, que no se podía limpiarlo si el otro había utilizado, que tenía que yo conseguirme propio digamos mi material para hacer el tema de faquirismo y así poco a poco. En la concentración me recuerdo que hice mi primer número de faquirismo fue pasarme el alambre por la boca no, como que sentí un hincón pero fue el momento que tenía que hacerlo, a los finales la adrenalina allá en pueblo porque lo hice allá en Pullo no me dolió tanto no, el tema de las espinas tampoco, claro que al día siguiente si hubo el malestar pero en el momento no, ósea era como que decir qué es lo que estoy haciendo, ósea estoy haciendo algo wao, el público

me está aplaudiendo ósea estoy haciendo bien, entonces ahí fue un poco que entre la concentración básicamente de la mente, de que el dolor pasa a un segundo plano en el momento del contrapunteo.

Entrevistador: ¿Cómo maneja las emociones al enfrentarse con los rivales?

Entrevistado: Sí, mi padre fue bien específico en esta parte, fue bien técnico, me dice ningún danzante es invencible digamos no, ósea todos tienen una debilidad, así que no tengas temor porque siempre va a ver una debilidad, pero yo le digo pero papá ellos bailan bien no sé todo es perfecto a mí me falta, no mientras que tú practiques bastantes números van a poderte defender pero si tú sabes pocos números como te vas a defender, entonces yo a eso comenzaba a adquirir bastante números para que cuando yo entre en un Atipanacuy poderme defenderme justamente, ya no tenía unos cuantitos sino se prolongaba más números, entonces pude tener digamos que hacer como una estrategia como el ajedrez, saber mover la pieza adecuada en la secuencia adecuada porque las energías en cada secuencia es distinto, en las tonadas o bailes pues hay un esfuerzo físico leve pero cuando entras al alto al pampa como que incrementa un poco más y ahí haces una pausa para entrar secuencias costumbristas donde que nuevamente te reintegras al baile pero de ahí viene que otra secuencia que ya requieren de esfuerzo físico mayor, entonces yo he estado siempre teniendo que controlar esas fuerzas, si yo sé que me voy a defender en costumbre pues le meto todas las ganas, le doy al cien por ciento para dejarlo al otro danzante pues totalmente perdido, entonces cuando entraba ya el tema de Prueba, Pasta obviamente que fuerza iba meter, también tenía que guardar otro parar poderme defender en las secuencias finales, es un tema de ajedrez básicamente.

Entrevistador: ¿Con qué maestros tuvo la oportunidad de bailar en un Atipanacuy?

Entrevistado: Bueno, en esa época también pude chocar con el maestro Pikicha de Huancasancos que también era uno de los buenos que también para él era más fácil el tema de magia, que me demostró bastante un poco la habilidad, no bailaba mucho, no se defendía en Alto, Pampa, muy poco, pero llegaba Magia se defendía bastante. Si en Puquio cuando me llevaron, poder conocer al maestro Upa Virgi, Albicha, que también digamos por ser joven, niño en ese caso me orientaron, ósea me dijeron como tenía que mover, bailar, una expresión digamos de cordialidad pero más allá no, yo era pequeño pero si me recuerdo de ellos hasta la fecha y poder decir que entrar en competencia con maestros pues siempre he tenido digamos ya no tan mayor como es de maestro Chuspi, ya sino con otra categoría menores que he podido chocar en diferentes pueblos y así he podido conocer un poco más, pero acá en Lima ver bailar al maestro Buitruncha, ver bailar al maestro Lázaro Asto, ver bailar al maestro Bernacha, ver bailar a ellos me ha orientado bastante, claro que no tuve la oportunidad así de una fiesta costumbrista bailarlo, claro es distinto, pero si he podido aprender de ellos.

Entrevistador: ¿Cómo aprende a realizar una ofrenda y cuál es el significado para un *danzaq*?

Entrevistado: Bueno en este trayecto, justo también me pareció muy extraño porque tú sabes que cuando uno va en pueblo siempre el mayor realiza esta ofrenda, de ello vas aprendiendo porque cada maestro tiene diferente forma de ofrendar y tú sabes cuándo te amarras el pañuelo para empezar una fiesta costumbrista también el mayor también da unas pautas no, también como un rezo y también te pone algunos implementos muy aparte de los que tú puedas conocer, entonces he ido aprendiendo eso de diferentes maestros, diferentes pueblos que he llegado pero lo que he visto en mi actualidad es que y he preguntado que muchos maestros no se dedican a la parte de la ofrenda, no quieren entrar a ese camino a la parte espiritualidad, ¿por qué? Porque

me dicen Qaqa yo bailo para el pueblo, alegre al pueblo, pero yo no me puedo enfermar de ello, al uno entrar a la parte espiritual consumes carga negativa y positiva entonces ¿qué hago?, que yo voy a consumir eso a pesar de que tengo familia, me va chocar y si no me choca a mí choca a mi familia. Muchos maestros cuando han querido estar siempre en ese lado de la parte espiritual han padecido, dicen pues que en épocas antiguas ha habido de que no necesariamente se acercaba la naturaleza sino a un pacto con algo, como decir sabes que tú eres mi referente, tú eres mi espíritu, te doy pídemelo lo que tú quieras y yo por reciprocidad pues voy a estar siempre a tu servicio, pero no digamos que sea diablo sino la parte espiritual, tú sabes que el mundo en las provincias siempre hay un ser que nos protege o nos adquiere energías, nos dicen no pero maestro la Sirena también, me hablan de ello no, que muchos tenían maestros músicos especialmente se acercaban a ello por la melodía que botaban, se acercaban mucho. Entonces si te das cuenta y también puedes indagar muchos no pueden ofrendar, es muy difícil hasta incluso yo mismo estoy justamente en esa lucha, claro obviamente ya con todas las advertencias que me han dicho también tengo el temor porque tengo hijos, una vez que yo también pueda consumir pero lo pueda chocar a mis hijos si es que a mí rebota y he podido orientarme quizá de alguna manera por terquedad ya porque quiero ser un danzante que conozca todos los horizontes que me da la danza, porque dicen el danzante muy bien pero la parte espiritual ¿por qué no saben? Al menos poderse defender, sí puedo yo defenderme, cuidarme pero más allá a hacer brujería o chamanería es otro camino, acá básicamente lo que hemos aprendido en la parte espiritual es sabernos cuidar y agradecer básicamente y en eso estoy de poder entrar esta parte espiritual a pesar de los altibajos que va a ver quiero constituirme de alguna manera con mis generaciones que vienen, de poder inculcar que puedan entrar a los que tienen esa fortaleza espiritual de adentro, puedan conocer un poco más.

Entrevistador: ¿Usted realizó ofrendas?

Entrevistado: Justamente cuando yo voy a los pueblos y yo soy muy joven, siempre estaba rodeado de un maestro, de los tres como tú sabes tiene que haber un maestro, puede ser el violinista, o el arpista o el danzante también y él tiene la potestad de hacer esta ofrenda y nosotros seguir mediante nuestro capataz mediante los implementos, muy aparte que tú puedas hacer algo especial de repente por lo que has aprendido o tu maestro te haya dado como diciendo sabes que Roberto te vas a ir a tal pueblo, esto siempre puesto o con esto siempre reza y protégete con esto, muy aparte que me daba en mi grupo el mayor no, el mayor digamos de experiencia, entonces eso ha ido uno canalizando y viendo las formas justamente como digo de que cada maestro ha tenido diferentes formas de poder ofrendar, nosotros siempre tenemos que hacer respetuosos del Apu de cada pueblo, tenemos que conocer el nombre, tenemos que llegar hacia ellos con nuestra chicha, con nuestro trago, con nuestra hoja de coca, con nuestro cigarro, los implementos que nos va a servir a poder abrir, saludar y también regresar de la misma manera tranquilos sin ningún problema así hayamos ganado, perdido, la cosa es irte del pueblo, más que nada del Apu tranquilamente, sin haber discusión y sin haber hecho maldad a nadie, entonces eso hemos ido aprendiendo básicamente en el tema de la ofrenda, pero si hay cosas, secretos que a veces uno los guarda pero siempre llevamos un rezo especial en cada pueblo que vamos.

Entrevistador: ¿Cuál ha sido el proceso de aprendizaje de la tonada Torre Bajay?

Entrevistado: Este número es riesgoso, este número no hay salvación, por mito se dice que el danzante que sube a la torre y cae, es como que ya llegó su fin, ya no puede seguir bailando, ahí ya acabo su carrera. Para subir Torre tienes que tener un rezo especial, tienes que ser agradecido con muchos mayores, abrir el campo y supuestamente el pueblo donde estas yendo, porque

muchos maestros como te digo han pasado por este tema de que se han caído, si tu vez algunos pueblos hay vino o hay trago en la punta de la iglesia, es porque básicamente es por respeto, saludo hacia la torre, es como se dice en parte de historia, es que estamos contradiciendo a los españoles básicamente, es como decir el danzante se está burlando que sube las torres y hace no y estamos en un poco de burla según la historia por la Conquista, pero en realidad lo que estamos haciendo es nosotros tener la resistencia de poder que continúe con nosotros la parte de cómo ha sido nuestra formación en el mundo andino, mediante esto de nosotros llegar hasta la cumbre de la torre y pedir permiso, dejarle una pequeña ofrenda y poder hacer los números es porque básicamente es para el pueblo y en reciprocidad de que el pueblo no da, de la Pachamama. Entonces este número de Torre, a lo que yo siempre, para mí era un reto todo esto, sino que cualquier danzante no lo hacía, tenía que tener una preparación y muchos danzantes te pueden preguntar, no les gusta el Torre Bajay, de repente por el tema de que pueda hacer que se caiga y queda su danza o puede ser que no ha sido parte fundamental para ellos llegar hasta ese nivel, pero si es importante conocerlo porque es parte de la secuencia y un danzante tiene que ser completo, no puedes dejar cosas a medias, al menos puedes defenderte pero tienes que ser completo y eso para mí me ha ayudado bastante también como te digo yo no soy muy experto en la bajada de Torre, pero si he subido de alguna manera y he podido hacer digamos dentro de mi concentración, dentro de mi aprendizaje, de poder hacer primero el respeto el saludo de abrir, y también bajar, por ejemplo de arriba tú soltabas un vaso y si el vaso caía normal es porque todo te iba a salir bien pero si el vaso caía al revés es porque te va salir mal, igualito lo hacían con la cerveza, tiraban la cerveza prum si caía parao a pesar que no se rompía pero prum como era siempre era tierra ahora hay piso, prum ha quedado uy toda la gente ahh y el danzante con esa motivación hacía maravillas y después cuando se rompía es porque ya va ver problemas. Entonces son cositas que uno ha ido aprendiendo en el trayecto de los pueblos no.

