



**INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO
"Daniel Alomía Robles" - Huánuco**



**ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE
EDUCACIÓN MUSICAL Y ARTES**

**Expresión artístico musical del Inca Danza y el sincretismo
cultural en las comunidades de Pachitea**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN DOCENCIA MUSICAL Y ARTES**

AUTOR:

TRINIDAD EVARISTO, Miguel Ángel

ASESOR:

Ant. SALAZAR MUCHA, Wilfredo César

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN:

Música Tradicional

HUÁNUCO - PERÚ

2018

DEDICATORIA

A mis padres, Pilar Evaristo Rodríguez y Zenón Trinidad Nolasco, quienes forjaron mi anhelo en el camino por la música.

Al I.S.M.P. Daniel Alomia Robles, por sus grandes maestros de quienes forjaron mi vocación y mi formación profesional.

A la provincia de Pachitea, tierra de los Panatahuas del gran Chinchaysuyo que evoca el arribo del Inca.

AGRADECIMIENTO

Sea esta la oportunidad para testimoniar:

A mis padres por su apoyo incondicional en el logro y la consolidación de verme profesional.

Al director del Instituto Superior de Música Público “Daniel Alomia Robles” Dr. Roberto Carlos Cárdenas Viviano por su liderazgo en la gestión de ser cada vez nuestra institución el mejor centro de formación musical del Perú.

Al Dr. Melvin Taboada Bolarte, por sus atinados conocimientos en la investigación cualitativa y el análisis musical de las melodías del Inca Danza.

A mi asesor antropólogo social y profesor Wilfredo Cesar Salazar Mucha, por sus atinados y valiosos aportes en la sistematización, concreción y diseño de las diapositivas de mi tesis.

A mis informantes danzantes y músicos señores Cornelio Huamán Arostegui, Isidro Penadillo Zevallos, Jesús Huamán Rosales, Félix Aquino Ventura creadores de cultura inmaterial.

A la cuadrilla de danzantes, mayordomos, tesorero y mayoraza quienes me brindaron las facilidades de sus testimonios y me permitieron acopiar la información, grabación y registro de vuestra expresión artística.

Al Dr. Fredy Marcellini Morales, a la Dr. María Teresa Cabanillas López y al Dr. Rolin Max Guerra Huacho quienes validaron mis instrumentos de investigación.

A mis compañeros de estudio de la especialidad de docencia musical y artes.

PRESENTACIÓN

Señores miembros del jurado:

Cumpliendo con lo dispuesto por el reglamento de grados y títulos de la Escuela Académico Profesional de Licenciatura en Educación Musical y Artes del I.S.M.P “Daniel Alomía Robles” con Nivel Universitario, se pone a vuestra consideración la tesis intitulada: ***Expresión artístico musical del Inca Danza y el sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea.***

Esta investigación se realizó de manera etnográfica y etnomusicológica con el trabajo de campo en las comunidades de Molino y Umari con el objetivo de realizar un análisis del contexto, la trascendencia, el carácter festivo y colectivo del Inca Danza para recopilar y transcribir sus melodías como una forma de perennizar este valioso patrimonio cultural inmaterial que debe ser cultivado en las escuelas y en las comunidades de Pachitea para ir fortaleciendo nuestra identidad cultural.

En esta investigación corroboramos que el Inca Danza es una expresión artístico musical festiva en el mes de mayo que se manifiesta y transmite de generación en generación en forma oral cuya trama y alegoría principal está basada en la captura, muerte y retorno del Inca Atahualpa, donde el sincretismo cultural se engarza en las comunidades compenetrándose en las relaciones sociales a través de la danza cuyas vivencias religiosas de la Cruz de Mayo, la Virgen de Fátima, el pago a la tierra y la adoración al Dios Sol, así como la vestimenta, la interferencia lingüística forman un mosaico de alegría y de desencuentros frente a la utopía del retorno del Inca.

Consideramos que esta modesta investigación sea la portadora de próximas investigaciones con el enfoque transdisciplinario que es el paradigma vigente del método científico en las investigaciones del arte, la danza, la cultura y la música.

El autor

RESUMEN

La investigación etnográfica de la expresión artístico musical del Inca Danza y el sincretismo cultural en las comunidades de Molino y Umari, ha sido desarrollada con la finalidad de describir sistemáticamente esta danza que representa la vindicación del Inca en base al trabajo de campo y la convivencia participante interdependiente de los hechos y fenómenos sociales de la cultura y la religiosidad entre lo andino y lo hispano, también he recopilado la música, los cantos, la ritualidad de la danza logrando realizar la transcripción de las melodías en partituras musicales apoyadas del software Finale 2014, en cuanto a la colaboración de los informantes y músicos nos apoyaron el señor Cornelio Huamán Arostegui, Jesús Huamán Rosales, Félix Aquino Ventura e Isidro Penadillo Zevallos. En la etnografía demuestro la sistematización de la información donde logré interpretar el simbolismo del vestuario, el mensaje de la coreografía así como la difusión, recopilación, transcripción, el análisis de la música y el canto de las capitanas en la fiesta del Inca Danza cuyo desenlace comprende el sincretismo de la religiosidad católica donde no podemos negar el riesgo de los movimientos evangélicos que insisten en calificar lo pagano de esta expresión en el mundo andino, cuya racionalidad se representa en un sistema de creencias, en lo festivo y lo ritual de esta danza que intenta lograr el equilibrio y la armonía vindicando el retorno del Inca.

Palabras claves: Expresión artístico, Inca Danza, Sincretismo cultural, análisis musical, trabajo de campo.

ABSTRACT

Ethnographic research of artistic musical expression of Inca dance and cultural syncretism in the communities of Mill and Umari has been developed based on the fieldwork and participant interdependent coexistence of facts and social phenomena of culture and religion between Andean and Hispanic, have consistently described this dance that represents the vindication of the Inca, we have also compiled the music, the singing, the dance ritual managed to obtain transcription of the melodies in musical scores supported software Finale 2014, regarding the collaboration of informants and musicians supported us Huaman Mr. Cornelio Arostegui, Jesus Rosales Huaman, Felix Ventura Aquino and Isidro Penadillo Zevallos. In the ethnography I show the systematization of information which we interpret the symbolism of clothing, the message of the choreography and the dissemination, collection, transcription and analysis of the music and the singing of the captains at the party Inca Dance whose outcome It comprising the syncretism of the Catholic religion which can not deny the risk of evangelical movements that insist pagan qualify this expression in the Andean world, whose rationality is represented in your belief system in the festive and the ritual of the dance trying to achieve balance and harmony vindicating the return of the Inca.

Keywords: Artistic Expression, Inca Dance, cultural syncretism, musical analysis, fieldwork.

ÍNDICE

Carátula	
Páginas preliminares	
Dedicatoria	
Agradecimiento	
Resumen	
Abstract	
Índice	
Introducción	

CAPÍTULO I

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1.	Aproximación temática: observaciones, estudios relacionados,.....	16
1.2.	Preguntas orientadoras	16
1.3.	Formulación del problema	16
1.3.1.	Problema general.....	16
1.3.2.	Problemas específicos	17
1.4.	Justificación	17
1.4.1.	Justificación teórica.....	18
1.4.2.	Justificación metodológica	18
1.4.3.	Justificación practica	18
1.5.	Relevancia.....	18
1.6.	Contribución	19
1.7.	Objetivos.....	20
1.7.1.	Objetivo general.....	20
1.7.2.	Objetivos específicos	20
1.8.	Hipótesis.....	20
1.8.1.	Hipótesis general	20
1.8.2.	Hipótesis específicas.....	21

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1.	Antecedentes.....	22
2.1.1.	A nivel internacional.....	22

2.1.2. A nivel nacional.....	23
2.1.3. A nivel regional	26
2.1.4. A nivel institucional	27
2.2. Marco teórico referencial	28
2.2.1. Aculturación	28
2.2.2. Aculturación: privar al otro de su cultura.....	29
2.2.3. La inculturación entrar en la cultura del otro	30
2.2.4. Cultura	31
2.2.5. Danza	32
2.2.6. Hibridación sociocultural	33
2.2.7. Identidad	34
2.2.8. Identidad cultural.....	35
2.2.9. Música folclórica	35
2.2.10. Sincretismo cultural.....	36
2.2.11. Sincretismo	38
2.2.12. Sincretismo cristiano indígena en la fiesta de las cruces	39
2.2.13. Comentarios reales 1.....	40
2.2.14. Vestuario de los personajes del inca danza de Molino	41
2.2.15. Inca Danza en el distrito de Umari	42
2.3. Marco espacial	46
2.4. Marco temporal.....	49
2.5. Contextualización	49
2.5.1. Histórica.....	49
2.5.2. Cultural	51
2.5.3. Social.....	52
2.6. Supuestos Teóricos.....	52

CAPITULO III

MARCO METODOLÓGICO

3.1. Metodología.....	54
3.1.1. Tipo de estudio	55
3.1.2. Diseño.....	55
3.2. Escenario de estudios	56

3.3. Caracterización de sujetos	57
3.4. Técnicas e instrumentos de recolección de datos	57
3.5. Tratamiento de la información	57
3.6. Mapeamiento.....	69
3.7. Rigor científico.....	69

CAPITULO IV

RESULTADOS

4.1. Descripción de resultados	70
4.2. Melodías del Inca Danza	119
4.3. Transcripción y análisis musical	121

CAPITULO V

DISCUSIÓN

5.1. Contrastación con el problema.....	162
5.2. Contrastación con los objetivos.....	162
5.3. Contrastación con las hipótesis.....	163
5.4. Contrastación con el marco teórico.....	163

CAPITULO VI

6. Conclusiones.....	164
----------------------	-----

CAPITULO VII

7. Recomendaciones	165
--------------------------	-----

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Libros

Revistas

Documentos (tesis)

Información electrónica

ANEXOS

- Matriz de consistencia
- Resolución de aprobación de proyecto de investigación
- Instrumentos de recolección de datos
- Ficha de validación de expertos
- Fotografías

Índice de cuadros

Cuadro N° 01: técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	55
Cuadro N° 02: nombres de los entrevistados	68
Cuadro N° 03 al 42: respuestas y análisis de la entrevista.....	69

INTRODUCCIÓN

Cornelio Huamán Arostegui, Jesús Huamán Rosales, Félix Aquino Ventura e Isidro Penadillo Zevallos, músicos informantes de las comunidades de Molino y Umari fueron los actores que se involucraron con nosotros en esta investigación de corte etnográfico que presento a ustedes para la preservación del vestuario y la coreografía así como la difusión, recopilación, transcripción y análisis de la música del Inca Danza a pesar del sincretismo y la religiosidad que están poniendo en riesgo esta expresión cultural que representa la identidad de las comunidades de Pachitea.

Para una mejor comprensión y revisión de la tesis lo hemos dividido en capítulos que a continuación detallo:

CAPÍTULO I: Se expone la aproximación temática: las observaciones, los estudios relacionados a nuestra investigación, las preguntas orientadoras, la formulación del problema, la justificación, la relevancia, la contribución de nuestra investigación , el objetivo general, los objetivos específicos y las hipótesis.

CAPÍTULO II: Se consignaron los antecedentes, el marco teórico referencial, espacial y temporal, la contextualización histórica, cultural y social, así como los supuestos teóricos.

CAPÍTULO III: Se presenta la metodología, el tipo de estudio, el diseño, el escenario de estudio, la caracterización de los sujetos, la trayectoria metodológica, así como las técnicas e instrumentos de recolección de datos, el tratamiento de la información, el mapeamiento y el rigor científico.

CAPÍTULO IV: Se fundamentan los resultados de la investigación.

CAPÍTULO V: Se muestra la contrastación de la información y finalmente se exponen las conclusiones y las recomendaciones, así como las evidencias de fotografías partituras e instrumentos de investigación en los anexos.

En esta investigación etnográfica damos a conocer las melodías del Inca Danza recopiladas y transcritas al pentagrama, que ha sido analizada y procesada por el software Finale 2014.

Los resultados obtenidos nos permiten esbozar las primeras aproximaciones para ir comprendiendo la racionalidad sociocultural de las comunidades de Pachitea, así como la adaptación de su cultura al fenómeno del sincretismo religioso católica y los movimientos evangélicos que se plasman en la celebración del Inca Danza como una muestra de reivindicación al hijo del Sol.

Así mismo anhelamos que esta investigación aporte en la construcción de nuevos conocimientos para la protección y la difusión del patrimonio cultural inmaterial del portentoso Chinchaysuyo al cual pertenecemos como defensores de los Panatahuas.

CAPÍTULO I

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Aproximación temática

Observación

El siglo XXI ha traído cambios y transformaciones profundas en nuestras sociedades. Los procesos culturales y las identidades nacionales y locales ya no responden a los procesos generados desde lo propio, sino a la incidencia ocasionada por la globalización y los medios de comunicación. Por ello, muchos rasgos culturales y únicos de cada pueblo se han ido perdiendo con el pasar de los años sin darnos cuenta que “la cultura descubre la identidad del hombre” (Bloom, 1989, p.186). Las nuevas generaciones no tienen lazos fuertes con la tradición, sino más bien con las innovaciones de un mundo moderno y cambiante.

Tras este autor me atrevo a mencionar que; estas innovaciones están llegando a los lugares más recónditos, por no decir a todos los pueblos y en algunos casos a pueblos indígenas ocasionando la transculturización. Si bien, este fenómeno trae adelanto y progreso a los pueblos más alejados como: carreteras, electricidad, electrodomésticos, prendas de vestir, música, costumbres, etc., conectarse con el mundo; paralelamente dichos avances ocasionan que los habitantes de los pueblos indígenas y no indígenas vayan dejando de lado sus costumbres, vivencias, tradiciones, lengua, vestimenta que son aspectos muy importantes que los identifican como habitantes de un determinado lugar.

Tras estos fundamentos se puede decir que *el Inca Danza*, expresión cultural que se viene manifestando desde tiempos remotos en el distrito de Molino, en la actualidad aparentemente está dejando de ser practicado por los niños, jóvenes y adultos, quedando en el olvido.

Para que esta expresión no se pierda nos vemos en la obligación de realizar un estudio integral del “Inca Danza”.

Estudios relacionados

Lezameta y Mairrique (2001, p 35) en su libro titulado “Molino, distrito turístico y ecológico de Pachitea”; hace una descripción del Inca danza en los siguientes términos:

“La cuadrilla de las pallas está integrada por una capitana, tres pallas, Huáscar, Atahualpa, dos incas, el capitán Pizarro, Catequilla y dos Auquillos, los que por momentos son el hazmerreír de la concurrencia y constante objeto de burla para los auquillos (abuelos). Esta danza se realiza con motivo de la festividad de la Cruz de Mayo, iniciándose el tres de Mayo y prolongándose unos cuatro a cinco días, según la cantidad de mayordomos comprometidos. También en esta misma podemos encontrar la iconografía de la danza”.

El mismo Lezameta (2004, p. 133), indica que; la cuadrilla del inca danza está integrada por una guiadora, dos capitanas, tres pallas, un champi, Huáscar, Atahualpa, un apu inca, el capitán Pizarro, una catequilla, una ñusta y dos auquillos, uno mayor y otro menor, los que por momentos son el hazmerreír de la concurrencia y constante objeto de burla para los auquillos (abuelos). Esta danza se realiza

con motivo de la festividad de la Cruz de Mayo, iniciándose el tres de mayo y prolongándose unos cuatro a cinco días, según la cantidad de mayordomos comprometidos.

1.2. Preguntas orientadoras

- ¿En qué situación se encuentra actualmente la expresión artístico musical del Inca Danza?
- ¿Cómo se origina la expresión artístico musical del Inca Danza en las comunidades de Pachitea?
- ¿Qué personas danzan en la expresión artístico musical del Inca Danza?
- ¿Cuál es el contexto en la que se desarrolla la expresión artístico musical del Inca Danza?
- ¿Cuál es el rol de los pobladores en los momentos del desarrollo de festividad de la expresión artístico musical del Inca Danza?
- ¿Existen investigaciones y acciones por parte de las autoridades involucradas o entidades gubernamentales para la preservación y el cuidado del patrimonio inmaterial de la expresión artístico musical del Inca Danza?

1.3. Formulación del problema

1.3.1. Problema general

¿Cuál es la contextualización y la trascendencia artístico musical del Inca Danza y el sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea?

- **Problemas específicos**

- ¿Cómo se evidencia la contextualización artístico musical del Inca Danza y el sincretismo cultural
- ¿Cuál es el carácter festivo y colectivo en las comunidades de Pachitea?
- ¿Cuál es el sentido mágico-religioso del Inca Danza y el sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea?
- ¿Cómo establecer la difusión y la identidad del Inca Daza y el sincretismo cultural en las instituciones de las comunidades de Pachitea?
- ¿Qué sentimientos se evocan con la expresión artístico musical del Inca Danza y el sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea?

1.4. Justificación

El Inca Danza es una expresión artístico musical de cultura inmaterial, que con ésta investigación se consiga una iniciativa legal regional y nacional para ser declarada patrimonio cultural inmaterial de la Región Huánuco por ser una danza suí géneris con muchos años de trascendencia en las comunidades de Pachitea; con la recopilación y transcripción de la música, la descripción de la coreografía y la vestimenta se logrará preservar a pesar del sincretismo cultural que está poniendo en peligro de tergiversación con el paso de los años debido al poco interés de las autoridades del Ministerio de Cultura por su difusión y preservación.

1.4.1. Justificación teórica

Esta investigación etnográfica del Inca Danza que abarca las comunidades de Pachitea nos permitió obtener y plasmar información fidedigna que servirá como antecedente a otras investigaciones y otras promociones de estudiantes de formación docente en la mención educación musical y artes que en base a esta investigación se pretende preservar esta expresión artístico musical a través de filmaciones, registro de su música en partituras, así como de la edición de un libro o revista que trate exclusivamente sobre la referida danza.

1.4.2. Justificación metodológica

La investigación permitió elaborar y aplicar los instrumentos de investigación relacionados al trabajo de campo y a la convivencia participante el cual servirá como antecedente para otras investigaciones.

1.4.3. Justificación práctica

Con la sensibilización, valoración y práctica de esta expresión artístico musical se podrá transmitir a las generaciones venideras a través de la edición de un libro, con el objetivo de difundir en escuelas de las comunidades de Pachitea.

1.5. Relevancia

A. Musical: Se transcribió la música con la finalidad de lograr su preservación para que las futuras generaciones puedan ejecutarlas sin tergiversar su esencia.

- B. Cultural:** Difundir y dar a conocer la música y otros elementos concordantes con la ritualidad del Inca Danza como identidad cultural de las comunidades de la provincia de Pachitea.
- C. Educativo:** Se difundirá con los estudiantes en la escuela y colegios así como en la población, para que se valore *in situ* esta expresión artístico musical donde estamos seguros que será declarada patrimonio cultural inmaterial en la región Huánuco por las entidades correspondientes luego de la culminación de nuestra investigación.
- D. Social:** La población de las comunidades de Pachitea se integrarán mediante el ayni en un encuentro artístico musical del Inca Danza como festividad de reciprocidad entre éstas.

1.6. Contribución

El Inca Danza es una expresión artístico musical más antigua en las comunidades de Pachitea, siendo ésta la única danza que identifica a los pobladores de las comunidades de Molino y Umari. Para que esta expresión cultural no se pierda con el paso del tiempo, se deja plasmado un estudio completo sobre la danza para que las siguientes generaciones salvaguarden y difundan este legado que nos representa como herederos de una nación festiva y ritual de colaboración y ayuda permanente en el desarrollo de nuestras comunidades.

1.7. Objetivos

1.7.1. Objetivo general

Analizar la contextualización y la trascendencia artístico musical del Inca Danza y el sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea.

1.7.2. Objetivos específicos

- Identificar la contextualización artístico musical del Inca Danza en el sincretismo cultural de las comunidades de Pachitea.
- Reconocer el carácter festivo y colectivo del Inca Danza y el sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea.
- Interpretar el sentido festivo y mágico-religioso del Inca Danza por la influencia del sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea
- Recopilar las melodías del Inca Danza para su difusión en las escuelas y las comunidades de Pachitea.
- Valorar las huellas que se evocan con la difusión de las melodías del Inca Danza en las escuelas y las comunidades de Pachitea.
- Transcribir la música del Inca Danza para perdurar esta expresión artística como legado de la cultura en Pachitea.

1.8. Hipótesis

1.8.1. Hipótesis General

Con la naturaleza y la trascendencia artístico musical del Inca Danza se logrará perdurar su vigencia como cultura

inmaterial a pesar del proceso de sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea.

1.8.2. Hipótesis Específicos

- Con la contextualización del Inca Danza se asegurará la vigencia de esta expresión artístico musical a pesar de la influencia del proceso de sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea.
- Con la dinámica del carácter colectivo, festivo y mágico religioso del Inca Danza se asegurará su difusión a pesar de la influencia del proceso de sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea.
- Con el proceso de recopilación, transcripción y análisis musical del Inca Danza se logrará perdurar en el tiempo y el espacio la influencia del proceso de sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea.
- Con la difusión del Inca Danza en la escuela a través de recursos audiovisuales y la transcripción musical en partituras se incentivará al cultivo de nuestro legado artístico musical a pesar de la influencia del sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes

Para dar valor científico a nuestra investigación se ha revisado y seleccionado tesis, documentos, monografías y artículos relacionados con nuestro título, que a continuación se muestran:

2.1.1. A nivel internacional

Bolaño y García (2010), e su tesis titulada: *Tradición oral y sincretismo religioso en Guacamaya*, en la Universidad Sergio Arboleda, para optar el título de Comunicación Social y Periodismo, hace la siguiente conclusión:

Así se puede afirmar que las leyendas permanecen en el tiempo debido a que se han personificado en los habitantes, dentro de un marco social, cultural y religioso, determinando un sincretismo cultural propio; es decir, se adaptaron las leyendas a la realidad del Corregimiento.

Salazar (2003), en su tesis titulada: *La actividad cultural como factor que incide en la consolidación de la identidad nacional, regional y generador de valores en los alumnos de I y II etapa de educación básica en el Municipio Heres del estado Bolívar* en la Universidad Nacional Abierta de

Venezuela para optar el título de Licenciada en Educación Integral, concluye lo siguiente:

“Un alto porcentaje de docentes desconocen la mayoría de las actividades culturales que afianzan la identidad nacional-regional comprobándose que hace necesaria la difusión y promoción de todas aquellas actividades culturales de carácter nacionalista autóctono y folclórico”.

Vergara E. y Vergara D. (2012), mencionan que: las cuatro tesis fundamentales acerca de la identidad cultural Latinoamericana. Recurriendo al debate teórico sobre el concepto de identidad cultural, plantea diversos cuestionamientos a las referidas tesis y propone algunos elementos básicos para una reinterpretación sociológica de la temática, que a sus líneas indica:

La primera tesis acerca de la identidad latinoamericana tiene un carácter pedagógico. Afirma que dicha identidad no es “Latinoamericana” sino indígena, puesto que nuestra región nunca ha dejado de ser indígena en sus aspectos esenciales. La cultura europea no ha sido entre nosotros más que una yuxtaposición colonial o neo-colonial, una cultura imaginaria o una apariencia de modernidad. Deberíamos volver a nuestras raíces ocultas bajo este mundo impuesto por los dominadores extranjeros, para encontrar allí nuestra única y verdadera identidad.

2.1.2. A nivel nacional

Carranza y Luján (2010) en su tesis titulada *Comunicación e identidad cultural en adolescentes del Caserío Conache-districto Laredo, basado en el enfoque cultorológico* para optar el título de licenciada en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional de Trujillo concluye que: “Las interacciones de los adolescentes con sus padres y familiares determinan la permanencia de patrones culturales tradicionales y/o ciertos elementos de los procesos socioculturales urbanos que se incorporan en su identidad cultural...”

Parra (2006), en su tesis titulada: *Poder y estudio de las danzas en el Perú*, para optar el título de Licenciada en Sociología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, concluye que:

La revisión realizada permite identificar tres grandes aspectos que caracterizan los estudios de las danzas en el Perú y que se expresan en: el análisis del contexto histórico, cultural y político; los enfoques de análisis teórico; y los abordajes metodológicos que orientan los estudios. El primer aspecto, referido al análisis del contexto, permite señalar que los estudios de las danzas han estado ligados al debate sobre el proceso de construcción de la identidad Nacional y, por lo mismo, a las luchas por la hegemonía cultural.

Por otra parte Petrozzi (2010, p,47) sostiene que:

La identidad se concibe aquí como una construcción del sujeto, que busca por un lado, diferenciarse frente a otros y, por otra, afirmarse como parte de un grupo cuyas características comparte. Estas construcciones no son permanentes ni rígidas, si no están sujetas a cambios.

El Ministerio de Cultura (2014), en los fundamentos de la Resolución Viceministerial N°.082-2014-VMPCIC-MC sostiene:

Que, la danza Las Pallas se presenta durante la fiesta del señor de Huamantanga, el 14 de setiembre, en el caso de la Libertad, y la fiesta de Santo Domingo de Guzmán, el 4 de agosto en el de Progreso. La preparación y organización de ambas fiestas convoca y moviliza a toda la población de la zona, además, durante las Fiestas Patrias, todos los centros poblados se reúnen en el distrito de Llata para participar en un concurso de danzas tradicionales, en el cual Libertad y Progreso también presentan una versión abreviada de esta danza. Este concurso es emblemático para la zona, pues constituye un espacio para el fortalecimiento de las relaciones sociales dentro del distrito, y se convierte en el lugar idóneo para poner en escena los elementos que forman parte de la identidad de la población de los centros poblados de la Libertad y Progreso; por el cual resuelve en el:

Artículo N°1.- Declarar Patrimonio Cultural de la Nación a la danza las Pallas de los centros poblados Libertad y Progreso, por ser una expresión de identidad muy importante por el valor histórico y estético que sus portadores le asignan, constituyendo una danza emblemática del departamento de Huánuco.