Entrevistador: ¿Cómo define su estilo de baile?

Entrevistado: Cuando yo iba a las fiestas costumbristas y también seguía un poco la orientación de mi hermano Richard, me gustaba su estilo de mi hermano Richard, él siempre donde iba predominaba su baile y ganaba, yo me he sentido contento pero también triste a la vez porque él no me enseñaba, ósea el que me enseñaba era mi padre, mi padre venía sabes que así es, tienes que corregir o cambiar pero si he tenido mucho guía de parte de mi hermano Richard “Inticha”, de ahí también que he admirado es el paso del maestro Águila Huamancha, maestro Chuspi envidiable pues no también lo menciono porque he bailado con él y sí me gustaba mucho la picardía del maestro Añas Añascha de Chuschama, él entraba con una base de decir te mato, te mato, la impresión nomás era él matar con su impresión al entrar de bailar y de ahí Qori también sí me parecía algo sorprendente porque era muy curioso, era muy mañoso, su baile pícaro, muy mañoso o bueno ahora ha cambiado bastante pero antes era bastante pícaro era bastante muchos gestos como maestro Buitruncha, maestro Buitruncha bailaba mucho gesto, mucho gesto, pasos lo veía muy poco pero él si llegaba a tu costado y te pisaba el pie, es era tu técnica, ese era su forma de ganar o empoderarse en el encuentro, entonces he podido calar, el maestro también Chalicha de Sondondo el mayor, todos le decían no el maestro Chali es brujito, él así está bailando pero va a ganar ah de hecho de hecho, nunca le creía hasta que un día lo fui a ver a Parque Zonal, hicieron justamente fiesta de Chihuire y de ahí lo veo que choca con Paccari, Paccari joven pue, en su momento vacilándose, nosotros ya llegamos pal día Central y vemos que el maestro Chali estaba un poco mareado pero dice que en baile había ganado en la noche del día sábado, en la Anticipa había ganado dicen entonces Paccari vino con la mentalidad de digamos cambiar eso de lo que le había ganao, entonces estaba con toda la juventud, estaba

también Alacrán, toda la gente en esa época su apogeo, llega el momento de Pampa Ensayo pues maestro Chali no podía, hacía números sencillitos, su maizo ya estaba preocupado molesto, Paccari está ganando, Patara también Chali con las justas, se paraba de pie con un pie nomás y el otro ya descansaba, Paccari no se daba vuelta todo el campo estaba ganando, entra al momento de Prueba Paccari también física estaba haciendo, Chali se agarró saco su sogá se hizo como Túpac Amaru ahí alzándose pero también estaba mareado, su maizo ya no creía ya quería que pare, su maizo ya estaba sentado desmoralizado, mi papá estaba grabando las músicas y en eso Chali (porque yo estaba al costado de Chali) en eso Chali le dice a su maizo dice ahora yo voy a comenzar a ganar le dice, ahora es mi turno, así con su borrachera, pidió más chela todavía, pucha agarro entró Paccari Pasta choco, secuencia Pasta Paccari entró con sus cuchillos, porque bastantes cuchillos utilizaba en las piernas y en la nariz, entra Chali hace una pastita pero hace magia del huevito que aparece del pollito, agarra simple pue a comparado de Paccari, su número de Chali era como cualquier niño pue no, entonces su maizo ahh como diciendo ya al capataz le decía ya apóyalo, Chali había sacado su costal y en eso Chali se sienta y le comienza mirar a Paccari pero se reía, yo digo está loco pe no, se sentó ahí en su banquita, comenzó a mirar a Paccari, no quería alistarse nada sino comenzó mirar a Paccari, Paccari sacó un alambre grueso grande, eso que en esas épocas era que se ponían en la boca y corrían de un lado al otro extremo pero de todo digamos del local el Bosque todo largo pue no largazo, la gente una esquina otra esquina pue no, Paccari se pone no quería entrar pero entró, sufrió un poco se notó pero entró y comenzó a corretear por un lado, toda la gente bravo con Paccari su maizo feliz, otro para otro lado, ya cuando iba a cerrar porque que se supone que ya había hecho como 4 pasadas ya iba cerrar ya se traba en el medio como que se atoro algo ahí, en eso comenzó a sacarlo pero con mucho dolor se veía en su cara, mucho dolor, se llegó a sacar sale sangre de un cachete y el otro cachete se le hinchó como si fuera digamos un gordo, Kiko, así se le hinchó totalmente, acá sangré acá se le hinchó, ¿qué pasó? Que tuvieron que llevarlo de emergencia, Chali se reía yo lo veía a Chali, Chali agarró y comenzó a seguir Pasta pero con magia, comenzó a sacar billetes, no le intereso que le estaban auxiliando y comenzó, acabó su billete y saco otro más otro número de magia, saco de la paloma, él se estaba vacilando ya estaba haciendo como 4 números ya y Paccari ya no estaba, su maizo se asombró le comenzó a apoyar recién ahí, viejo viejo le decía, gana pue, Paccari se lo llevaron de emergencia no pudo reaccionar. Entonces eso que quiere decir no, que a veces tenemos siempre un secreto pero si pues tener mucho cuidado que a veces no sabemos con quién chocamos pero para eso siempre hay que averiguar y preguntar cómo podemos defendemos ante esa situación y me llevo está experiencia de una forma de tener claro de que por algo son maestros, entonces no puedo faltar el respeto así estea como estea hasta el final siempre el respeto.

Entrevistador: ¿Cómo se origina la danza de las Tijeras?

Entrevistado: Básicamente dicen por historiadores, no hay llegado a concretar, ya que tiene muchos años este tema de la identidad, que yo siempre pongo para mí un momento se podría decir de punto de partida es el movimiento de Taki Onqoy, para mí lo veo como punto de partida, de hecho que viene de mucho más atrás todavía esta historia, pero yo lo pongo como punto de partida en 1565 por ahí, el movimiento de Taki Onqoy, donde que para mí es claro que ahí hay la fuerza necesaria para poder continuar con el legado de nuestra identidad, con nuestra historia. Entonces hasta la actualidad seguimos resistiendo básicamente, seguimos resistiendo, muchos estudiosos como la doctora Lucy Nuñez dice que esta danza era danza de los Chunchos, se parecía un poco por la forma como llevaba el plumaje, como llevaba en uno de sus manos como con un instrumento y que no había el arpa y violín sino que solamente la música era con

chancada de piedras, son cosas que han ido justamente cuando viene la conquista española donde cambia esta situación, ponemos el violín, ponemos el arpa, podemos las tijeras. Para mí yo lo veo como punto de partida el movimiento de Taki Onqoy, donde que ahí comienza digamos la fuerza de poder continuar hasta hoy en la actualidad con nuestro mundo andino.

Entrevistador: ¿Cuál es el mensaje de la danza de las Tijeras?

Entrevistado: La danza de las Tijeras, tienen que tenerle un respeto, primeramente, no es un baile cualquiera, es una danza que demuestra mucha identidad de nuestra parte cultural, por algo es reconocido como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. La danza se conecta mucho con la naturaleza, con la parte espiritual, tenemos nuestra fortaleza en los apus wamanis, la pachamama, tayta inti, mama quilla, tenemos nuestra cosmovisión andina tres mundos: mundo arriba, mundo terrenal y el mundo de la sabiduría donde están los maestros. Entonces eso es importante tener al momento de que uno quiera iniciarse como *danzaq*, puedo ser bailarín aprender ciertas cosas, pero *danzaq* ya es un proceso de consagración que donde va llegar a muchos pueblos y tener la suficiente fortaleza de poder seguir, decir que este es mi camino o me regreso, porque el bailarín solamente empieza lo básico y puede defenderse hasta un límite, pero el *danzaq* no, no tiene límites, va seguir aprendiendo cada año, va seguir aprendiendo a defenderse con números más riesgosos, porque es parte de su vida, parte de su camino, entonces el mensaje que se puede dar es que la danza cuando uno lo va practicar que lo lleven con mucho respeto, dedicación y sobre todo orientarse de cómo lo estoy llevando, si lo estoy llevando bien o lo estoy llevando mal y para ello tenemos una fecha especial que viene a ser la Semana Santa, donde que justamente nos encontramos, hacemos un intercambio con otros maestros y otros discípulos no, para ver como estoy yendo a mi aprendizaje. Pero si la danza no es una danza cualquiera, llevamos un instrumento en la mano que es más trabajo como otras danzas, que tenemos que llevar un compás con el arpa y violín, manejar sincronización con nuestro cuerpo, total movimiento brazo, cabeza y pies, entonces tiene que haber una sincronización perfecto.