2.1.3. A nivel regional

Campos, Huerta, Lázaro y Luciano (2013), en su tesis titulada: *Programa de danzas regionales para desarrollar la identidad cultural regional de los adolescentes de la I.E. aplicación “Marcos duran Martel” –Amarilis-Hco. 2013* para optar el título Profesional de Profesor en el Instituto Superior Pedagógico “Marcos Duran Martel” concluyen que: “La identidad regional que se lograron adquirir a partir de la aplicación de las sesiones de aprendizaje son: mayor afinidad con la música regional así como la identificación con las danzas locales”.

También Huaynates (1998), en su tesis titulada: *Guía didáctica de danzas huanuqueñas como medio para la práctica de la identidad cultural por los alumnos del C.N. de Aplicación “Marcos Duran Martel” 1998 Paucarbamba*, llegó a las siguientes conclusiones: “La guía de danzas huanuqueñas es eficiente para el aprendizaje del folklore, puesto que es un medio que le permite identificarse con su identidad cultural a través de la práctica de una serie de

danzas como medio de expresión de su sentir hacia su forma de vivir, pensar y comunicarse”. Además,
“Se ha comprobado a través de la danza de las prácticas que los alumnos se identifican con su realidad cultural, trata de cuidar y defender de su extinción”.

2.1.4. A nivel local e institucional

Orionda (2009), en su investigación titulada: *Descripción y análisis musical de la danza denominada “Inca Danza” del distrito de Churubamba-Hco*, para optar el título de profesor en educación artística especialidad: Música, en el instituto Superior de Música Publico “Daniel Alomia Robles” de Huánuco, concluye en lo siguiente: “investigar las danzas tradicionales es una de las tareas más importantes dentro del campo de la etnomusicología, pues nos permite valorarla en su verdadera dimensión, dejando un precedente histórico necesario, por lo tanto es importante conocer el marco teórico a partir del cual se inicia este proceso”. El mismo autor también menciona que:

La historia nos demuestra que la cultura traído por los colonizadores españoles fue impuesta sobre la nuestra, produciéndose un mestizaje que dio lugar al surgimiento de diversas manifestaciones artísticas que contienen elementos de ambas culturas, tal es el caso de la danza denominada

Inca Danza que se baila en el centro poblado menor de Utao, distrito de Churubamba.

Por otra parte Mariano (2007), en su investigación titulada: *Las pallas del distrito de Obas: descripción y análisis musical*, para optar el título de Docente de Educación Artística en la especialidad: Música, en el Instituto Superior de Música Publico Daniel Alomía Robles de Huánuco, llegó a las siguientes conclusiones:

- De igual manera creo aportar y rescatar la riqueza de nuestra cultura andina, y con el transcurso del tiempo ha ido sufriendo cambios inesperados o repentinos; como también valorar y difundir la danza pallas de Obas.
- Las melodías transcritas y analizadas nos dan a conocer la importancia que tiene la música tradicional en cuanto a su originalidad e identificación cultural.

También Diego (2003), en su investigación titulada: *Descripción y análisis musical de la danza el chacra negro*, para optar el título de Docente de Educación Artística en la especialidad: Música, en el Instituto Superior Publico Daniel Alomía Robles de Huánuco concluye que: “El folclore como práctica o manifestación de los pueblos y el folclore como ciencia cumplen una gran función y misión dentro del proceso de reconstrucción y consolidación de la identidad local, regional y nacional”.

2.2. Marco teórico referencial

2.2.1. Aculturación

Se entiende al proceso de cambios que ocurre producto del choque de elementos de sistemas culturales diversos, cuyos resultados son distintos. Por un lado se entrecruzan sin hacerse daño, por otro se superponen uno de ellos y aniquila al segundo y en el otro hay una asimilación horizontal.

Los antropólogos como Herskovits, Linton y Redfield son los primeros en plantear estos problemas, coincidiendo en que la *aculturación es la resultante del contacto de individuos de grupos distintos, de culturas diferentes* (Vilcapoma, 1991,p 86).

Aculturación, inculturación e interculturalidad

La aculturación, la inculturación y la interculturalidad son proyectos y prácticas sociales que suponen un conjunto de conceptos que permanecen implícitos en los procesos de formación de un grupo, en la constitución de una nación o de una sociedad mayor (Mujica, 2001-2002 pp. 578)

2.2.2. La aculturación: privar al otro de su cultura.

Aunque por aculturación se puede entender “todo tipo de fenómenos de interacción que resultan del contacto de las culturas” (Heise y otros 1994:18) (citado por Mujica,p 01), nosotros la entendemos como un proceso social de encuentro de dos culturas en términos desiguales, donde una de ellas deviene dominante y la otra dominada. Esto quiere decir que la cultura que “interviene” no logra necesariamente una

dominación total sobre la otra, como tampoco la cultura “intervenida” pierde totalmente sus patrones culturales y ésta, antes bien, ejerce resistencia de muchos modos, porque – como en el decir de Arguedas- “las culturas lenta y fatigosamente creadas por el hombre en su triunfal lucha contra los elementos y la muerte no son fácilmente avasallables” (1987:188, énfasis mío, p 02)

2.2.3. La inculturación: entrar en la cultura del otro

El término inculturación es un neologismo que fue usado por la Iglesia Católica durante el Sínodo sobre catequesis en 1979. La “inculturación significa la encarnación de la vida y del mensaje cristianos en un área cultural concreta, de tal modo que esta experiencia no sólo venga a expresarse con los elementos propios de la cultura en cuestión, sino se convierta en el principio inspirador, normativo, y unificador que transforma y recrea esta cultura, dando origen a una nueva creación” (Cf. Azebedo 1992) (citado por Mujica,p 06).

Marzal (1992) menciona que: recogiendo la noción y tomándola para los estudios sobre religiosidad popular, define como un “proceso por el cual el mensaje eterno y universal de Jesús, dirigido a los hombres de todos los tiempos y de todas las culturas debe expresarse en las formas culturales propias de dichos hombres”. En suma, la inculturación consiste en introducir algunos “contenidos” en otra cultura.

El uso del término inculturación (o enculturación) es una adaptación lingüística tomada de la antropología con la finalidad de optimizar las actividades pastorales y misioneras, en momentos que buscaban adaptar y hacer más comprensible el mensaje y que fue usado por Charles en 1953, en Lovaina. El término que Herskovits usaba era endoculturación con el que se designaba el mecanismo que persistía en la formación de la estabilidad cultural dentro de un proceso, en tanto que el proceso era muy importante en la producción del cambio (Herskovits 1948:34).

Hay que distinguir la inculturación de otros términos que pueden prestarse a confusión. En América Latina, según Marzal, hubo más sincretismo que inculturación y que hubo como lo hay en la actualidad muy poco diálogo inter religioso o intercultural. Una de las muestras de este fenómeno se tiene en los grupos denominados nuevos movimientos religiosos. El sincretismo es un proceso de adaptación de una cultura en la otra, es como el ajuste que se suele hacer para que un modelo quepa dentro de un ecosistema o de las costumbres. Dentro de este proceso puede darse la transculturación que viene a ser como un movimiento de transferencia de valores de una cultura a otra. Esta transferencia generalmente se realiza a niveles económicos, políticos, educativos. La presencia de los mediadores tiene por objeto realizar una misión que consiste en una suerte de

homogenización de las estructuras y de las condiciones de vida (Mujica, 2001,p10).

2.2.4. Cultura

La cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden. (Unesco, 1982:43) citado por Vargas (2013).

2.2.5. Danza

García (s/f) en su artículo titulado: *La danza propuesta de elementos a considerar en el estudio de la danza*, menciona que:

La danza nace con la propia humanidad siendo un fenómeno universal que está presente en todas las culturas, en todas las razas y en todas las civilizaciones. Es considerada, generalmente, como la expresión de arte más antigua, a través de ella se comunica sentimientos de alegría, tristeza, amor, vida, muerte. El hombre a lo largo de la historia, no sólo ha utilizado la danza como liberación de tensiones emocionales, sino también, desde otros aspectos, tales como: ritual, mágico, religioso, artístico, etc.

Es evidente, que la danza es un fenómeno, que ha estado formando parte en todas las culturas, siendo múltiples las formas expresivas y artísticas que ha adoptado a lo largo de la historia. En este sentido, definirla ha sido y es, una tarea compleja, dada la variedad de aproximaciones conceptuales e interrelaciones, que sobre este término se establecen desde diferentes campos: antropológico, psicológico, pedagógico, sociológico, artístico, musical.

2.2.6. Hibridación sociocultural

Es un proceso que no es una simple mezcla de estructuras o prácticas sociales discretas, puras, que existían en forma separada que al combinarse generan nuevas estructuras y nuevas prácticas. Con frecuencia, el proceso de hibridación surge del intento de reconvertir un patrimonio para reinsertarlo en nuevas condiciones de formas de expresión en la sociedad, la educación y las artes así como la producción y el mercado.

Serge Gruzinski (1999), habla de la tradición de la imagen como medio de culturización largo, en la conquista y la colonización del nuevo mundo que permitió la trasmisión de conceptos espirituales y ayudó a conformar una nueva estructura social, su fácil comprensión el evidente problema de la comunicación entre las múltiples lenguas indígenas, las poblaciones autóctonas y posteriormente, negras y criollas, no se limitaron con la conquista y la destrucción sistemática de los ídolos indígenas, reemplazados por imágenes de la Virgen y

los santos. Los conquistadores encabezados por Pizarro, y después los misioneros, borrarón, quemaron y destrozaron las huacas, templos, pinturas y estatuas Incas. La ofensiva prosiguió, a partir de 1532, introdujeron la imagen europea, concebida como un instrumento de evangelización que difundió los grandes episodios de la historia sagrada. Pero al tiempo que era un mensaje, permitió descubrir objetos figurativos nuevos, formas y estilos de representación. En la segunda mitad del siglo XVI a la imagen franciscana que se dirigía principalmente a los indios, la sucedió una imagen que explotaba el milagro y trataba de reunir en torno de intercesores comunes a las etnias que componían la sociedad colonial: españoles, indios, mestizos, negros y mulatos se produce una relación dominador-dominado y se funde la religión impuesta con la cultura indígena (mano de obra, elementos simbólicos, manejo del material).

El mismo autor menciona que las manifestaciones artísticas se las considera a modo de exaltación mística o extroversión del culto. Los colores empleados en su decoración como el azul, el amarillo, el negro, el verde, el naranja y el malva (violeta pálido) son representadas simbólicamente en la expresión artístico musical del Inca Danza, investigación que nos permitirá conocer todo el proceso del sincretismo cultural por el que está sujeto la investigación etnográfica que hemos

emprendido, y, que de seguro existirán más detalles que iremos dando a conocer.

2.2.7. Identidad

“Cuando se habla de la identidad de un sujeto individual o colectivo hacemos referencia a procesos que nos permiten asumir que ese sujeto, en determinado momento y contexto, es y tiene conciencia de ser él mismo, y que esa conciencia de sí se expresa (con mayor o menor elaboración) en su capacidad para diferenciarse de otros, identificarse con determinadas categorías, desarrollar sentimientos de pertenencia, mirarse reflexivamente y establecer narrativamente su continuidad a través de transformaciones y cambios.(De la Torre, 2001,p 18).

2.2.8. Identidad cultural

La cultura, como concepto, posee más de 200 acepciones. ¿Cuál es la que se usa en el contexto académico de la Escuela? Es necesario precisar que es el concepto antropológico el que mejor se adecua a una realidad como la nuestra, y que en síntesis define la cultura como la manera total de vivir de los pueblos: su idioma, su vestido, sus usos y costumbres, su comida, su música, sus tradiciones, sus creencias, sus valores, es decir, esas señas que diferencian y por tanto identifican a una determinada sociedad. Y es exactamente a esto a lo que nos referimos cuando hablamos de identidad cultural. (Arariwa, 2013).

2.2.9. Música folclórica

Al respecto Holzmann (1987) indica: “Es la existente dentro de grupos sociales que forman parte de una civilización avanzada; pero sin que estos grupos en su ambiente rural, sean musicalmente instruidos, es decir, convive también con la música docta. Este tipo de música se reconoce por las siguientes características: su transmisión se realiza en forma oral, el autor es desconocido o anónimo, puede mantenerse frente al paso del tiempo, su difusión es limitada, su dispersión geográfica se realiza dentro de una localidad o abarca sectores regionales, su elaboración musical carece de fundamentos teóricos, o en todo caso sólo tiene un conocimiento empírico de la teoría musical, y por último es de valor social y/o utilitario”. (p.20)

2.2.10. Sincretismo cultural

Es un proceso de interacción entre culturas mediante el cual estas asimilan los rasgos más significativos de una y otra. Se entremezclan las culturas dando origen a manifestaciones culturales nuevas.

García (2008) se refiere en “Culturas híbridas” como un concepto social que atañe a las culturas latinoamericanas, este término posee mayor capacidad de abarcar diversas mezclas interculturales que con el de mestizaje, limitado a las que ocurren entre razas.

Por otra parte Espinoza y Gilyam (2012, p 03) mencionan que desde que Cristóbal Colón piso las playas del nuevo mundo, se

planteó la cuestión de las imágenes. Muy pronto, la imagen constituyó un elemento de referencia, y luego de aculturación y dominio, cuando la iglesia decidió cristianizar a los indios desde la Florida a Tierra del Fuego. La colonización europea apresó al continente en una trampa de imágenes que no dejó de ampliarse, desplegarse y modificarse al ritmo de los estilos, de las políticas, de las reacciones y oposiciones encontradas. Luego de las conquista, se inicia un proceso de colonización y de superposición de la cultura del conquistador. Los españoles trasladaron su cultura a toda América, hubo centros donde este encuentro fue más violento como México, Guatemala, la Nueva Granada y Quito, Lima, el Cuzco y el Alto Perú, constituyen los principales focos de convergencia e irradiación de lo que será el arte colonial. Se irrumpieron sus ritmos de evolución, ya no hubo autonomía política, desapareció su organización político-administrativa y su vida ritual. Así como también se vio afectada la producción artística como la música, literatura, las artes y hasta sus monumentales construcciones arquitectónicas.

Con su llegada, los conquistadores imponen de la manera más prepotente imaginable sus criterios culturales, actitud que se materializa en un proceso de aculturación. Será evidente ahora el carácter español de las ciudades, villas y pueblos, y como consecuencia la desestructuración de las civilizaciones.

Los mismos autores mencionan que:

El proceso colonial a partir de 1492 se da a través de una transculturación, que puede darse por diferentes vías: - **Impostación:** en pueblos donde hay ausencia de culturas indígenas. Hay una necesidad de formar nuevas estructuras urbanas. El componente cultural es propio del español, el indígena sólo aportará a la arquitectura elementos insertos dentro del equipamiento, o eventualmente elementos constructivos.

• **Superposición:** sucede en zonas de altas culturas (por ejemplo Cuzco) donde el dominador hace uso de recintos y espacios del indígena para edificar sobre él. -Mestización: donde confluyen las dos culturas (dominador-dominado) y se funde la religión impuesta con la cultura indígena (mano de obra, elementos simbólicos, manejo del material).

2.2.11. Sincretismo

El término es una fórmula referida casi siempre a funciones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales.

En una hibridación cultural se puede designar a la mezcla de la figuración indígena con la iconografía española. Luego para describir los procesos de independencia y construcción nacional en los que los proyectos modernizadores han coexistido con tradiciones poco compatibles (Kubler, 2002).

Unas palabras sobre el término y el concepto sincretismo

Se trata de una expresión que por definición afecta diversos campos del ambiente cultural de dos pueblos que por

determinadas circunstancias entran en conflicto. Incide en cualquier tema del panorama cultural de una etnia o de un pueblo, pero en el ámbito religioso es en el que con mayor frecuencia aplicamos y utilizamos su contenido y su valor como tal.

La amplitud que podamos darle al término sincretismo desde el punto de vista antropológico junto con otros temas de orden cultural que se relacionan con él, da lugar a una cierta variedad de matices, valoraciones y significados. Actitudes e interpretaciones de los cuales sobresalen dos. La primera se orienta hacia una “reinterpretación”, en palabras de M. J. Herskovits, de diversos componentes culturales de carácter religioso o no, que en cierta manera tratan de fundirse y convertirse en otro diferente. El resultado es un razonamiento nuevo que surge de unas propuestas enfrentadas que afectan a dos o más tradiciones culturales en discordia.

Divergencias y confluencias de orden cultural que en algún momento de su recorrido se encuentran en una especie “off ace-to-face interaction” (Nutini, 1988:78). De esta manera la “reinterpretación” resultante producto de la interacción de los dos componentes divergentes, sugerido por M. J. Herskovits, da lugar a nuevos conceptos de desarrollo cultural de los que se beneficia una más que otra de las dos partes del supuesto o real “conflicto” que las enfrenta.

2.2.12. El sincretismo cristiano-indígena en la fiesta de las cruces

En el Perú, el sincretismo es el resultado de la dominación colonial, de la explotación hispana sobre los indios, quienes por mucho tiempo mantuvieron su identidad por medio de un simulado e impuesto «indianismo», o como imágenes inversas de sus dominadores. La iglesia, durante la conquista ibérica en América, hizo una evangelización masiva y un tanto compulsiva que estableció nuevas formas religiosas, toleró la persistencia de otras y parecía más interesada en transformar la religión de la sociedad que de las personas. Por eso, dicha evangelización produjo cambios no sólo en la identidad religiosa del pueblo (sincretismo) sino también de su identidad cultural (etnicidad). (Marzal,2002,p 196) citado por Ramírez (2009,p 205).

2.2.13. Comentarios reales I

El Inca Garcilaso, como lo dice él mismo en varios pasajes de su obra, nació en el Cusco el 12 de abril de 1539, hijo mestizo del Capitán español de ilustre alcurnia Garcilaso de la Vega y de la Palla o Princesa incaica Chimpu Ocllo...En cuanto a Chimpu Ocllo, era hija de Huallpa Túpac y de la Palla Cusi Chimpu; y, por lo tanto, nieta del Emperador Túpac Inca Yupanqui, sobrina del Insigne Huayna Cápac, bajo cuyo gobierno alcanzó el Imperio de los Incas su mayor extensión geográfica, y prima de los dos últimos Emperadores del Tahuantinsuyo, los medio hermanos y rivales Huáscar y Atahualpa.

En este texto donde se menciona a Garcilaso de la Vega, se menciona a la palla, el cual en el Inca Danza aparecen personajes de las pallas.

Fernández (2004, p 182), en su análisis *La textualización de la memoria andina en los comentarios reales*, mencionan que: Se puede analizar cómo funciona el proceso de la memoria en el Inca en los comentarios con un texto muy a propósito en el que Garcilaso recuerda cómo es que adquirió su conocimiento de la historia de sus antepasados a través de los relatos orales de su tío abuelo materno, Cusi Hualpa:

De las grandezas y prosperidades pasadas venían a las cosas presentes, lloraban sus reyes muertos enajenado su Imperio y acabada su república, etc. Estas y otras semejantes pláticas tenían los Incas y pallas en sus visitas, y con la memoria del bien perdido siempre acababan su conversación en lágrimas y llanto, diciendo: “trócósenos el reinar en vasallaje”, etc.

En este texto también se vuelve a mencionar a la palla ya al Inca, personajes que aparecen en el Inca Danza.

2.2.14. Vestuario de los personajes del Inca Danza del distrito de Molino

En la víspera de la fiesta de la Virgen de Fátima los danzantes se presentan con un vestuario muy rústico y poco colorido, los auquillos y los apus utilizan un poncho y cascabeles en las rodillas, algunos utilizan una chalina colorida, las capitanas y pallas utilizan un pañuelo en la espalda.

En los días centrales de la fiesta podemos apreciar un vestuario muy colorido y vistoso, los auquillos utilizan una manta blanca en la cabeza y en la espalda, llevan una camisa de bayeta o de nailon color rojo, un pantalón negro, cascabeles en las rodillas, medias blancas y zapatos negros, en las manos llevan como una especie de látigo, en la cintura llevan colgados algunos pañuelos de colores adornadas con figuras,

Las capitanas y las pallas llevan en la frente una bincha, una blusa llamada chaquetón todas del mismo color, un faldellín con varios fustanes debajo de ésta, al igual que los auquillos llevan pañuelos en la cintura,

Los apus llevan en la cabeza una corona de madera pintada de diferentes colores y debajo de ésta utilizan una manta blanca, un chaleco en el que está impregnada monedas de plata en la espalda y en el pecho van adornos de colores, en la cintura muestran una manta como especie de correa, pantalones negros, medias blancas y zapatos negros.

Pizarro, personaje único dentro de la cuadrilla de danzantes, utiliza un vestuario parecido al de un policía y lleva en las manos una espada de madera.

2.2.15. Inca Danza en el distrito de Umari

Descripción:

Es una de las danzas que aún sobreviven desde la época del incanato.

Esta danza de carácter histórico cambia de nombre de acuerdo al lugar, así puede ser llamada, “Los Incas” o “Jircas”, esta danza lo forman un grupo de personas de ambos sexos, en número de trece, claro que llegan a conformar en las alturas de mayor cantidad de integrantes, en esta danza se escenifica la época de la conquista, con Atahualpa, Pizarro, auquillos, catequilla, apu inca, pallas y la capitana, ella valientemente se enfrenta a Pizarro.

Los abuelos o auquillos, son los personajes cómicos, y por lo tanto tienen que hacer reír, y para ello requiere una especial predisposición; en el momento del baile les son permitidos utilizar un lenguaje tosco y grosero.

Personajes

Los personajes de esta danza son:

- ❖ Apu inca
- ❖ Atahualpa
- ❖ Auquillos o abuelos
- ❖ Catequilla
- ❖ Guiadora o capitana
- ❖ Huáscar
- ❖ Pallas
- ❖ Pizarro

Coreografía

Los integrantes se ubican en fila y comienzan a danzar zigzagueantemente el compás de una melodía musical, interpretado por un arpa y violín, formando una serie de figuras.

- ❖ **Primera figura:** Los danzantes se desplazan en conjunto en forma circular y en sentido anti horario, ubicándose Pizarro al centro de este conjunto.
- ❖ **Segunda figura:** Danzando siempre, toman las siguientes posiciones: Las pallas frente al apu inca, a una distancia de seis pasos aproximadamente, los abuelos o auquillos a ambos costados y Pizarro entre ambas filas.

En esta posición, las pallas y el inca al compás de la música se entrecruzan para tomar los unos el lugar de los otros y, en el instante en que todos están tomando su lugar, Pizarro pasa desfilando por el centro sin estorbar el movimiento del inca y pallas. El inca y las pallas, viendo a sus posiciones iniciales. Pizarro nuevamente pasa entre ambas filas desfilando.

Durante la realización de esta figura los abuelos han estado danzando y realizando algunas gracias con movimientos de izquierda a derecha, lo que origina la risa de los espectadores, Al concluir continúan danzando siempre desplazándose en sentido antihorario y conservando el mismo orden; luego nuevamente toman sus posiciones como para iniciar la figura dos, es decir frente a frente pallas e inca.

❖ **Tercera figura:** Siempre a ritmo de la música, el capitán Pizarro haciendo pareja con la capitana o guiadora inician un movimiento giratorio alrededor de cada danzante, a excepción de los abuelos, y regresan nuevamente haciendo la misma figura giratoria y se ubican entre ambas filas; a continuación el apu inca hace pareja con una palla y realizan el movimiento giratorio similar es realizado por Pizarro y la guiadora. Es de notar la fidelidad con que imitan esta figura cada una de las parejas de danzantes al realizar este recorrido de ida y vuelta a sus respectivos lugares.

Mientras esto sucede los abuelos están moviéndose de izquierda a derecha burlándose de algún espectador y causando risa, tanto por sus gestos y movimientos grotescos, como por su voz atiplada.

❖ **Cuarta figura:** Al finalizar la figura anterior, los abuelos o auquillos inician las siguientes figuras: Primero uno de ellos coge el zumbador del otro y jala a este, luego el mismo coge su garrote por los extremos y el otro hace pasar el zumbador por el garrote y también vuelven a jalar con movimientos descoordinados que causan risa.

Finalizan esta figura y luego todos danzan desplazándose circularmente, siempre en sentido anti horario, como al inicio.

❖ **Quinta figura:** Así se lleva a cabo la relación o dialogo entre el capitán Pizarro y la capitana o guiadora de las pallas (los danzantes se muestran parados).

Al iniciarse la “relación” los danzantes toman la siguiente ubicación: Pizarro frente a las pallas, específicamente se ubica frente a la guiadora, pero se interponen entre ellos ligeramente hacia los costados de los abuelos, detrás de las pallas está el inca, Huáscar, Atahualpa y catequilla.

Durante esta parte de la “relación”, Pizarro mientras habla hace como que quiere acercarse al apu inca, las pallas impiden este intento moviéndose hacia los costados de izquierda a derecha y viceversa, apoyados por los abuelos quienes además se burlan del capitán.

Es necesario aclarar que durante la melodía musical, las pallas y demás danzantes danzan zigzagueantemente, al inicio en fila y luego, en forma circular. Ahora, entre mudanza y mudanza, cuando la música termina, la melodía, cambia y las pallas cantan al compás de este acompañamiento para luego seguir danzando (Lezameta,2004, p 243).

2.3. Marco espacial

DISTRITO DE MOLINO

2.3.1. Localización

Como muestra representativa tomaremos a la capital del distrito de Molino que se localiza a una distancia de 4,800 metros del distrito de Pano y a 58 kilómetros de la provincia de Huánuco. Para llegar a la localidad de Molino, como referencia, se inicia la partida de la ciudad primaveral de Huánuco, recorriendo un tramo aproximado de 20 kilómetros de la carretera central. Se llega al desvío denominado

Rancho, para luego tomar la margen derecha de la carretera afirmada Panao-Chaglla. Es un aproximado de dos horas de viaje por carretera lo que se tarda de Huánuco a Molino. En su recorrido se atraviesa el distrito de Umari, iniciando así un ascenso serpenteante para luego llegar a la parte más alta conocida como Santo Toribio o La Punta. Seguidamente se desciende hasta llegar al pueblo de Molino.

2.3.2. Ubicación

Se encuentra ubicado en la parte oeste del distrito de Panao, teniendo como límites territoriales a los ríos Tirishuanca, Cochato y Lomas Gordas, conocido este último como el río Molino.