Entrevistador: Usted cuando baila, ¿qué expresa?

Entrevistado: Primeramente es cuando yo bailo y el público no aplaude es porque algo pasa, el público es tu orientación, es tu espejo, si el público te está aplaudiendo es porque estás haciendo algo bueno, pero si el aplauso es mayor es porque estás haciendo ya correcto las cosas, pero si el aplauso es totalidad del público es porque lo has hecho bien, entonces hay tú tienes digamos como poder orientarte de tu forma de baile hacia el público, porque uno no puede autoproclamarse, oh soy bueno, oh estoy haciendo mejor que el otro, no, tú tienes que demostrar lo que puedas hacer dentro del encuentro, dentro del Atipanacuy, el público es el reflejo de tu esfuerzo que estás haciendo, entonces no puedes ir en contra de ello, entonces es una parte cuando estas en el mismo encuentro, pueda suscitar estas cosas. Pero hay otro factor que es el yo interior justamente cuando un expresa, las emociones salen a la luz, la tristeza salen a la luz, el estrés o los problemas salen a la luz, pero nadie se da cuenta, sino tú lo botas, por un instante quieres botar todo eso y dejar tu mente en blanco para poder bailar de la mejor manera que te pueda salir y eso está entre tus diferentes pasos que ya los tienes en mente, si yo tengo algo un detalle de que no me salía o temor y si en ese momento le pongo la doble de energía en mi subconsciente, en mi yo interior, por la terquedad y me sale voy a decir pucha que como esta energía lo tengo guardado ósea hay tantas cosas dentro de mí que va salir en su momento adecuado y yo cómo poderme defender en los diferentes Atipanacuy o con los diferentes compañeros danzantes, entonces lidiamos mucho la parte de la psicología interior muy aparte que el público nos pueda expresar sus aplausos con la forma si estamos bailando bien, sino que

tú también como empleas la psicología y como controlas tus emociones, por eso que muchos danzantes al no controlar esas emociones se lesionan, si nunca han practicado mortal para adelante justo ese día quiere hacerlo, lo hace y le sale bien y se planta el talón y ya no puede levantarse y ahí quedó su arte, vez, claro la terquedad lo hizo hacer, porque a veces somos tercos y menos en contrapunteo no quieres perder pero tienes que saber controlar tus emociones y ser consciente de que esto si nunca lo he hecho y ahora me voy animarlo hacer y tenlo la dificultad de que es piso, y no es tierra ni grass, obviamente me sale mal me voy a lesionar algo pero si pongo en criterio ah es tierra, al menos me voy a resbalar, o es grass ya pues al menos va a amortiguar algo; no toman esos criterios muchos compañeros es por eso que muchos se han lesionado y han dejado de bailar justamente por eso pero ellos pueden decir no eso es impulso, eso es ser aguerrido, está bien pero no han confundir la bruteza con la inteligencia, entonces esos factores hay que trabajarlo siempre para poder tener digamos una dura habilidad en mi parte dancística.

Entrevistador: ¿Cuál es el significado de la vestimenta?

Entrevistado: Sí, el vestuario anteriormente como tú sabes eran flecos y espejos, los espejos eran básicamente para poder evitar cualquier hechizo, envidia, era para voltear no, por eso es que se ponían hasta incluso otros danzantes bastante espejitos, pero era básicamente por un mito que se daba en esa época, que era muy restringido bailar con otros danzantes porque no lo conocías, venían todo misteriosos y solamente para esa fecha nomás, lo conocías y tenías que demostrarle. El vestuario ha ido variando, pero en nuestra zona de Ayacucho ha ido bastante acercándose a la parte de la naturaleza, los colores los adornos está representado básicamente por la Pachamama, por el Sol, por la Luna, han ido relacionándose mucho por la parte de la naturaleza con el agua también, con el fuego, se relacionada bastante a ellos porque justamente el vestuario da esa energía, tú ensayas con ropa civil, estas bailando cualquier baile, tú bailas con tu vestuario cambia, hasta tú nombre cambia, hay una energía especial en el vestuario, las tijeras peor aún, te transformas, cambias, el vestuario por eso que se le hace una ceremonia, por eso que se le hace el Pachatinkay, es justamente para poder encontrar en este vestuario la fuerza necesaria para el danzante que se lo va a poner y justamente hacen conexión con la naturaleza, que habrán esa puerta o ese portal donde que el vestuario ingrese y se ponga el danzante nuevo para que pueda tener esa energía y esa fuerza especial. El vestuario netamente es relacionado a la naturaleza, si podemos ver que ya están cambiando le meten algunas cosas, es porque ya es parte de poder meter cultura, que no está nada mal, pero sí distorsiona un poquito pero cuando ya le metes cultura como que ya estas representando todo en general, pero si quieres diferenciar básicamente que tú puedas tener relacionado a la naturaleza o el mundo donde nosotros llevamos la danza, no sería nada malo poner mi Apu en mi ponchillo o en el sombrero poner un sol, son cosas que se puede complementar a lo que veía antes que solamente era espejo y solamente flecos, va ir modernizándose con el tiempo obviamente que sí, el sombrero que era lana de oveja, ¿ahora con qué estamos? con esponja, ¿y quién lo hizo? Lo hizo Modesto Tomayro un arpista, ni siquiera lo hizo un danzante, te das cuenta, ósea que podemos esperar acá más adelante y eso que iba ser de cartón y ese cartón lo hizo el maestro Gerardo Chiara, pero no funcionó porque obviamente cartón muy suave y se malograba rápidamente, hasta incluso con ropa que le hicieron Qorisisi aquí mi familia, mi madre, que le hizo con papel de cometa, no perduró mucho, las telas han ido variando, desde tocuyo ahora tenemos Conver sach, cómo ha ido variando, entonces es bastante bonito las evoluciones pero no hay que perder la esencia, la esencia que da en las blondas, en los flecos, en las cintas que tiene la vestimenta. El sombrero, la montera era más abierto, era tipo barquito casi y las cintas en los costados con las sonajitas que habían de

fierro de metal y ha ido variando obviamente, ¿por qué? porque la esponja le da otra formato, le da un poco más firmeza, en cambio el de lana era digamos que se moldeaba, tú lo tocabas se moldeaba lo que ponías y la forma como lo traían también ósea ya tenía la forma adecuada, en cambio la esponja no es más duro, así como lo diseñan así va quedar, obviamente le han estilizado un poco, le han dado una forma casi una olla, porque mi papá mi papá me decía o por qué ese sombrero de olla me decía mi papá, que así no es, era un poco más abierto, entonces han ido variando, eso también por el tema de quiénes lo confeccionan, porque a veces no priman lo que deberían de hacer sino que prima lo que le están pidiendo que haga, entonces también obviamente va cambiar quién le va a hacer caso, ahorita también hay una controversia con la historia de la mujer, dice que por qué se está parece hombre, la historia de la danza de las Tijeras no tiene género, en Ayacucho no tiene género, pero como le han visto que la mujer tiene que tener su sombrero, su blusita, su falda, entonces es un tema que falta todavía esclarecer, pero sí básicamente el vestuario ha llevado está forma básicamente la montera que era un poco más abierto, había que cada danzante se hacía su propio vestuario, entonces es por eso que el estilo era distinto de cada uno, ahora no, ahora casi todos los danzantes tienen el mismo diseño de un diseñador.

Entrevistador: Hablando de la música, ¿cuál es la importancia del marco musical?

Entrevistado: Toda innovación, toda cosa que el tiempo da está bien porque tenemos que innovarnos así como la educación, cualquier cosa, lo tecnológico, tenemos que aprender pero no podemos perder la esencia, perdemos eso ya no tenemos historia, ósea si una tonada me van a poner música de chicha, cómo puedo sentirme identificado, claro el joven que no sabe lo va vibrar al bailar, lo va sentir gustoso, de repente se está acordando de su ex, pero lo está bailando con un sentimiento netamente especial para él, pero no en la danza, entonces esa secuencias nosotros aceptábamos la innovaciones ¿por qué?, porque tocaban los huaynos tradicionales en la danza como lo hacía el maestro Juan Caccha, decir la música de Lambada, decir la música de Ceciliacha, ya al menos ¿por qué?, porque se identificaba pero bailar Lambada ya está cambiando la modernización no, entonces no es que el maestro Juan hayga dicho ah no yo lo cambio porque es mi estilo, sino que también para él fue digamos una inspiración de que la música puede continuar pero no perdiendo la esencia y él no lo ha perdido porque siempre metía las secuencias como debe ser las músicas claro, en cada pueblo decía, cada pueblo que vas hay que traer musiquita nueva ah para poder quedar bien, ese era lo tradicional y se preparaban, pero esta musiquita nueva lo han llevado a otro lado, ya muy nueva, ósea ponían la música que estaba de moda ósea ya pues cambio bastante la figura ahí, claro que a veces nos cuesta a nosotros porque la música de danzante tiene curvas y a veces cuando lo bailas en recto ya no hay el gusto pero cuando hay curvas te da pues el motivo de hacer tus pausitas, sacar el movimiento de la cabeza, de hombro, del brazo, hasta de la blonda del pie, te da espacio, pero cuando ya no hay eso te corta, estas bailando prácticamente parado, entonces no llegas a un sentido porque en las músicas cuando llegamos en la parte secuencias costumbristas que yo lo he diferenciado así, costumbrista es desde Zapateo hasta Mala Vida para eso yo lo llamo Secuencias Costumbristas porque es básicamente al estilo del danzante pero los antes y los después son básicamente secuencias habituales del contrapunteo, entonces para mí es importante que al menos esto no se pierda pero he visto en muchos pueblos que en todos los pueblos meten Cascavelina y Incaico, ¿hey qué pasa?, ¿Cómo en Puquio vanga chocar Incaico?, le ponen en la plaza de Chaupi, cómo las autoridades están locos, osea nosotros tenemos que respetar la costumbre de cada pueblo, si me voy a Vilcas Huamán automáticamente Cascavelina por lo menos tengo que llevarme como 5 pasos, porque ahí es neto, Incaico ah me voy a Pullo, tengo que aprenderme las 5 tonadas que

hay en Incaico, mira gracias a que coincidimos con maestro Cholo Víctor y el maestro Uchucuta y Misti logramos grabar Incaico y Cascavelina, porque nadie quería grabar, no dicen que los muchachos tienen que aprender, tienen que averiguar, tienen que indagar, ósea nadie iba a grabar entonces, pero felizmente fue una orientación, básicamente para nosotros fue una orientación para que la nueva generación sepan que hay músicas, por ejemplo la música de tacón de palo se ha perdido, me dicen no como se toca, no que parecía al 4 esquinas, no pero se toca eso en Huaylia no en danzante, ¿cómo? si yo tengo discos donde dice danza de las Tijeras Tacón de Palo, Wallpa Waqay Tacón de Palo, Mala Vida todavía sigue, ósea tengo como forma de demostrar, ósea para que me digan que no es porque falta de conocimiento o falta averiguarse, por ejemplo nosotros también teníamos, nuestro fuerte en Puquio era barreta wischuy, se ha perdido, obviamente ¿cómo era la melodía? No eso estaba en Prueba, yo sé que de repente habido una melodía especial para llegar hasta ese punto, pero lastimosamente la modernidad nos hace que también estemos a la par de ello, pero no hay que perder la esencia, por más que la modernidad nos cambie en algunos aspectos debemos siempre estar en lo correcto en lo tradicional que viene a ser nuestras costumbres, que no se pierda al menos el inicio del Alba hasta terminar las secuencias correlativamente que es por una obligación, que las secuencias adicionales pueden partir al Día Principal que justamente hay un Día Principal para poder demostrar todas esas secuencias que faltan pero dependiendo del pueblo donde es netamente la costumbre, porque en Puquio no voy a hacer Guerras Pampa no, no es pues pero a veces piden ¿por qué piden?, eso ya es capricho, no tiene nada que ver, respetamos la costumbre de cada pueblo pero sí sin perder la esencia de lo que viene a ser las músicas autóctonos de la danza. Básicamente es un capricho porque quieren hacer algo en su pueblo donde que no es la costumbre, para mí ver los videos que ahora se da por las transmisiones en vivo que hacen tratan de imponer cuando no es así, yo digo desde lo que yo he visto, no sé si me estoy equivocando, ¿cuándo el danzante se tiene que ir a bailar en lodo?, ósea ¿Dónde he visto eso?, hasta en Cabana he preguntado y me dicen, no, solamente hacían los comuneros, los trabajadores, los danzantes acompañaban pero basto que un danzante se meta y ahora es costumbre, Carhuanilla también dice que es, Morcolla también dice que es, no sé qué pasó ahí, qué pasó o de repente me estoy equivocando no lo sé pero nunca se ha visto eso. Eso debemos de tener en cuenta y ponernos fuertes, el danzante que conoce debe poner un poco ahí de orientación, claro obviamente si yo voy algún momento a esos pueblos quizás puedo hacer el paro pero de repente no me van a hacer caso o de repente pueden irse contra mi maizo, o decir que este es un danzante insolente no quiere cumplir, pero en realidad uno sabe que es consiente, no es parte de la costumbre, el vestuario se respeta, si tengo que maltratarme pues me maltrato en el día principal, justamente por eso que nosotros llevamos 2 hasta 3 vestuarios, porque para cada día hay un día especial de estos vestuarios, entonces no podemos ir a lo que si el otro está equivocado ósea me voy a equivocar, lamentablemente dentro de los 3 siempre hay un mayor y ese mayor siempre tiene que dar la cara, siempre tiene que sacar cara por su grupo y hacer respetar la costumbre, pero bueno esperemos que cambie en lo posterior no.

Entrevistador: Gracias maestro, ¿Cuáles son sus palabras finales?

Entrevistado: Bueno sí, siempre poder mencionar a los maestros no, siempre hacer muy agradecido a ellos, de cómo ha sido también tu formación, siempre mencionar a tus guías que han podido calar en ti estar en la danza, yo sé que bailas desde muy pequeño, no te conocía muy bien pero así es el arte siempre vamos a conocer a nuestros compañeros, te deseo toda la suerte, el paso que estás dando es un paso que de repente algún momento quise darlo yo, pero nunca es tarde, llévalo todo estos aprendizajes de los maestros, de los cuáles también quizá estoy

involucrado en ello de una manera responsable y de que esto no acaba, todo artista hay que estar en la vocación de amar a la danza, va tener que tener responsabilidades como cultor como artista y pasar diferentes etapas, yo ya pasé la etapa de ser un danzante independiente, que me contrataban y bailaba por acá por allá, ahora estoy en la etapa de enseñar, estoy bastante digamos profundizando este tema y de ahí viene la otra etapa quizás de poder ya escribir, entonces son vocaciones que uno tiene que despertar según lo que tú anhelas en la vida, si estas escogiendo digamos esta parte de lo profesional para ti que el arte es sobre todas las cosas va dar, pues luchala, llévalo a diferentes lugares tu arte, demuestra correctamente, trata de profundizar un poco el tema de la espiritualidad al momento de bailar, trata de averiguarte más, que eso sea parte también de tu vida, no te digo que noche a la mañana lo vas a hacer, sino tenlo en cuenta y no dejes que esto se pierda, porque quizás muchos no lo hacen porque justamente por

## Entrevista 05

### Datos generales

Experto: Jorge Ramos Guillermo (Danzante de Tijeras)

Entrevistador: Jose Carlos Salazar Oscco

Fecha: 12/08/2024

Lugar: Puquio, Ayacucho

Entrevistador: Buenas tardes maestro ¿Cuál es su nombre completo?

Entrevistado: Mi nombre es Jorge Ramos Guillermo, mi seudónimo mi nombre artístico es Huaychau de Puquio.

Entrevistador: ¿Usted nos autoriza grabar?

Entrevistado: Sí

Entrevistador: Muchas gracias maestro ¿Quién le puso su nombre artístico?

Entrevistado: Mi maestro me había puesto Qori Ricra (Brazo de oro) cuando estaba chibolito todavía, entonces como a los 8 años esa edad me fui a Lima, entonces llegué a la casa de Modesto Tomayro, entonces ahí Mullichá me dice pe, mi papá me lleva a su casa, ¿es tu hijo?, sí mi hijo ¿supuestamente baila danzante? le dije, sí sí baila, a ver una tonadita, toco maestro pues con maestro Juan Cholo. Entonces baile tonada Huaychau, me encantaba bailar eso, entonces Modesto Tomayro su chapa Qori Ricra dice, no no va ser Qori Ricra ahora lo vamos a poner Huaychau de Puquio, nació ahí; me cambié el nombre artístico me puso el Maestro Modesto Tomayro con Juan Cholo. De ahí comencé a bailar en Lima, en el local Abtao, en todos los locales y en las fiestas costumbristas.

Entrevistador: ¿Qué le motivó a empezar con la práctica de la danza de las Tijeras?

Entrevistado: Empiezo de niño a los 4, 5 años, como tenía una tienda en el barrio de Pichccachuri, ahí venían en Semana Santa venían todos los danzantes a mi tienda a tomar y a bailar, a ensayar y se llenaba en la tienda muchos danzantes de Ccahuallacta, Coracora, de Andamarca, Ishua, de distintos sitios y yo de niño bajaba a mi tienda a ver los danzantes. Entonces como yo miraba a los danzantes, me gustaba, yo de niño bailaba en mi tienda sin tijeras sin nada, así con mano nomás todavía era pequeño. Entonces a partir de ahí me nace bailar y empiezo a bailar. De acá he ido caminando hasta Huataca, cuantos días, unas anécdotas, pero fuertes, llegué a un sitio Pumaránra, por ahí cruzaba agua, río, tenía que cruzar hasta acá con su arpa, tienes que llegar al pueblo. Más antes no había carro, todo a pie, llegando cansado al toque nomás tienes que vestirte y bailar, como estas jovencito no sientes nada.

Entrevistador: ¿Quién fue su maestro?

Entrevistado: Mi maestro ha sido don Eugenio Paucca “Qori Chaki”, él es lo que me enseñó a bailar ya desde los 7 años más o menos. Más antes no quería enseñar nadie, eran orgullosos con su danza, por lo menos uno tiene que nacer para que aprenda, tiene que estar mirando como baila, observando, ya tu también tienes que practicar con tocadico, hasta con silbado, silbando nomás o cantando sí, tú mismo tienes que poner empeño. Antes era difícil, ahora hay videos

más fáciles, lo sacan rápido nomás ya. Más que nada tiene que aprender las secuencias de la danza.

Entrevistador: Un maestro muy recordado que ha marcado una historia y usted es un orgullo de él ¿Cómo es que usted logra aprender los pasos?

Entrevistado: Los primeros pasos aprendí a bailar pasteando ovejas, en la chacra con mi sobrino Raúl Cule, los dos éramos danzantes. En la chacra había una fiesta entre los amigos, nosotros íbamos a pastear varios en la chacra pasaban cargos, otros niños o niñas eran y pasaban cargos en la chacra pasteando carnero, otros tocaban arpa, pero de madera, así imitando, el otro violín, después eran cargantes otras chicas así más o menos. Entonces de ahí, yo bailaba con piedritas medio lajas, con eso bailábamos con piedritas alargadas como si fueran tijeras; así aprendí a bailar.