2.3.3. Superficie

La superficie territorial del distrito es de 235,50 km².

2.3.4. Límites

Territorialmente limita de la siguiente manera:

- Por el este con el distrito de Panao.
- Por el oeste con los distrito de Amarilis (provincia de Huánuco), Conchamarca y Tomayquichua (distritos de Ambo).
- Por el norte con el distrito de Umari.
- Por el sur con la provincia de ambo.

2.3.5. Morfología

Presenta un relieve accidentado, formando pequeños valles por los pueblos de La Oroya y Huarichaca; los cerros más elevados son el

Piyhuash y Siglo Nuevo, los cuales se encuentran localizados en las altas punas de los caseríos de la Linda y Cajón.

DISTRITO DE UMARI

2.3.6. Localización

La ciudad de tambillo se localiza a una distancia de 36. 600 km de la provincia de Huánuco. Para poder arribar a la localidad de tambillo, se inicia como referencia el recorrido de la cálida ciudad primaveral de Huánuco; en el cual se atraviesan los distritos de Churubamba y Santa María del Valle (provincia de Huánuco); para luego llegar al desvío denominado Rancho, y continuar por la margen derecha de la carretera afirmada Panao-Chaglla. Es un aproximado de 45 minutos lo que se tarda de Huánuco a Tambillo.

2.3.7. Ubicación

El territorio del distrito de Umari se ubica totalmente, en la cuenca hidrográfica del río Huallaga; en las laderas cordilleranas de los cerros Llulla Pacha, Auquingoto, Campana Punta, Apirupay y Guishpicalla, cuya cadena de cumbres configura un flanco norte cuyas aguas drenan al río Huallaga en su recorrido de oeste a este y un flanco sur cuyas aguas drenan al río Panao; hasta su desembocadura en el río Huallaga.

2.3.8. Toponimia

Existen dos acepciones la primera deriva de la voz quechua: Uco o Ucumari, que significa el nombre de un “oso grande”, y la segunda también proviene de la voz quechua “uma – cabeza” y “ri – hacer” que significa cargar con una manta y sujetar las cosas con la cabeza.

2.3.9. Extensión

La extensión territorial del distrito de Umari es de un aproximado de 149.08 km cuadrados.

2.3.10. Limites

Por el este: con el distrito de Panao.

Por el oeste: con el distrito de Santa María del Valle.

Por el norte: con los distritos de Churubamba y Chinchao.

Por el sur: con los distritos de Molino y Panao.

2.3.11. Altitud

La localidad de Tambillo (Umari), se encuentra ubicada a 2610 m.s.n.m., situada dentro del piso altitudinal Quechua.

Como distrito está situado dentro de las regiones quechua y Suni, es decir desde los 2300 s 3800 m.s.n.m.

2.3.12. Clima

En general el clima dominante del distrito de Umari es templado y agradable; con notable diferencia de temperaturas entre el día y la noche, el sol y la sombra. Su temperatura media anual fluctúa entre 11 y 16°C las máximas entre 22 y 29°C; y las mínimas entre 7 y 4°C durante el invierno.

2.4. Marco temporal

La danza como una forma de manifestación ancestral inherente al hombre mismo, que se transmite de forma oral de generación en generación que se establece por la ritualidad y lo festivo de las danzas que se programaban según el historiador Waldemar Espinoza, una

fiesta por mes cuyo objetivo consistía en integrar a las panacas organizadas en el Tahuantinsuyo, la festividad del Inca Danza se realiza en la Cruz de Mayo y en La Virgen de Fátima el trece de mayo.

2.5. Contextualización

2.5.1. Histórica

Toponimia de Molino y Umari

El vocablo molino es un término castellano, pues en este lugar durante la época colonial existían varios “molinos de piedra” de formas circulares que servían para la transformación de las gramíneas en harina, especialmente del maíz y el trigo que producen en abundancia los territorios panatahuas, específicamente los pueblos de Piquiray, Panaococha, Huiyan y Tambillo.

A razón de la existencia de dichos molinos de piedra, los pobladores de esa época le atribuyen el nombre con el que se le conoce hoy en día.

Proceso de migración

El proceso de migración se da con la llegada de familias foráneas, las que se establecieron por primera vez en este lugar, buscando nuevas perspectivas de vida.

Para ese entonces se comentaba en la ciudad de Huánuco que en ese lugar existen tierras fértiles cultivables y que a la vez el lugar cuenta con un clima muy saludable. Esa fue la razón por la cual algunas familias huanuqueñas decidieron emigrar a este lugar.

Las mencionadas familias llegaron a ser el núcleo de la población molinense.

Antes 1940 fueron varios los propietarios de las 18 hectáreas de terreno que tenía la localidad de Molino. Dichos terrenos fueron expropiados por el estado peruano, con la única finalidad de establecer la provincia de Pachitea.

Como presidente del Perú en ese entonces se encontraba el Dr. Manuel Prado Ugarteche y diputado por Pachitea Pedro Cuculiza Vélez de Villa, quien consiguió en sesión de diputados una partida de dinero para que se le pagase a los propietarios de los terrenos expropiados, lo cual no justifico su precio real, ya que por cada manzana de terreno de 2500 metros cuadrados el estado pagó sumas irrisorias.

Posteriormente el Concejo Provincial de Pachitea adquirió en su totalidad todos los terrenos mediante donación que le hizo el Supremo Gobierno con fines de urbanización.

Esto ocurrió el 17 de mayo de 1953 por intermedio del Director de Hacienda, siendo alcalde provincial el señor Fermín Rafael Apac Retis, síndico de gastos y rentas los señores José Cuadrado Salazar y Carlos Bello Zegarra.

A partir de 31 de diciembre de 1969 se empezaron a vender los terrenos pero ya con carácter de urbanización, o sea para viviendas propias.

También cabe mencionar que por acción del diputado Pedro Cuculiza se logró que Molino sea la capital del distrito, ya que en un principio se disputaba con el caserío de Huarichaca (Lezameta, 2001, p18).

2.5.2. Cultural

FORMA DE VIDA DEL POBLADOR DE MOLINO Y UMARI

La gran mayoría de los pobladores se dedica a la agricultura. Hablando en porcentajes: un 90%, ya que ello viene a ser el soporte económico y familiar. Mayormente se dedican al cultivo de papas porque es un producto de fácil comercialización. A la vez en forma alternada, cultivan productos como ollucos, maíz, ocas, habas, zapallo, tarwi, etc. pero en poca escala. Paralela a la actividad agrícola, existe un pequeño porcentaje de pobladores que se dedican a la actividad ganadera y a la crianza de animales menores tales como cuyes, gallinas, patos, pavos, conejos, etc.

ASPECTO RELIGIOSO

En cuanto a la religiosidad la población molinense es eminentemente católico. Un porcentaje mayoritario es católico, el mismo que asiste a misa todos los domingos, demostrando así su fe cristiana ante el Señor. También existen sectas religiosas en menor porcentaje las que se encuentran en pleno crecimiento (protestantes, sabatistas, etc.).

COMIDAS TÍPICAS

En el distrito de Molino hay una gran variedad de platos tipos, que a continuación se menciona los mas conocidos:

- Locro de papas con su ñawi, caldo verde, picante de cuy, mazamorra de calabaza, trucha a la parrilla, la pachamanca, etc.

2.5.3. Social

La sociedad molinense y umarina desde que iniciaron su urbanización, están creciendo a pasos agigantados, logrando de esta manera, un gran desarrollo social.

DEFINICIÓN DE TÉRMINOS

Aculturación: El término aculturación se refiere al proceso por el cual el contacto continuo o intermitente entre dos o más grupos de culturas diferentes afecta mutuamente las respuestas culturales de cada uno de éstos.

Cultura y personalidad: Los antropólogos han usado la noción de personalidad para referirse a comportamientos característicos y a formas de pensar y de sentir, y han usado la noción de cultura para indicar estilos de vida, ideas y valores que influyen el comportamiento y la vida mental de la gente.

Endoculturación: Es una experiencia de aprendizaje parcialmente consciente y parcialmente inconsciente a través de la cual la generación de más edad incita, induce y obliga a la generación más joven a adoptar los modos de pensar y comportarse tradicionales.

Ritual: lo conciben como un conjunto de actos destinados a instituir diferencias sociales, a transferir analógicamente cualidades a objetos y personas, a la apropiación simbólica de espacios y la construcción de centros carismáticos.

Sincretismo: la palabra misma, se refiere a la fusión y mezcla religiosa. Es una noción teológica, que no sólo se usa para hablar de los ritos y las religiones, sino también en otros contextos, cuando se unen dos partes distintas.

Danza: Es el arte de expresarse mediante el movimiento del cuerpo de manera estética y a través de un ritmo, con o sin sonido. Esto significa que algunas danzas se pueden interpretar sin el acompañamiento de la música.

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

3.1. Metodología

La Investigación Científica está encaminada a profundizar el conocimiento de un proceso ya sea teórico, práctico o teórico-práctico, parte del conocimiento científico y lo lleva a la solución de problemas de la sociedad que de una forma u otra no han sido investigados o su investigación se ha conducido en otra dirección. La Investigación Científica surge de la necesidad del hombre de dar solución a los problemas más acuciantes de la vida cotidiana, de conocer la naturaleza que lo rodea y transformarla en función de satisfacer sus intereses y necesidades. El carácter de la investigación científica es creativo e innovador aplicando lo último del conocimiento científico. La Metodología es la ciencia que nos enseña a dirigir determinado proceso de manera eficiente y eficaz para alcanzar los resultados

deseados y tiene como objetivo darnos la estrategia a seguir en el proceso. La Metodología de la Investigación (M.I.) o Metodología de la Investigación Científica es aquella ciencia que provee al investigador de una serie de conceptos, principios y leyes que le permiten encauzar de un modo eficiente y tendiente a la excelencia el proceso de la investigación científica. El objeto de estudio de la M.I. Lo podemos definir como el proceso de Investigación Científica, el cual está conformado por toda una serie de pasos lógicamente estructurados y relacionados entre sí. Este estudio se hace sobre la base de un conjunto de características y de sus relaciones y leyes. En la Educación Superior la Investigación Científica tiene doble función: contribuye a la formación del profesional y es, además una vía para resolver los problemas que se presentan en la sociedad. Con el objetivo de formar profesionales con un alto grado de competencia y desempeño en las universidades latinoamericanas es necesario lograr que los procesos que en ella se desarrollan alcancen la excelencia académica y la excelencia científica (Cortés, 2004, p 8)

3.1.1. Tipo de estudio

Investigación básica: tiene como objetivo mejorar el conocimiento *per se*, más que generar resultados o tecnologías que beneficien a la sociedad en el futuro inmediato. Este tipo de investigación es esencial para el beneficio socioeconómico a largo plazo pero, como se mencionó antes, no es normalmente aplicable directamente al uso tecnológico (Tam, 2008, p 146).

3.1.2. Diseño

La etnografía se inscribe como un método cualitativo que permite al investigador plantear diversas herramientas para abordar el contexto y a sus agentes sociales. El trabajo de campo es una de las características más importantes dentro del método etnográfico, pues si buscamos comprender a los sujetos y sus acciones, es necesario estar presentes en el lugar donde los hechos o discursos se dan; para ello se despliega toda una serie de instrumentos como las entrevistas no dirigidas, encuestas, historias de vida, pero fundamentalmente es la observación participante lo que caracteriza y define al trabajo de campo (Rodríguez, 2000).

Cualitativa, denominada también “naturalista”, “fenomenológica”, “interpretativa”, “constructivista” o “etnográfica”, es describir comprender e interpretar los acontecimientos, acciones, eventos, situaciones, emociones, normas, interacciones, valores, etc. que la realidad presenta, desde la perspectiva de los sujetos estudiados (opiniones, experiencia, cosmovisión, imágenes, expresiones, etc.) Mediante esta investigación se logra o construye los conocimientos y se encuentra soluciones pertinentes para problemas dados, a partir de los sujetos investigados, en una relación interactiva y reflexiva del investigador con ellos. Es una vía diferente al enfoque cuantitativo, pero que logra los mismos propósitos científicos (Tarazona 2007).

3.2. Escenario de estudios

El Inca Danza se practica en los cuatro distritos de la provincia de Pachitea como parte de una festividad en honor a algún santo religioso

(Virgen de Fátima, María Auxiliadora, Santa Rosa de Lima, otros) en diferentes meses del año.

Para nuestra investigación hemos elegido como escenario de estudio la fiesta de La Cruz de Mayo que se realizó en el distrito de Molino, dándose inicio con la víspera el día 12 de mayo y extendiéndose de 3 a 4 días, dependiendo de la cantidad de mayordomos, también vamos a incluir al distrito de Umari porque la fiesta tuvo un mayordomo cuya vivienda se ubica en el caserío de Ushumayo el cual pertenece al mencionado distrito.

3.3. Caracterización de sujetos

El estudio se realizó con los niños y jóvenes en base al proceso de revaloración por parte de los investigadores para que ellos sean los defensores y difusores de su cultura mediante la difusión de su práctica para mantener viva esta tradición; los adultos son los guías porque llevan consigo los conocimientos de las costumbres y manifestaciones de su entorno y los ancianos son la fuente oral que fueron tomados en cuenta para la consulta de la difusión histórica, así como de la preservación viva de las costumbres y de transmisión a las generaciones venideras del valor cultural de la expresión artística musical del Inca Danza en estos tiempos de sincretismo y globalización.