Entrevistador: ¿A qué edad tiene sus primeras tijeras?

Entrevistado: Más o menos a los 8 años, eso era también una competencia para ganarse esa tijera, ósea que, con mi sobrino, mi tío que ya es finado tenía su cumpleaños, entonces mi tío fue a bailar, como bailábamos en santo con tizeritas de cortar nomás así en santo, después llegó otro año mi tío había traído verdaderamente las tijeras. Entonces fuimos con mi sobrino Raúl, entonces mi tío saca una tijera y dice esta tijera va ser para el ganador, entonces ya yo ganaré decía entonces Raúl también quería ganar. Entonces entramos a la competencia para bailar, pero sin tijera, la tijera está premio, ya nosotros con nuestra cucharita nomás todavía, comenzamos a bailar, nos hemos dado duro hasta el último hasta quien gane, todo hemos bailado hasta cansarnos hasta sudar todo; a los 8 años. De ahí terminó la competencia, el jurado era mi tío las personas, el quién aplaude más se lleva la tijera, entonces aplauso para Jorge había bastante aplauso, Raúl quedo ahí; entonces ya así me gané esa tijera ahí recién comencé a tener mi propia tijera gracias a mi tío Hipólito Ramírez y con más fuerza entré al campo del arte.

Entrevistador: ¿Cuánto tiempo practicaba?

Entrevistado: Practicaba diario, a los 10 años estaba bailando ya en Sequias, como eran escasos de danzantes a los 10 años estaba bailando con maestros ya en Pichccachuri, en Ccayao, en Pichccachuri he bailado más de chibolo.

Entrevistador: ¿Con quiénes ha bailado?

Entrevistado: Yo he bailado primeramente con los mayores, con José Casafranca “Chipro”, también con el maestro Albino Garriazo “Albicha” pero así en fiesta costumbrista ya en Sequia. Ya después choque con Araña Negra de Huanchos, ahí choque verdaderamente, ya comencé bailar en San Martín, de ahí baile en Lima en todo sitio ya, ya empecé a recorrer muchos pueblos.

Entrevistador: ¿Cómo aprende a tocar las tijeras?

Entrevistado: Al inicio a los 8 años era difícil, más o menos habré demorado refinarme medio año, agarré me nació y lo toqué bien.

Entrevistador: ¿Cómo logra la sincronización del movimiento con el toque de las tijeras?

Entrevistado: Mucha práctica y concentración, tienes que concentrarse con la música y la tijera, también el aire que llevas y el compás de la música.

Entrevistador: ¿Cuánto y con qué frecuencia ensayaba?

Entrevistado: Yo ensayaba en mi casa, tenía un tocadisco, ese tiempo no había nada, era un tocadisco Long Play, era de Modesto Tomayro lo que han grabado con Cholo Benito, entonces hacia tocar eso en mi tocadisco, yo practicaba como me gustaba practicaba casi diario. Así poco a poco aprendía más.

Entrevistador: ¿Usted ensayaba con marco musical?

Entrevistado: No, así con tocadisco nomás, cuando llegaba Ensayo ahí ya con Arpa, el Ensayo era en Pichccachuri en las calles en las tiendas, venía Upa Virgi, Eugenio Pauca, venía Qori Chaleco, venía de Andamarca Bernacha, Asto, venía su papá de Virgilio y Silvano, Silvano también venía, varios venían y Rufino Garriazo creo que decían Mojote, José Casafranca, Albino Garriazo; todo ellos venían pues.

Entrevistador: ¿Quiénes lo contactan para que baile en su primera plaza y cómo se formó para ir a bailar?

Entrevistado: Para una fiesta costumbrista me he preparado bien bien, tenía que salir como yo ya he visto los maestros, mi maestro me llevó a una Paqcha a hacer la pagapa, entonces ahí mi maestro Papapo entonces ahí bailamos así con arpa y violín en una Paqcha, entonces ahí nace ahora hijo ya puedes tú salir ya me dice. Ya estaba entregado a Paqcha. Mi primera plaza ha sido en el barrio San Martín en Puquio, acá en las Sequias, en fiestas del Agua, de ahí me fui mi tío me llevó a pie de Puquio hasta Cabana, Eugenio Pauca mi maestro me llevó caminando con Cholo Víctor y así todos fuimos de acá, salimos y en dos días llegamos a Cabana caminando. Ahí bailamos, mi maestro me llevó para así reemplazarles así.

Entrevistador: ¿Cuál fue su proceso de preparación física?

Entrevistado: Físicamente mentalmente nomás, porque ese tiempo no hacíamos física, a veces deporte jugábamos pelota así, pero nada más. Salía a correr, más que nada tienes que dar ofrenda a la Pachamama para que no te canses, para que te proteja la tierra. Practicaba en el campo. Mentalmente me preparaba para hacer pruebas, también tienes que tener unas magias.

Entrevistador: ¿Cómo aprende a realizar una ofrenda y cuál es el significado para un *danzaq*?

Entrevistado: En cada plaza realizo dar ofrenda a la tierra, porque la tierra vive, entonces tienes que dar una ofrenda para que te reciba, para que te vaya, para que tengas más fortaleza. El pago significa realizar un culto a la tierra y tienes que ofrendar. Cuando tienes compromiso, brindas a la Pachamama, vas con tu vino, con la coca, cigarro, abres la tierra y haces la ofrenda para que te vaya bien, ya vas a venir con más energía, fortalecido vas a venir.

Entrevistador: ¿Cuál ha sido el proceso de aprendizaje de la tonada Torre Bajay y Pasta?

Entrevistado: Yo aprendí mirando a los mayores, a los maestros. Mi maestro me inculcaba así vas a hacer, vas a bajar de la torre, todos los secretos que mi maestro me decía. Bajé por primera vez de la torre en San Cristóbal, de San Cristóbal ya vine para Puquio Santa Ana, de ahí Andamarca otros sitios. Más es en Parinacochas Palo “Qero Qespey y Qero Bajay”, Carhuanilla, Pullo. Yo hacía prácticas en los árboles, me colgaba, hacía números para perder miedo. Para hacer Pasta uno tiene que prepararse bien, hacer tus Pastas con mucho cuidado porque Pasta así nomás es fuerte y riesgoso. En Santa Ana de Puquio bajé sin soga cuando bailé con Papaccara, tenía mucho genio, subí hasta la punta hasta el último, me tiré un volantín en las cuatro esquinas, saqué mi zapatilla lo tiré para abajo todo, la gente decía se va caer se va caer, ¿cómo bajo? estoy

carburando, comencé a descender sin sogas agarrándome nomás. Tres años consecutivos he ido a bailar ahí y me han apreciado bastante, eso fue en el año 92 a los 17 años. Para bajar tenía que tirar una botella al suelo, si se rompe no bajo, si no se rompe bajo, botella tiré y no se ha roto, bajé con confianza. Primero he ido con mis vinos a pagapar a las cuatro esquinas, su coquita, ya de ahí esa botella de vino nomás lo vas a tirar.

Entrevistador: ¿Cómo aprendió a realizar la pagapa?

Entrevistado: Tienes que pagapar a la tierra para que te de fortaleza, a la Pachamama, ya con eso lleno de energía te vas, macizo ya te vas tranquilo. Tienes que brindar en cada pueblo a la plaza en las cuatro esquinas, brindas hace tu pagapa todo tranquilo, ya con eso hasta el final. La tierra vive, a veces la tierra te puede chocar cualquier cosa te puede pasar. Es bueno andar con los maestros con los que conocen el pagapa, también tiene que saber hacer la Misa, Misa Mastay, pagapar y dar culto a la tierra, al Ñawin (ojo de agua), el danzante es como un Pongo, tiene que llevar todos sus implementos para dar ofrenda a la tierra, enterrar ahí hasta el próximo año, al próximo año tiene que cambiar otro nuevo, para que haiga buena cosecha, para que haiga buena agua, para que venga. Cuando tienes varias plazitas, estas aprendiendo muchas cositas, vas a comenzar a ofrendar a la Pachamama, ya tú como maestro tú mismo vas, también para que hagas tu Despacho, ¿cómo vas a hacerlo?, con coca, con llampu, con todo eso. En Parinacochas se hace Pichapa con llampu, se tiene que curar a todos los enfermos ahí, les puede chocar o se sueñan con los danzantes luego de la fiesta, para que no se sueñen todo eso tienen que hacer su Pichapa.

Entrevistador: ¿Cómo define su estilo de baile?

Entrevistado: Cada maestro tiene su estilo, cada bailarín tiene su forma de bailar, yo tengo mi estilo, mi estilo siempre lo llevo siempre con aire con mímicas. El público en cada pueblo reconoce, en cada pueblo la comunidad todo el pueblo te observa y a veces ya tienes un contrato altoque ahí agarras otro contrato, a veces otro en un pueblo nomás de ahí estas yendo a otro pueblo ya. A veces tengo varios compromisos, a veces dejo a otro. Así en Santa Ana también me tocó dos compromisos y el otro compromiso le he dado para Picaflor de Puquio, chocamos con Picaflor, ahí llevé a tu papito a Kichka, le dejé ahí para Despacho yo tenía otro compromiso para Lucanas. He recorrido muchos pueblos, Cusco, también he ido para Inti Raymi internacional para Raqchi, Sicuani, he ido para Caylloma Arequipa, he ido bailar para Cotahuasi, Pampamarca. Ccochapata en región Arequipa. En Arequipa son Villanos, he bailado con los Villanos, después retorne otro año, otro año así baile con nuestros paisanos también Ayacuchanos de nuestros pueblos. Los Villanos bailaban con la música antigua de Modesto Tomayro que tocaban eso antigua bailaban ellos, la música es igual que Ayacuchano, ahora bailan estilo Puquio, hay un alumno que he enseñado es Escorpión de Cotahuasi, baila como Puquiano ya, ya debe tener alumnos, su hijo también creo que baila. En la región Apurímac es otro estilo, otra tonada, más lento; los Saqras y los Huancavelicanos son ya acrobacia.