3.4. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Las técnicas utilizadas en el estudio para el recojo de información sobre la música, vestimenta y coreografía del Inca Danza:

CUADRO N° 1

TÉCNICA	INSTRUMENTO
OBSERVACION (directa)	➤ Ficha de observación ➤ Libreta de campo
ENTREVISTA	➤ Guía de entrevista
CUESTIONARIO	➤ Ficha de cuestionario

3.5. Tratamiento de la información

Aplicación de la entrevista

La aplicación de la entrevista se realizó de la siguiente manera:

Entrevistado N° 01

DATOS INFORMATIVOS					
Nombres y apellidos	Edad	Sexo	Comunidad	Ocupación	Cargo en la fiesta
Cornelio Huamán Arostegui	67 años	Masculino	Ushumayo	Músico y agricultor	Músico
RESULTADO DE LA ENTREVISTA					
<p>El entrevistado de 67 años de edad, menciona que conoce el Inca Danza aproximadamente desde que tenía 12 años, el cual restando las edades, podríamos decir que esta danza tiene un poco más de 55 años de trascendencia. Manifiesta que cuando vió por primera vez esta danza, recién se enteró de que existía.</p> <p>Manifiesta que conoció esta danza gracias a su vecino quien organizaba esta fiesta los días 03 de mayo en el caserío de Ushumayo, lugar de origen de don Cornelio.</p> <p>También menciona que la danza ha sufrido pequeñas modificaciones en la música, por ejemplo en el Acranacuy, menciona que ha cambiado de tonalidad, y, en la música del día paso, el primero, segundo y tercer día.</p> <p>La religión católica ha catapultado los rituales andinos con los santos de la iglesia católica.</p> <p>Una costumbre significativa al llegar a la casa del mayordomo es que hacen su día</p>					

paso, luego hacen su acranacuy y por último su rueda, todo esto se desarrolla en la coreografía, el cual tiene tres momentos bien diferenciados, día paso, acranacuy y rueda.

Acranacuy es una mudanza donde los danzantes muestran lo mejor de sus pasos, es decir, muestran un espectáculo para deleite del público. Después de estar en la casa del mayordomo y tienen que retirarse o para salir hacen otra mudanza-menciona el entrevistado, también para la despedida o colocación ya tiene otros tonos (cuando dice tono se refiere a las diferentes melodías que utiliza).

El señor Cornelio no pudo especificar o dar una explicación clara sobre el contexto de la danza. Menciona que es una danza de encuentro entre la religión católica y la reivindicación a la muerte del Inca Atahualpa.

También menciona que esta danza solo se ve en época de fiesta, durante los meses de mayo y junio, y en los demás meses del año esta danza prácticamente desaparece.

El señor menciona que para que esta danza pueda resaltar en la sociedad molinense, se tiene que practicar más, que los músicos sepan tocar muy bien las melodías, que los auquillos y los demás danzantes que sepan muy bien las costumbres. También indicó que Edith Saldaña es la máxima capitana en todo Pachitea.

Sobre la música

Afirma que la música del Inca Danza ha cambiado en sus tonos, que la música siempre se ha tocado en el arpa y el violín y que no había otro instrumento que acompañaba a estos.

Las melodías del Inca Danza se tocan en dos tonos, menciona el entrevistado, que en la víspera sale en Re mayor y al día siguiente ya amanecen en La menor, y es en este último tono en el que se desarrolla la danza durante todos los días que dura la fiesta hasta la despedida o colocación.

Nosotros afinamos comparando el sonido del arpa con el violín, es música andina lo que interpretamos.

Personajes

Nos dijo que hay trece personajes dentro de la cuadrilla, eso es cuando el personaje de Capitán Pizarro se encuentra en la cuadrilla pero cuando no es así son solo doce personajes, de los cuales son: cuatro mujeres, cuatro varones, dos auquillos y dos músicos (tocachines).

Función de los personajes

La capitana, cumple la función de guía para las pallas, y es quien conoce las costumbres que se realiza en cada momento de la danza, y dentro de la danza, la capitana menor solo le ayuda en el momento de los cantos a la capitana mayor.

Los auquillos, son los que guían a toda la cuadrilla, el auquillo menor se encarga de las pallas y la capitana, y el auquillo mayor de los incas.

Los incas o apus no cumplen ninguna función dentro de la cuadrilla, ellos solo acompañan a la danza.

Pizarro es un personaje muy importante dentro de la cuadrilla, ya que sin su presencia no se podría realizar varias costumbres que se deberían hacer, uno de ellos es la **relación**, momento en el que la capitana mayor y capitán Pizarro conversan y discuten sobre hechos o pasajes históricos del tiempo de los incas, la relación es un espectáculo para que el público se deleite con esta actuación, además no se hace en cualquier momento solo cuando el mayordomo lo pide, de lo contrario no se realiza.

Vestimenta

Para que puedan representar esta danza los personajes se disfrazan, para ello tuvieron que adaptar la ropa típica de la provincia, algunas con imitaciones de las prendas de los personajes del incanato.

La capitana lleva las siguientes prendas: faldellín, arimanga, wincha y bastón, las pallas llevan las mismas prendas excepto el bastón.

Los incas llevan una corona, banda de plata, liensos en los pies, una manta en la cintura y en la mano un hacha con pañuelos, que estos son solo adornos nada más, no significa nada.

Los auquillos llevan cascabeles en las rodillas, chaqueta que lo usan como casaca, una máscara, un sombrero con pelo blanco encima y su renzada (látigo de cuero, en quechua es renzada, en español es trenzada).

El capitán Pizarro, usa una vestimenta militar de la policía, o de soldado, desde su inicio se ha mantenido el mismo disfraz.

Las pallas y capitana son los únicos personajes que cambian de color de vestuario, específicamente cambian el chaquetón, entre ellas ya se ponen de acuerdo el color que van a usar, en cambio los demás personajes si mantienen el mismo color de vestuario.

El vestuario esta hecho de bayeta, en Churubamba por ejemplo utilizan puro bayeta, en cambio aquí ya están usando ropa de tela, a comparación de muchos años atrás que usaban pura bayeta.

Las capitanas llevan en la cabeza una **paineta** con flor, que significa el ser inca.

Los colores que utilizan en su vestimenta son para dar armonía y color a los personajes, y al mismo tiempo está representando a los colores del Tahuantinsuyo.

Coreografía

Los pasos y las mudanzas no se han modificado, y para todos los días de la fiesta se mantiene la misma coreografía.

Esta danza está relacionada con la religión católica y es por eso que después de la misa del primer día de la fiesta salen en procesión, y los danzantes avanzan de retroceso, mirando y adorando a la virgen María, desde que sale y regresa a la iglesia.

Después de terminar la procesión salen en forma de pasacalle para recoger su rastro que dejaron cuando estaban en procesión.

En sus pasos muestran lo mejor de los danzantes y que para ellos es algo bueno.

Organización de la fiesta

Los tesoreros son lo que organizan la fiesta, ellos se encargan de buscar su **mayoraza**, y estos contratan su cuadrilla, y de esta manera organizan la fiesta.

Los síndicos y los catequistas son los que autorizan para que sea una fiesta religiosa.

La fiesta dura varios días, dependiendo de la cantidad de mayordomos.

Para el ingreso de un nuevo mayordomo solo se necesita voluntad y responsabilidad, una vez recibido el cambio solo queda cumplir al siguiente año.

Cuando un mayordomo incumple su responsabilidad, todos los responsables de la fiesta se reúnen y van a preguntar, cual fue el motivo por el que no está cumpliendo, y estos ya se defienden diciendo que algún familiar ha fallecido u otro motivo de fuerza mayor, y lo postergan para el siguiente año.

Y si persiste en el incumplimiento por 3 ó 4 veces, ya van a solucionar ante el gobernador.

Esta manifestación no se realiza solo el 13 de mayo para la virgen de Fátima, sino se puede bailar para otros santos, así lo menciona don Cornelio, eso sí en diferentes fechas y en diferentes lugares.

La fiesta seguirá perdurando mientras haya personas con voluntad, y a la

enseñanza que los padres les den a sus hijos sobre las costumbres de nuestro pueblo.

El entrevistado afirma que solo uno de sus hijos se interesó por la música, y que actualmente ya toca o acompaña las melodías del Inca Danza, además dice que eso es bueno porque cuando el ya no esté en este mundo ya va quedar algo de su descendencia.

Recuerda que el señor Miguel Carbajal quien le enseñó a tocar el arpa, le dijo que por ningún motivo vaya a cambiar la forma de tocar, porque si lo hace, se estaría perdiendo esta única forma de acompañamiento a la danza, y de la misma manera la chusquiada (música bailable), y así lo viene haciendo dejando el mismo legado a su hijo.

ENTREVISTADO N° 02

DATOS INFORMATIVOS					
Nombres y apellidos	Edad	Sexo	Comunidad	Ocupación	Cargo en la fiesta
Jesús Huamán Rosales	68 años	masculino	Distrito de Molino	Comerciante	Músico/danzante
RESULTADO DE LA ENTREVISTA					
<p>El entrevistado nos manifiesta que el Inca Danza es muy antiguo y el más popular, claro que existen otras danzas que son poco conocidas y difundidas.</p> <p>Indica que él conoció el Inca Danza en una fiesta cuando estaba joven, que luego se interesó en aprender los pasos y toda la danza, también se mostró interesado en ejecutar la música de esta danza.</p> <p>Don Jesús afirma que la danza ha sufrido pequeños cambios en los pasos, y en la música nos menciona que se hubo un leve aumento en la velocidad. Señala que en esta costumbre de sus abuelos se recuerda la lucha de Francisco Pizarro y Atahualpa y la muerte de este último.</p> <p>Alude que el Inca Danza es una expresión festiva religiosa y de reflexión ante la</p>					

injusticia por el suplicio de la muerte del Inca Atahualpa.

Afirma que el Inca está presente en la danza porque está relacionado a la profecía del nuevo Inca que llegará a gobernar a las comunidades en esplendor e igualdad.

Menciona que es una danza de unidad entre la religión católica y la percepción de la cosmovisión del mundo andino relacionado al esplendor del sol.

La música siempre se tocó con el arpa y con el violín.

Música

Las melodías del Inca Danza se llaman de acuerdo a la coreografía que realiza la cuadrilla, comenzando de la víspera que también se llama chimaychi, luego sigue el día paso, segundo día, tercer día, todas estas melodías son distintas.

La música de la procesión es otra melodía se llama alzada, para la despedida también la melodía tiene el mismo nombre, la parte en que los danzantes conversan se llama relación y su música lleva el mismo nombre.

Antiguamente para afinar sus instrumentos utilizaban un método de afinación llamada **orden**, pero hablando de tonalidad debe estar en re menor o si menor.

Personajes

Cuando está presente Pizarro son 5 varones, 5 mujeres y dos auquillos, 4 Huáscar y un Pizarro, y más 2 músicos son 14 integrantes en total, y si no hay Pizarro solo son 4 varones,

El auquillo es un personaje que tiene autoridad y es el guía dentro de la cuadrilla, su función es dirigirlos. Son jefes de la danza.

Las capitanas están encargadas de hacer las llamadas, el alba, la laguna, y la despedida (movimiento que realiza cuando llegan en la víspera, o cuando llegan a la casa de un mayordomo o cuando se van de su casa, se despiden con ese movimiento).

Los Incas no realizan ninguna función, solo cuando hacen la relación, sino solo

son Atahualpas.

Pizarro hace la escenificación de lo que discutieron con Mama Ocllo, sobre la resistencia hacia la invasión de los españoles.

La relación lo realiza solo cuando los mayordomos lo piden.

Indumentaria

Los apus o Incas, en la espalda llevan una banda de plata preparado en tela negra, llevan corona y su hacha, lienzos en la rodilla, antiguamente bailaban con llanqui, en la actualidad con zapato, también llevan mascararas con figura de los incas y mantas en la cabeza.

Las capitanas llevan indumentarias imitando a la mujer del Inca, la bincha, el faldellín que lo han adaptado a la ropa típica de la provincia, indica que no se compara mucho con la ropa de los incas porque de ellos era puro de plata y oro.

Pizarro se disfraza con ropa de militar y siempre lleva una espada en la mano.

La vestimenta de los danzantes es lo mismo todos los días de la fiesta, excepto de las capitanas que solo cambian de color su chaquetón.

Antiguamente toda la vestimenta era de bayeta de lana, casi todo es la ropa típica de la provincia y a eso le agregaban su banda de plata y otras indumentarias de la época de los incas, en Molino la señora Grimalda es quien confecciona la ropa típica.

Sobre la corona de flores que llevan en la cabeza las capitanas indicó que es también indumentaria que los mismos incas utilizaban.

Coreografía

La coreografía sigue siendo el mismo hasta hoy, y también es igual para todos los días de la fiesta, solo que a la música lo han acelerado un poco,

Después de la misa veneran a la imagen de cualquier santo, como muestra de respeto a la iglesia católica.