Entrevistador: Usted cuando baila, ¿qué expresa?

Entrevistado: Me siento fortalecido bailar la danza de Tijeras, hierve mi sangre, demostrar con todo, para hacer quedar bien a mi maizo, sacar adelante. En mi apogeo era más, tenía mucho genio, no tenía miedo a nadie. Ahí Ccahuallacta, yo he chocado con Alacrán, con Volcán de Morcolla, Qoronta, Chuspicha de Andamarca, varios danzantes, hasta he chocado con Upa Virgi, con Silvano, con Ruficha, con Picaflor, pero en plazas grandes, en plazas fuertes, último con los menores también he chocado con varios.

Entrevistador: ¿Ha realizado algún Pachatinkay?

Entrevistado: En Pullo es Pachatinkay tonada Auria, es autóctono, ese es su himno en danza de las Tijeras, en la zona de Parinacochas en puro Auria. Incaico se baila en la competencia Incaico I e Incaico II, menor y mayor en Parinacochas nomás. Tacón de Palo si hay, en la actualidad ya no se baila, pero en Costumbre otros pueblos programan Tacón de Palo y tiene que bailar, es una secuencia. Agoní hay dos clases, de Puquio (Ucullacta) es otro Agonía, de Ccahuallacta en otro Agonía.

Entrevistador: Hablando de la música, ¿con qué marco musical bailo?

Entrevistado: Primeramente, cuando salí con Raúl Cule Ramos de Puquio y Rosulo Isacupe de Santa Ana; a ellos primera vez andaba con ellos. Ya después con Quintucha de Sondondo, Zancudo de Andamarca, con varios músicos también he andado.

Entrevistador: Cuando baila por primera vez frente a un público ¿Cómo se sintió?

Entrevistado: Perder miedo nomás, perder miedo y dar todo, tienes que hacer algo maravilloso para que saques adelante a tu maizo. Las plazas más fuertes de nuestra zona son: San Cristóbal. Santa Ana y Chilques, de ahí viene Cabana, Andamarca, Aucará, Ishua, Morcolla, Canara Taca Pata Puquio. En la quebrada es Uchuytambo, Caja, Santiago, toda esa zona; a todos esos lugares he llegado. Asimismo, baile en Coracora, Carhuanilla, Pullo, Chusi, Malco, Manzanayocc. En Caja amaneces de Alba hasta las 10 de la mañana, de ahí al toque nomás te vas hasta Ñawin así nomás sin dormir sin nada. San Cristóbal más antiguo era peor, ahora pues ya ha bajado dice, antiguamente tenías que cargar cruz de eucalipto mojado, mojado tienes que traer a la plaza, si no bailaban o tocaban lo rompían su arpa.

Entrevistador: ¿Cuál es el significado de la vestimenta?

Entrevistado: El significado es gala, con la vestimenta más atraes a la gente. En la vestimenta se coloca los recursos que tenemos, los símbolos de nuestra sierra, de la época Inca, hay muchas formas para hacer nuestra vestimenta. En la actualidad hay figuras que no tienen un significado, por hoy creo que está siendo eso, deberían de mejorar. Más antes se colocaba flores, estrellas, espejos, eso no debería perderse.

Entrevistador: Hablando de la música, ¿cuál es la importancia del marco musical?

Entrevistado: Yo considero que tiene que haber un buen marco musical para bailar, para que te adaptes a la música, la costumbre, buen maestro te realza y bailas mejor y quedas bien con la gente y los maizos.

Entrevistador: ¿Cómo se origina la danza de las Tijeras?

Entrevistado: En varios sitios ha nacido la danza de las Tijeras, no solamente en Puquio, en distintos lugares muchos sitios. En Puquio es la mata de la danza de las Tijeras, Puquio ha sido la cuna de los danzantes, después viene Andamarca, viene Parinacochas, después viene las regiones de Arequipa, Apurímac, Huancavelica. En la actualidad bailan en Sucre, más que nada en Poma, Wicsi, en diferentes valles y Páucar del Sara Sara,

Tengo un discípulo Escorpión de Cotahuasi, le he dirigido a él y a varios he inculcado, no he sido orgulloso con mi danza, siempre transmitía, siempre a los menores les decía así tienes que practicar, así se baila y les orientaba; eso es valioso transmitir a los menores.

Entrevistador: Gracias maestro, ¿Cuáles son sus recomendaciones y palabras finales?

Entrevistado: Recomiendo a los menores que no pierdan la costumbre, la costumbre de la danza de las Tijeras es importante, no hay perder las músicas antiguas; la costumbre tiene que ir siempre adelante.

## Apéndice 03: Constancia de validación por juicio de expertos.

### Validador 01

Certificado de validez  
Guía de entrevista semiestructurada

N°	Ítems	Pertinencia <sup>1</sup>		Relevancia <sup>2</sup>		Claridad <sup>3</sup>		Sugerencias
		Si	No	Si	No	Si	No	
<b>Subcategoría: Formación</b>								
1	¿Qué te motivó a empezar con la práctica de la danza de las Tijeras?	X		X		X		
2	¿Quién fue su maestro?	X		X		X		
3	¿Cómo aprendió los pasos de la danza?	X		X		X		
4	¿Cómo aprendió a tocar las tijeras?	X		X		X		
5	¿Cómo logró la sincronización de sus movimientos con el toque de las tijeras?	X		X		X		
6	¿Cuánto tiempo a la semana ensayaba y con qué frecuencia?	X		X		X		
7	¿Con quienes ensayaba?	X		X		X		
8	¿Cómo se formó para que sea aceptado como <b>danzaq</b> dentro de una fiesta patronal?	X		X		X		
9	¿Quiénes lo contactaron para que baile en una fiesta costumbrista y patronal?	X		X		X		
<b>Subcategoría: Preparación</b>								
10	¿Cómo se preparó físicamente?	X		X		X		Preparación psicofísica
11	¿Qué ejercicios físicos realizó para su preparación como <b>danzaq</b> ?	X		X		X		
12	¿Cuál fue su proceso de preparación mental?	X		X		X		
13	¿Cómo se preparó emocionalmente?	X		X		X		
14	¿Cómo aprendió a realizar un pago?	X		X		X		
15	¿Quién le enseñó a realizar un pago?	X		X		X		Qué significa el pago para un <b>danzaq</b>
16	¿Qué pagos realizó para ser un <b>danzaq</b> ?	X		X		X		
<b>Subcategoría: Técnica</b>								
17	¿Cómo se preparó para que baile por primera vez frente a un público espectador?	X		X		X		Técnica <b>danzaq</b> .
18	¿Cómo fue su aprendizaje de la tonada pampa ensayo, la tonada prueba y torre <b>bajay</b> ?	X		X		X		
19	¿Cuál fue su proceso de entrenamiento para el fortalecimiento del cuerpo?	X		X		X		Similar a pregunta 11
20	¿Cómo logro concentrarse para realizar los números de la tonada pasta?	X		X		X		
21	¿Cómo definió su estilo de baile?	X		X		X		
<b>Subcategoría: Danza de Tijeras</b>								
22	Según sus conocimientos previos ¿Cómo se originó la danza de las Tijeras?	X		X		X		
23	¿Cuál es el mensaje de la danza de las Tijeras?	X		X		X		
24	¿Que expresa usted cuando baila?	X		X		X		
25	¿Que significa ser un danzante de Tijera?	X		X		X		
<b>Subcategoría: Danzaq</b>								
26	¿Cómo está conformado la vestimenta?	X		X		X		
27	¿Cuál es el significado de la vestimenta?	X		X		X		
28	¿Cuál es el significado de su nombre artístico?	X		X		X		
29	¿Cuál y cómo fue su ritual de iniciación como danzante de Tijeras?	X		X		X		
30	¿Quien fue su maestro y cómo fue su proceso de aprendizaje?	X		X		X		Similar pregunta 2
<b>Subcategoría: Música</b>								
31	¿Cómo está conformado el marco musical?	X		X		X		
32	¿Cuáles son las secuencias y tonadas de la danza de las Tijeras de acuerdo al orden de ejecución?	X		X		X		
33	¿Cuál es la importancia del marco musical?	X		X		X		

Observaciones (precisar si hay suficiencia): El instrumento es aplicable

Opinión de aplicabilidad: **Aplicable [ X ]**    **Aplicable después de corregir [ ]**    **No aplicable [ ]**

Apellidos y nombres del juez validador: **Salsavilca Macavilca Juana Isolina**    DNI: 09497682.

Especialidad del validador: Educación Artística Danza....