Realizan un pasacalle después de salir de la misa para dirigirse a la casa de un mayordomo con su melodía respectiva, y cuando llegan ya hacen otra coreografía y otra música, luego cuando termina la atención en la casa del mayordomo, hacen su llamada de despedida y se retiran.

El movimiento que realizan después de la procesión en forma de pasacalle, tiene un significado de que estuvieran recogiendo su rastro, que en quechua lo llaman "**Llupi Shuntay**".

Al momento de la procesión o también llamado "alzada", los danzantes van de retro mirando a la imagen de la virgen María, porque sería una falta de respeto darle la espalda.

Organización de la fiesta

Para la realización de la fiesta debe de haber mayordomos, jefes de la iglesia, **los síndicos**, la fiesta se realiza siempre que haya un tesorero, quien es dueño de una imagen de un santo, y el **mayoraza** es quien se encarga de contratar a los danzantes, en conclusión el tesorero es el dueño de la fiesta, un tesorero puede estar 3 años como mínimo, depende de él si que quiere seguir más años, hasta que haya otro voluntario.

La duración de la fiesta depende de la cantidad de mayordomos, si es que hubiera 4 mayordomos la fiesta duraría 5 días, y si fuera 2 mayordomos la fiesta duraría 3 días, porque el primer día de la fiesta le corresponde al tesorero, después de pasar el día comiendo y tomando ya por la tarde se van a la casa del primer mayordomo, quien pide que bailen en su casa hasta las 5 am, al día siguiente también siguen, así se cumple con todos los mayordomos.

Un nuevo mayordomo por su propia voluntad entra a ser responsable de organizar la fiesta al año siguiente, y si por caso de fuerza mayor el mayordomo entrante no puede realizar la fiesta al año siguiente tiene que anticipar, pero eso no significa que se libra de las responsabilidades, sino que al año próximo tiene que cumplir sí o sí, sabiendo que no existe ninguna sanción.

La fiesta se lleva a cabo en honor a la virgen de Fátima o de cualquier imagen de otros santos, para esta fiesta tiene que haber un santo a quien venerar, esta es una costumbre de nuestros abuelos, indicó.

Para recordar a las personas que en Molino tenemos costumbres, siempre salimos en toda actividad que realiza el Municipio, incentivando a que esta costumbre no se pierda con el paso del tiempo, finalizó el entrevistado.

ENTREVISTADO N° 03

DATOS INFORMATIVOS					
Nombres y apellidos	Edad	Sexo	Comunidad	Ocupación	Cargo en la fiesta
Félix Aquino Ventura	68 años	Masculino	Distrito de Molino	Comerciante Agricultor	Síndico
RESULTADO DE LA ENTREVISTA					
<p>El entrevistado menciona que:</p> <p>Conoce el Inca Danza desde su infancia, que en Molino antiguamente no se veía esta danza, pero sí había en el caserío de La Oroya y Cangra, siendo estos lugares de todo Pachitea en el que se practica esta manifestación con muchos años de trascendencia, y que en Molino solo se presentaban para el 28 de julio en las actividades cívicas que organizaba la municipalidad.</p> <p>En Molino se baila a partir de la creación de la piscigranja y de haber donado una imagen de la Virgen de Fátima y otra imagen de María Auxiliadora.</p> <p>Esboza que el Inca Danza es una expresión colectiva de reivindicación a la muerte del inca Atahualpa y que a la par la religión católica la ha mistificado con las fiestas religiosas del mes de mayo.</p> <p>Asevera que en el Inca Danza, el inca después de los cantos de congoja de las pallas él regresará para vindicar la unidad en las comunidades de Pachitea.</p>					

Después que la iglesia recibe la donación de las imágenes, se nombran tesoreros de cada imagen, y crean una cuadrilla de danzantes, todo esto tendrá un aproximado de 50 años de manifestación en el distrito de Molino.

Los cambios más notorios dentro de la danza es la vestimenta, los pasos y la música sigue igual, antiguamente los auquillos se vestían con mantón huancaíno, solo en ese aspecto,

Corroborar que la representación del Inca Danza recrea la discusión del enfrentamiento entre la cultura andina y la cultura hispánica.

El Inca Danza representa una manera sutil de representar los pasajes del esplendor Inca por las zonas de Pachitea refrendadas con las fiestas católicas del mes de mayo.

La música siempre se ha tocado con el arpa y el violín.

Afinan sus instrumentos comparando el sonido con el que mejor domina, puede ser el arpa el punto de referencia o de caso contrario el violín.

Personajes

Antiguamente eran 6 mujeres y 6 varones incluido la **ñusta**, en la actualidad son solo 2 capitanas, 2 pallas, 4 incas, 2 auquillos y Pizarro, la ñusta desapareció hace 45 años aproximadamente.

El auquillo cumple la función de guiar a la cuadrilla, es responsable de hacer cumplir todas las costumbres en la iglesia; **el alba, laguna, oraciones, llamadas**; y en la casa de los mayordomos las mismas costumbres.

El capitán Pizarro representa al español dentro de la cuadrilla.

La vestimenta de las capitanas es una imitación al vestuario de los personajes del incanato, y estas vestimentas sigue viviendo en las danzas.

Indumentaria

El auquillo lleva cascabeles en las rodillas, camisa roja, mantas blancas, máscara, gorra, chicote, wallqui y wuayhuash.

El capitán Pizarro lleva un disfraz de un militar, mostrando autoridad.

Las capitanas son las que cambian de color de vestuario y sus chaquetones pueden ser blanco, rojo y rosado.

Antiguamente todo el vestuario era de lana, en la actualidad toda la vestimenta es de tela, pero es lo más parecido al anterior, lo teñían con añelina, las mantas con rayas eran confeccionadas de la misma forma.

Coreografía

Hasta ahora siguen bailando igual, no se ha modificado nada y la coreografía se repite todos los días.

Después de la misa de alba los danzantes salen en una procesión invocando veneración a la imagen de la virgen María.

Durante la fiesta se realizan pasos y coreografías que dan elegancia a la danza, primero es la llegada, día paso, son tres momentos, eso es lo que hacen cada día de la fiesta, y otro momento se llama Inca Cuchuy o relación, donde Pizarro y la capitana se hacen preguntas del porque los españoles han venido, este momento depende de los mayordomos, si ellos lo piden lo hacen, para esto el mayordomo debe de colgar media botella de trago en su puerta, y los danzantes al ver esto tienen que hacer la relación, sin necesidad de que los mayordomos se los pidan.

Después de la misa de alba realizan el acrancuy, y el día paso.

Organización de la fiesta

Para que esta fiesta se realice, en primer lugar tiene que haber una reunión con el tesorero y los representantes de la iglesia, el tesorero nombra un mayoraza y estos se encargan de buscar una cuadrilla de danzantes, después de esto se presentan ante las autoridades de la iglesia católica, donde se les da a conocer que deben de cumplir de forma responsable con todas las costumbres, y que a los danzantes se les pague según su responsabilidad, porque ellos son pagados por cada día de fiesta.

La danza se baila el 13 de mayo para dar más veneración a la Imagen de la virgen de Fátima, esta costumbre lo hicieron nuestros abuelos ya que la fiesta que realizaban no resaltaba mucho, y es por eso que introdujeron esta danza a esta festividad.

La fiesta dura dependiendo de cuantos mayordomos estén a cargo, por ejemplo si son 3 mayordomos son cuatro días de fiesta, porque el primer día lo pasan en la casa del tesorero quien es responsable de la imagen.

Una persona para ser mayordomo, solo tiene que tener voluntad y ganas de servir a la Virgen María, si no fuera el caso los mayordomos son los que buscan a sus sucesores.

Si un mayordomo no va cumplir con su responsabilidad, debe de avisar anticipadamente para que los demás responsables no tengan problemas, cuando contraten a la cuadrilla.

Esta costumbre nunca se va perder, porque la fe católica va seguir, aunque otras

religiones estén en contra de esta manifestación.

La juventud de ahora no lo toma mucha importancia a estas manifestaciones, la música que es original de nuestros antepasados está en peligro de perderse debido a que la juventud escucha más música de afuera, pero siempre uno sobresaldrá rescatando esta música.

3.6. Mapeamiento

El Inca Danza en la provincia de Pachitea; en pleno siglo XXI; está dejando de ser practicada por la mayoría de los pobladores y nos lleva a pensar que con el paso del tiempo la danza irá quedando en el olvido y en un futuro no muy lejano podría extinguirse, teniendo en cuenta este dato importante nos situaremos en la festividad de la Virgen de Fátima que se realiza en el distrito de Molino, iniciándose la fiesta con la víspera el 12 de mayo, y se prolonga por 3 o 4 días dependiendo de la cantidad de mayordomos, en dicha festividad entrevistaremos a los danzantes, músicos, mayordomos, y otros encargados de realizar esta fiesta, tendremos la oportunidad observar los diferentes momentos de la danza como son la víspera, el acranacuy, el día paso, las llamadas para el segundo y tercer día y la despedida o colocación, todos estos movimientos se realizan en diferentes lugares y horas del día festivo.

3.7. Rigor científico

Nuestra investigación está basada al paradigma cualitativo, cuya naturaleza se fundamenta en el trabajo de campo y la convivencia participante de la investigación etnográfica, cuyo soporte se basa en la veracidad de la información proporcionada por los informantes y músicos y con el soporte de la antropología social que nos ha permitido interrelacionarnos con los conocimientos ancestrales, los valores y los artefactos como creación cultural del Inca Danza, cuyo norte se demuestra en la lógica de la investigación planteada en nuestra matriz de consistencia que se concatenan en los pasos del método científico apoyados en nuestros instrumentos de investigación, cuya sistematización nos ha permitido comprobar y demostrar que el sincretismo cultural es una abstracción en la alegoría del mundo andino e hispano y que en el Inca Danza cuya naturaleza siempre será la idealización del retorno del Inca al Tahuantinsuyo.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS

4.1. Descripción de resultados

En esta investigación se aplicó la técnica de la entrevista para la recopilación de datos, en el siguiente cuadro se muestra a los entrevistados con sus datos respectivos y sus vínculos que tienen con la danza en estudio.

Cuadro N° 02

N°	Nombres	Caserío	Distrito	Edad	Vínculo

1	Cornelio Huamán Arostegui	Ushumayo	Umari	67	Músico
2	Jesús Huamán Rosales	La oroya	Molino	68	Músico / Danzante
3	Félix Aquino Ventura	La oroya	Molino	68	Síndico de la iglesia católica

Con la técnica de recolección descrita anteriormente, se cuenta con un grupo de 3 entrevistados músico, danzante y síndico.

Cuadro N° 03

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
<p>¿Conoce usted el origen alegórico del Inca Danza?</p>	<p>1-Cornelio Huamán Arostegui</p>	<p>Manifiesta que conoció esta danza desde que tenía 12 años de edad, gracias a su vecino el señor Ventura quien organizaba la fiesta de cruz de mayo en el caserío de Ushumayo, y que esta danza ya se practicaba muchos años antes.</p>	<p>Los entrevistados pertenecen a la generación del 50 y que actualmente son cultores directos del desarrollo del Inca Danza; coinciden en la interpretación religiosa, ritual y festiva de cómo llegaron a conocer esta expresión cultural que actualmente se practican en las comunidades de Pachitea</p>
	<p>2-Jesús Huamán Rosales</p>	<p>Indica que conoció el Inca Danza en la fiesta de la Virgen de Fátima cuando era joven, que luego se interesó en aprender los pasos y toda la danza, y también se mostró interesado en ejecutar la música de esta danza.</p>	
	<p>3-Félix Aquino</p>	<p>Conoce el Inca Danza</p>	

	Ventura	desde su infancia, que en Molino antiguamente no se veía esta danza, pero si había en el centro poblado menor de La Oroya y en el caserío de Cangra, siendo estos lugares de todo Pachitea en el que se practicaba esta manifestación con devoción religiosa y con la esperanza de que algún día regrese el Inca.	
--	---------	---	--

Conclusión preliminar: Los informantes afirman de manera sistemática que el origen del Inca Danza se adhiere a la influencia religiosa que se ha acicalado en las costumbres, rituales y mitos del retorno del Inca.

Cuadro N° 04

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
	1-Cornelio Huamán Arostegui	Afirma que conoce el Inca Danza desde que era niño, y considera que en el distrito de Umari se	Los informantes aseveran que el Inca Danza en los distritos de Molino y Umari tienen un

¿Hace cuánto tiempo cree usted que se baila el Inca Danza?		baila a mediados del siglo XX.	punto de referencia temporal en una línea de tiempo desde 1950 hasta la actualidad, siendo su práctica y difusión más antigua en otros distritos.
	2-Jesús Huamán Rosales	Menciona que el Inca Danza se ha transmitido desde la época sus abuelos y que en el distrito de Molino se baila desde la década del 1950.	
	3-Félix Aquino Ventura	Afirma que en el distrito de Molino se baila de manera oficial a partir de la creación de la Piscigranja en honor a las imágenes de la Virgen de Fátima y María Auxiliadora, y que a partir de esta celebración esta expresión prosigue hasta la actualidad.	