Fecha: 13 de julio del 2022

<sup>1</sup>Pertinencia: El ítem corresponde al concepto teórico formulado.  
<sup>2</sup>Relevancia: El ítem es apropiado para representar al componente o dimensión específica del constructo  
<sup>3</sup>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

**Validador 02**  
**Certificado de validez**  
**Guía de entrevista semiestructurada**

N°	Ítems	Pertinencia <sup>1</sup>		Relevancia <sup>2</sup>		Claridad <sup>3</sup>		Sugerencias
		Si	No	Si	No	Si	No	
<b>Subcategoría: Formación</b>								
1	¿Cómo desarrolla las habilidades artísticas en un joven cuando le enseña la danza?	X		X		X		
2	¿Cuáles son las estrategias que utiliza para desarrollar las habilidades de los danzantes cuando les enseña?	X		X		X		
3	¿Usted tiene alguna forma de evaluar o conocer si sus discípulos están aprendiendo lo que les enseña?	X		X		X		
4	¿Cómo se preparó para que sea un <b>danzaq</b> ?	X		X		X		
5	¿Qué trabajos realizó para que aprenda a bailar?	X		X		X		
6	¿Cómo se formó para que sea aceptado como <b>danzaq</b> dentro de una fiesta patronal?	X		X		X		
7	¿Quiénes lo contactaron para que baile en una fiesta costumbrista y patronal?	X		X		X		
8	¿Cómo aprendió a realizar un pago?	X		X		X		
9	¿Quien le enseño a realizar un pago?	X		X		X		
<b>Subcategoría: Preparación</b>								
10	¿Cómo se preparó físicamente?	X		X		X		
11	¿Qué ejercicios físicos realizó para su preparación como <b>danzaq</b> ?	X		X		X		
12	¿Cuál fue su proceso de preparación mental?	X		X		X		
13	¿Cómo y donde se preparó emocionalmente?	X		X		X		
<b>Subcategoría: Técnica</b>								
14	¿Cómo se preparó para que baile por primera vez frente a un público espectador?	X		X		X		
15	¿Cómo fue su aprendizaje de la tonada pampa ensayo, la tonada prueba y la tonada torre <b>bajay</b> ?	X		X		X		
16	¿Cuál fue su proceso de entrenamiento para el fortalecimiento del cuerpo?	X		X		X		
17	¿Cómo logro concentrarse para realizar los números de la tonada pasta?	X		X		X		
18	¿Cómo defino su estilo de baile?	X		X		X		
<b>Subcategoría: Danza de Tijeras</b>								
19	Según sus conocimientos previos ¿Cómo se originó la danza de las Tijeras?	X		X		X		
20	¿Cuál es el mensaje de la danza de las Tijeras?	X		X		X		
21	¿Qué expresa usted cuando baila?	X		X		X		
22	¿Qué significa ser danzante de Tijeras?	X		X		X		
<b>Subcategoría: Danzaq</b>								
23	¿Cómo está conformado la vestimenta?	X		X		X		
24	¿Cuál es el significado de la vestimenta?	X		X		X		
25	¿Cuál es el significado de su nombre artístico?	X		X		X		
26	¿Cuál y cómo fue su ritual de iniciación como danzante de Tijeras?	X		X		X		
27	¿Quien fue su maestro y cómo fue su proceso de aprendizaje?	X		X		X		
<b>Subcategoría: Música</b>								
28	¿Cómo está conformado el marco musical?	X		X		X		
29	¿Cuáles son las secuencias y tonadas de la danza de las Tijeras de acuerdo con el orden de ejecución?	X		X		X		
30	¿Cuál es la importancia del marco musical?	X		X		X		
<b>Subcategoría: Música</b>								
31	¿Cómo está conformado el marco musical?	X		X		X		
32	¿Cuáles son las secuencias y tonadas de la danza de las Tijeras de acuerdo al orden de ejecución?	X		X		X		
33	¿Cuál es la importancia del marco musical?	X		X		X		

Observaciones (precisar si hay suficiencia): El instrumento es aplicable.

Opinión de aplicabilidad:    **Aplicable [X]**    **Aplicable después de corregir [ ]**    **No aplicable [ ]**

Apellidos y nombres del juez validador: **Rosmary Mariela Alvarado Alamo**    DNI: 44424191

Especialidad del validador: **Historiadora**

Fecha: **11 de julio del 2022**

<sup>1</sup>Pertinencia: El ítem corresponde al concepto teórico formulado.  
<sup>2</sup>Relevancia: El ítem es apropiado para representar al componente o dimensión específica del constructo  
<sup>3</sup>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: Historia



**Apéndice 04: Formato de consentimiento informado****FORMATO DE EXPRESIÓN DE CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Lugar: Puquio, Ayacucho

Fecha: 01/12/2022

Hora: 8:30 a. m.

Yo, AMADEO SALAZAR APONTE con DNI N° 28850793 de 49 años de edad.

**DECLARO** lo siguiente:

Que he sido informado con toda claridad y precisión del desarrollo de la investigación titulada: “La formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho” en la cual he participado en calidad de ENTREVISTADO, para efectos de desarrollo de la citada investigación; en consecuencia, consciente de mis derechos y en forma voluntaria, en cumplimiento de la normativa vigente; SI (X) NO ( ) **DOY MI CONSENTIMIENTO**, para que el investigador me suministre el instrumento de investigación y se dé a conocer mis datos personales como tal.

Lo que firmo la presente en señal de conformidad.



---

Amadeo Salazar Aponte  
DNI: 28850793

**FORMATO DE EXPRESIÓN DE CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Lugar: Carmen Salcedo, Andamarca, Ayacucho


Fecha: 29/11/2023

Hora: 8:30 a. m.

Yo, MARIO HUAMANÍ INCA con DNI N° 09690112 de 53 años de edad. **DECLARO** lo siguiente:

Que he sido informado con toda claridad y precisión del desarrollo de la investigación titulada: “La formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho” en la cual he participado en calidad de ENTREVISTADO, para efectos de desarrollo de la citada investigación; en consecuencia, consciente de mis derechos y en forma voluntaria, en cumplimiento de la normativa vigente; SI (X) NO ( ) **DOY MI CONSENTIMIENTO**, para que el investigador me suministre el instrumento de investigación y se dé a conocer mis datos personales como tal.

Lo que firmo la presente en señal de conformidad.



Mario Huamani Inca  
DNI: 09690112

**FORMATO DE EXPRESIÓN DE CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Lugar: Puquio, Ayacucho

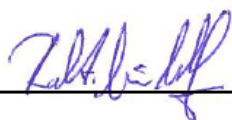
Fecha: 20/12/2023

Hora: 6:30 p. m.

Yo, ROBERTO SAIRE LLANA con DNI N° 41044009 de 43 años de edad. **DECLARO** lo siguiente:

Que he sido informado con toda claridad y precisión del desarrollo de la investigación titulada: “La formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho” en la cual he participado en calidad de ENTREVISTADO, para efectos de desarrollo de la citada investigación; en consecuencia, consciente de mis derechos y en forma voluntaria, en cumplimiento de la normativa vigente; SI (X) NO ( ) **DOY MI CONSENTIMIENTO**, para que el investigador me suministre el instrumento de investigación y se dé a conocer mis datos personales como tal.

Lo que firmo la presente en señal de conformidad.



---

Roberto Saire Llana  
DNI: 41044009

## Apéndice 05: Registro visual

**Figura 2**

*Danzaq, violinista y arpista*



*Nota.* Cuadrilla de la danza de Tijeras ensayando en el distrito de Puquio – Ayacucho

**Figura 3**

*Cuadrilla de la danza de las Tijeras*



*Nota.* Cuadrilla recorriendo las calles del distrito de Puquio

**Figura 4**

*Cuadrilla de la danza de las Tijeras en Puquio*



**Nota.** Cuadrilla con su vestimenta tradicional, de fondo se observa la vista panorámica de Puquio

**Figura 5**

*Danzaq*



**Nota.** *Danzaq* ejecutando la tonada Pasacalle

## Figura 6

*Danzantes de Tijeras con su marco musical*



*Nota.* Danzantes de tijeras (*danzaq*), *warmi danzaq*, arpistas y violinistas del distrito de Puquio, Ayacucho

## Figura 7

*Incacha de Andamarca*



*Nota.* Maestro *danzaq* Cirilo Inca “Incacha de Andamarca” acompañado del mini *danzaq* “Kichka Chico de Chilques”

**Figura 8**

*Mini danzaq*



*Nota.* Mini danzaq “Kichka Chico de Chilques” en el distrito de Puquio, Ayacucho

**Figura 9**

*Discípulos de danzantes de Tijeras*



*Nota.* Discípulos de danzantes de Tijeras en el distrito de Puquio, Ayacucho

**Figura 10**

*Wara o pantalón*



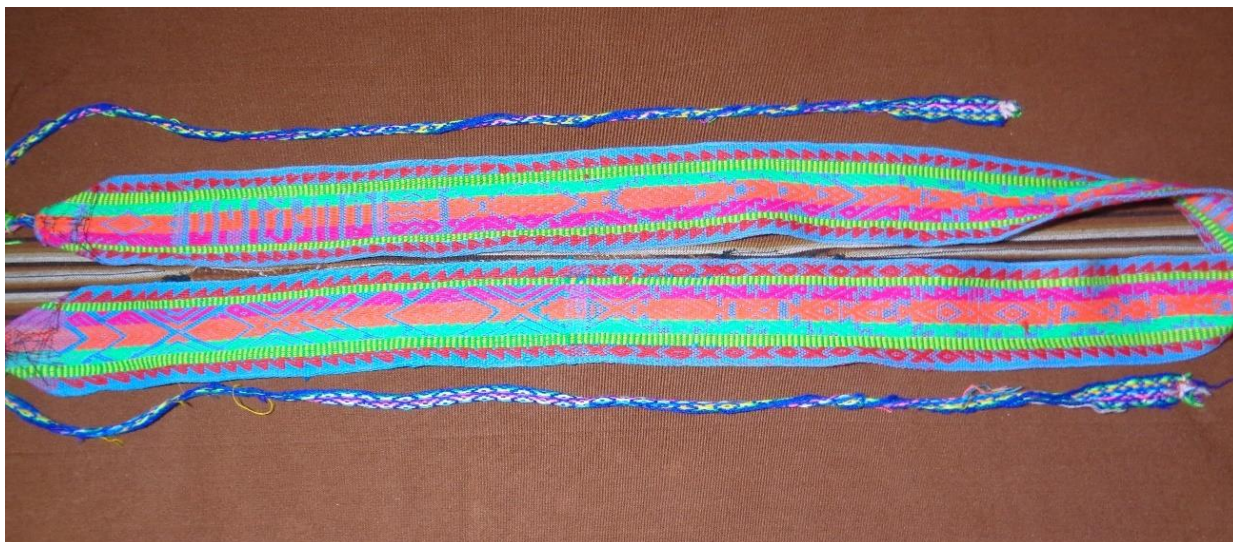
*Nota. Pantalón del danzaq*

**Figura 11**

*Camisa*



*Nota. Camisa del danzaq*

**Figura 12***Chumpi*

*Nota.* Chumpi del *danzaq*

**Figura 13***Pichira*

*Nota.* Pichira o Tapabala del *danzaq*

**Figura 14**

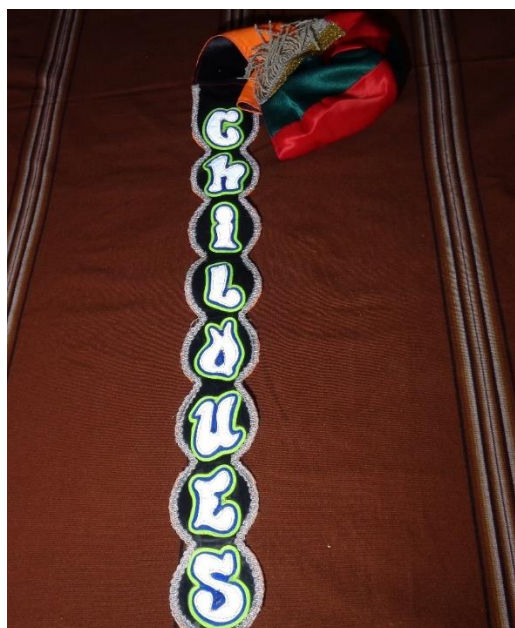
*Chaleco*



*Nota. Chaleco del danzaq*

**Figura 15**

*Chuku y chupa*



*Nota. Chuku y Chupa del danzaq*

**Figura 16***Faja**Nota. Faja del danzaq***Figura 17***Ponchillo**Nota. Ponchillo del danzaq*

**Figura 18**

*Montera*



*Nota. Montera del danzaq*

**Figura 19**

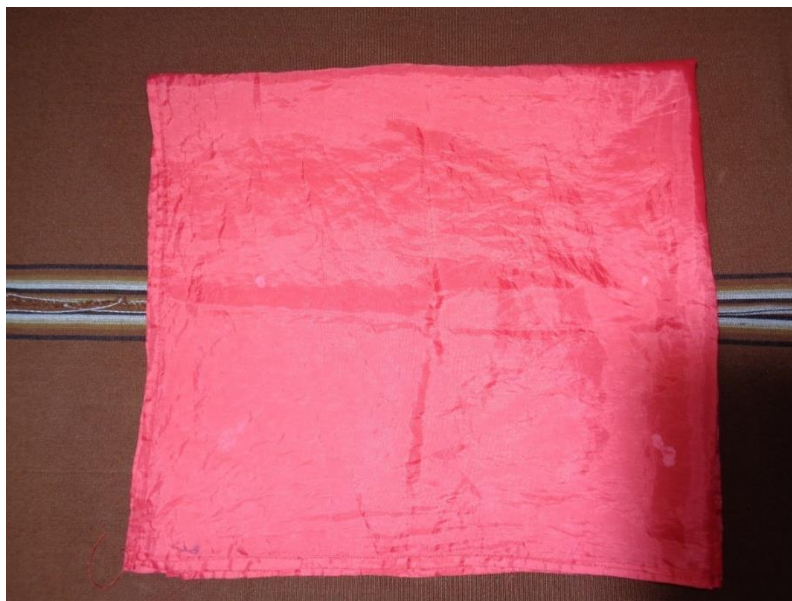
*Uma pañuelo*



*Nota. Uma pañuelo del danzaq*

**Figura 20**

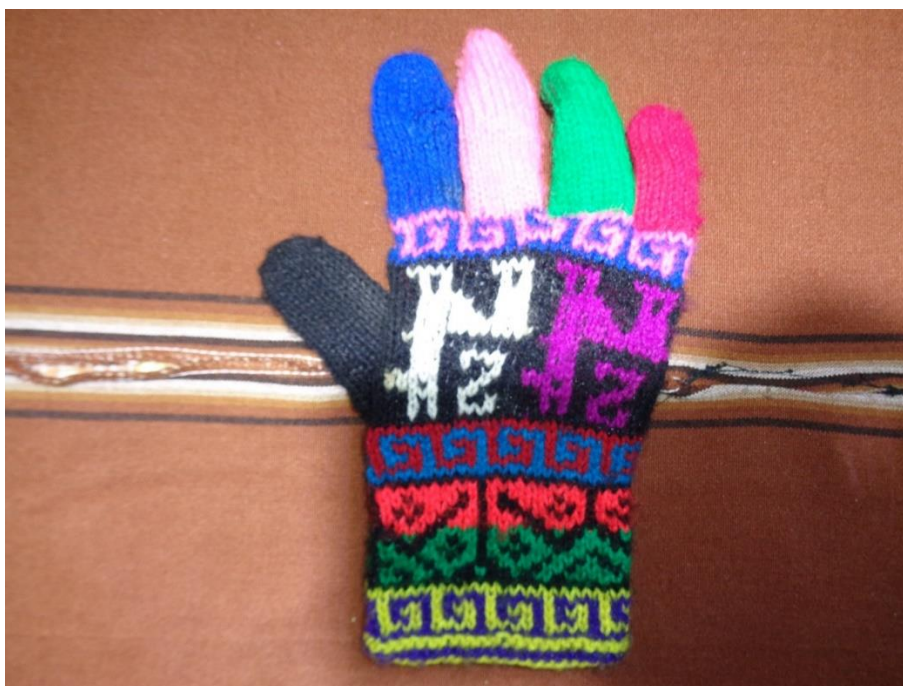
*Maki pañuelo*



*Nota. Maki pañuelo del danzaq*

**Figura 21**

*Guante*



*Nota. Guante del danzaq*

**Figura 22**

*Tijeras*



*Nota.* Tijeras del *danzaq*

**Figura 23**

*Posición del toque*



*Nota.* Posición del toque de las tijeras del *danzaq*

**Figura 24**

*Medias*



*Nota. Medias del danzaq*

**Figura 25**

*Zapatillas*



*Nota. Zapatillas del danzaq*

**Apéndice 06: Copia del decreto directoral de aprobación del plan de tesis.**



"Año del Fortalecimiento de la Soberanía Nacional"

**DECRETO DIRECTORAL N.º 046-2022/DA-ENSFJMA**

Lima, 06 de junio de 2022

Vista la solicitud de aprobación del plan de tesis, presentada de conformidad con la normativa vigente,

**CONSIDERANDO:**

Que, el estudiante Jose Carlos Salazar Oscco de la Carrera de Artista Profesional, especialidad Folklore, mención Danza;

Que, el citado estudiante ha presentado el Plan de Tesis denominado: "La formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho", para su revisión;

Que, el docente: Sergio Miguel Espinoza Vicente ha revisado el plan presentado, opinando que cumple con los lineamientos planteados en la formulación del proyecto de tesis, debiendo aprobarse e inscribirse en el Registro de Planes de Tesis; y

De conformidad con la Ley N° 30512, Ley de Institutos y Escuelas de Educación Superior, Decreto Supremo N° 004-2010-ED; y Ley N° 30220, Ley Universitaria;

**SE RESUELVE:**

**Artículo 1º.- APROBAR** el plan de tesis denominado: "La formación artística de maestros danzantes de Tijeras (danzaq) del distrito de Puquio, Ayacucho" presentado por el estudiante Jose Carlos Salazar Oscco.

**Artículo 2º.- NOTIFICAR** el presente Decreto Directoral al estudiante Jose Carlos Salazar Oscco.

Regístrese y Comuníquese,

**HIPÓLITO MÁXIMO ÁNGULO EUFRACIO  
DIRECTOR ACADÉMICO**

INFORME DE ORIGINALIDAD

4%

INDICE DE SIMILITUD

4%

FUENTES DE INTERNET

1%

PUBLICACIONES

1%

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	<a href="http://repositorio.usil.edu.pe">repositorio.usil.edu.pe</a> Fuente de Internet	1%
2	<a href="http://bit.ly">bit.ly</a> Fuente de Internet	<1%
3	<a href="http://core.ac.uk">core.ac.uk</a> Fuente de Internet	<1%
4	<a href="http://vdocuments.com.br">vdocuments.com.br</a> Fuente de Internet	<1%
5	<a href="http://hdl.handle.net">hdl.handle.net</a> Fuente de Internet	<1%
6	<a href="http://repositorio.une.edu.pe">repositorio.une.edu.pe</a> Fuente de Internet	<1%
7	<a href="http://www.escuelafolklore.edu.pe">www.escuelafolklore.edu.pe</a> Fuente de Internet	<1%
8	<a href="http://digitalcollections.sit.edu">digitalcollections.sit.edu</a> Fuente de Internet	<1%
9	<a href="http://tesis.pucp.edu.pe">tesis.pucp.edu.pe</a> Fuente de Internet	<1%
10	<a href="http://docplayer.fr">docplayer.fr</a> Fuente de Internet	<1%
11	Submitted to Universidad Cesar Vallejo Trabajo del estudiante	<1%
12	<a href="http://www.clubensayos.com">www.clubensayos.com</a> Fuente de Internet	<1%