Conclusión preliminar: Los informantes y los cultores del Inca Danza consideran que han aprendido a valorar y difundir esta danza desde que eran niños y que ha sido transmitida desde sus abuelos donde podemos afirmar que es una danza de reivindicación moral a la yuxtaposición hispánica que valiéndose de la religión ha querido generar un olvido parcial en las comunidades del Chinchaysuyo.

Cuadro N° 05

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
Desde que usted conoce el Inca Danza ¿Ha sufrido cambios? ¿Qué cambios?	1-Cornelio Huamán Arostegui	Menciona que la danza ha sufrido algunas modificaciones en la música, por ejemplo en el Acranacuy dice que ha cambiado de tono, y también en la música del día paso, el primero, segundo y tercer día.	Los informantes afirman que el Inca Danza está experimentando significativas modificaciones en el aceleramiento del ritmo en la música, en la danza como en el Acranacuy se muestra la imitación de los pasos de Pizarro, que genera otra cadencia en la expresión de todos los personajes de la danza, también se advierte un cambio significativo en los
	2-Jesús Huamán Rosales	Afirma que la danza ha sufrido cambios significativos en los pasos y en la música, en ambas expresiones se ha acelerado el ritmo,	

		generando otra cadencia a la danza.	colores de los atuendos de la vestimenta por la oferta de telas accesibles, y en la música un cambio ligero en la tonalidad.
	3-Félix Aquino Ventura	Los cambios más notorios en la danza se advierten en los atuendos de la vestimenta.	

Conclusión preliminar: Los informantes relatan que el Inca Danza, les ha sido transmitido por sus abuelos, y que reconocen los cambios significativos que está experimentando ésta expresión cultural como es el caso peculiar en la aceleración de la música que está obviando la cadencia y la parte ceremonial de la danza, también la seguidilla de pasos en la coreografía y en el canto las capitanas que evocan tonalidades disimiles.

Cuadro N° 06

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Qué es lo que se trata de representar en esta	1-Cornelio Huamán Arostegui	Menciona que no tiene conocimiento acerca de la representación del Inca Danza.	Los informantes son músicos, danzantes y filántropos que garantizan la organización, la festividad y el cumplimiento de la representación del
	2-Jesús Huamán Rosales	Afirma, que el Inca Danza desde la época de sus abuelos, se	

danza?		recuerda el enfrentamiento de Francisco Pizarro y la muerte del Inca Atahuallpa.	inca danza en cuanto a su originalidad, coreografía y desenlace del enfrentamiento entre la vigencia de lo hispano y lo andino para la revaloración de nuestra cultura y su vigencia a pesar del permanente proceso de sincretismo que pone en riesgo esta expresión cultural.
	3-Félix Aquino Ventura	Corrobora que la representación del Inca Danza recrea la discusión del enfrentamiento entre la cultura andina y la cultura hispánica.	

Conclusión preliminar: En el Inca Danza lo que se trata de representar la captura, el suplicio y la muerte del inca Atahualpa por las huestes hispánicas, refrendadas por la iglesia católica.

Cuadro N° 07

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
	1-Cornelio Huamán Arostegui	Menciona que es una danza de encuentro entre la religión católica y la	Toda danza tiene un elemento deflagrador que se constituye en una expresión de

¿Por qué se le otorga la denominación de Inca Danza a esta expresión artística musical en las comunidades de Pachitea?		reivindicación a la muerte del Inca Atahualpa.	orden colectivo como una manifestación que congrega al encuentro de las comunidades como es el caso del Inca Danza que une a los pueblos de Pachitea para vivir en confraternidad, comunión, regocijo y entendimiento.
	2-Jesús Huamán Rosales	Alude que el Inca Danza es una expresión festiva religiosa y de reflexión ante la injusticia por el suplicio de la muerte del Inca Atahualpa.	
	3-Félix Aquino Ventura	Esboza que el Inca Danza es una expresión colectiva de reivindicación a la muerte del Inca Atahualpa y que a la par la religión católica la ha mistificado con las fiestas religiosas del mes de mayo.	

Conclusión preliminar: El Inca Danza es la manifestación que congrega a las comunidades de Pachitea para expresar lo ritual y lo festivo en la

complementariedad de la fiesta religiosa de mayo con la venida del inca Atahualpa.

Cuadro N° 08

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
<p>¿Por qué está presente en la actualidad el Inca en esta danza fundamentalmente en la zona del Chinchaysuyo?</p>	<p>1-Cornelio Huamán Arostegui</p>	<p>Manifiesta que esta danza representa la congoja de las comunidades que están inmersas al Chinchaysuyo y que La religión católica ha catapultado los rituales andinos con los santos de la iglesia católica.</p>	<p>El inca está presente porque la administración de los suyos se consolidaron en el Chinchaysuyo a partir de la tercera expansión liderada por Pachacutec Inca Yupanqui cuya influencia ha repercutido en muchas de las expresiones culturales fundamentalmente en el Inca Danza.</p>
	<p>2-Jesús Huamán Rosales</p>	<p>Afirma que el inca está presente en la danza porque está relacionado a la profecía del nuevo inca que llegará a gobernar a las comunidades en</p>	

		esplendor e igualdad.	
	3-Félix Aquino Ventura	Asevera que en el Inca Danza, el inca después de los cantos de congoja de las pallas él regresará para vindicar la unidad en las comunidades de Pachitea.	

Conclusión preliminar: La representación del Inca Danza es una muestra palpable de la reivindicación del esplendor y del humanismo en la gran cultura andina. El Inca es recordado en esta danza porque era el responsable de la organización del Chinchaysuyo como se evidencia en los restos de Huánuco Pampa.

Cuadro N° 09

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Qué representa	1-Cornelio Huamán Arostegui	Afirma que la que la percepción del mundo se da en base a un dios occidental y al	El inca representa para el Chinchaysuyo la dignidad del imperio, cuya presencia

para las comunidades de Pachitea la presencia del Inca Danza en la cosmovisión del poblador de Molino y Umari?		dios de los incas.	geopolítica se plasma en la andenería y en las construcciones megalíticas cuyas labores estaban acompañadas por las danzas que expresan el control y la unidad en las comunidades de Pachitea.
	2-Jesús Huamán Rosales	Menciona que es una danza de unidad entre la religión católica y la percepción de la cosmovisión del mundo andino relacionado al esplendor del sol.	
	3-Félix Aquino Ventura	El Inca Danza representa una manera sutil de representar los pasajes del esplendor inca por las zonas de Pachitea refrendadas con las fiestas católicas del mes de mayo.	

Conclusión preliminar: El Inca Danza representa la percepción de la integración de las comunidades de Pachitea que mediante la danza expresan la valoración, comprensión y tolerancia entre lo hispano y lo andino.

Cuadro N° 10

PREGUNTA	RESPUESTA	INFORMANTE	ANÁLISIS
<p>¿La evocación del Inca Danza estará relacionado con el mito de Inkarrí?</p>	<p>1-Cornelio Huamán Arostegui</p>	<p>Manifiesta que el mito del Inca Danza es una aproximación para buscar al nuevo inca.</p>	<p>En el Inca Danza como en una expresión, siempre ha estado vinculada a lo ritual y a lo festivo en base a un simbolismo, entendiendo que un mito es la verdad del otro para concebir el encuentro entre lo hispano y lo andino que ha sido corroborado en la cosmovisión andina con el regreso del inca.</p>
	<p>2-Jesús Huamán Rosales</p>	<p>Menciona que el Inca Danza se baila porque las comunidades desean lograr la unidad y la armonía como era en el imperio incaico.</p>	
	<p>3-Félix Aquino Ventura</p>	<p>Afirma que el Inca Danza se representa porque el inca debe retornar para aplicar la justicia y la igualdad en las comunidades de Pachitea.</p>	

Conclusión preliminar: En el Inca Danza primordialmente se evoca el acercamiento y la convivencia entre lo hispano y lo andino como una aceptación inseparable de los dos mundos para una convivencia que se fundamenta en una nueva venida del nuevo inca.

Cuadro N° 111

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
<p>¿Por qué en la cultura andina las evocaciones de resistencia se expresan en la danza y en la música como es el caso del Inca Danza?</p>	<p>1-Cornelio Huamán Arostegui</p>	<p>Manifiesta que la expresión del Inca Danza busca encontrar el nuevo poder del inca.</p>	<p>El Inca Danza representa una forma de actuación frente al mundo hispano que ha sabido perpetuarse en las festividades a través de sus santos. En esta danza se aprecia diversas formas de negociación, alianzas, pugnas y una forma sutil de resistencia pacífica que busca encontrar a un nuevo inca.</p>
	<p>2-Jesús Huamán Rosales</p>	<p>Afirma que toda la ritualidad del Inca Danza esta expresada en el encuentro de los dos mundos, donde se clama justicia e igualdad entre los hombres.</p>	
	<p>3-Félix Aquino Ventura</p>	<p>Asevera que el Inca Danza expresa una forma de resistencia ante el abandono, el desgobierno y el olvido por lo que pasan los pueblos de Pachitea.</p>	

Conclusión preliminar: El Inca Danza expresa toda una fase ritual de la convivencia entre lo hispano y lo andino que a través de su canto se evoca el llamado a la resistencia pacífica de la búsqueda del nuevo inca.

Cuadro N°12

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
<p>¿Qué acciones realizaría usted para que la danza no se tergiverse?</p>	<p>1-Cornelio Huamán Arostegui</p>	<p>Menciona que esta danza para que pueda resaltar en la sociedad molinense, se debe difundir en las escuelas y en la comunidad a nivel de barrios ensayar y practicar dándole roles a los danzantes resaltando el papel fundamental que cumplen los auquillos teniendo en cuenta el valor y el significado de esta danza costumbrista y que también los músicos se empoderen en el dominio, estilo y ensamble de sus</p>	<p>Se enfatiza que el Inca Danza debe difundirse en las escuelas como una forma de mantener la vigencia y originalidad de la danza resaltando la organización en las festividades religiosas del mes de mayo donde cada barrio en la fecha del aniversario del distrito mantenga su verdadera esencia al compás de la música y las cantoras que evocan la venida del</p>

		melodías.	nuevo
	2-Jesús Huamán Rosales	Afirma que es una costumbre transmitida desde sus abuelos y que su difusión se organiza por familias para recordar a las personas que en el distrito de Molino esta costumbre siempre sirve de colofón en toda actividad que realiza el municipio, incentivando su difusión para que el Inca Danza no se pierda con el paso del tiempo.	
	3-Félix Aquino Ventura	Menciona que esta costumbre nunca se va a perder, porque la fe católica va seguir, aunque otras religiones estén en contra de esta expresión. Enfatiza que	

		<p>la juventud actual no le toma mucha importancia a esta danza y mucho menos a su música cuya originalidad corresponde a nuestros antepasados y que actualmente está en peligro y corre el riesgo de extinguirse debido a que la juventud se interesa por la música de foránea, pero a medida que los jóvenes se hacen adultos sienten la necesidad de cultivar nuestras costumbres.</p>	
--	--	---	--

Conclusión preliminar: El Inca Danza en la fase de su difusión ha experimentado algunas modificaciones en la vestimenta, coreografía y en la entonación de las pallas así como el ensamble del arpa y el violín, enfatizando que no podríamos denominarlo tergiversación a estos hechos, muy por el

contrario cada danza se va mimetizando en sus acciones con el paso de la modernidad.

Cuadro N° 13

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
<p>¿La vigencia de la música se mantiene igual? Si no fuera así</p>	<p>1-Cornelio Huamán Arostegui</p>	<p>Afirma que la música del Inca Danza ha cambiado en sus tonos.</p>	<p>El Inca Danza como una expresión colectiva ha incorporado que nuevos patrones musicales en vista que los ejecutantes</p>
<p>¿Qué cambios ha experimentado?</p>	<p>2-Jesús Huamán Rosales</p>	<p>Menciona que la música se ha acelerado en su interpretación.</p>	<p>músicos son contratados para esta festividad lo que implica ciertas</p>
	<p>3-Félix Aquino Ventura</p>	<p>Menciona que la música ha variado en la interpretación vocal de las capitanas.</p>	<p>modificaciones en su interpretación y tonalidad. Los cambios que ha experimentado a través del tiempo se pueden advertir fundamentalmente los cambios de tono en la ejecución de las capitanas.</p>

Conclusión preliminar: Los informantes corroboran que el Inca Danza ha ido experimentando modificaciones en la entonación de la música en el transcurso de los años. El riesgo es que esta danza pierda su verdadera esencia y rol.

Cuadro N° 14

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿La música del Inca Danza a que género musical se adhiere?	1-Cornelio Huamán Arostegui	La música desde que lo conozco se toca con arpa y violín.	En relación al género musical podemos afirmar que el Inca Danza corresponde al género profano en vista que es una representación alegórica, ritual, ceremonial vinculada fuertemente a los matices religiosos con el desenlace de la tristeza por la muerte del inca y la alegría de su posible retorno.
	2-Jesús Huamán Rosales	La música siempre se tocó con el arpa y con el violín	
	3-Félix Aquino Ventura	La música siempre se ha sido ejecutada con el acompañamiento del arpa, el violín y el canto de las capitanas.	

Conclusión preliminar: El Inca Danza como una expresión ritual, festiva y religiosa que se danzó en la cultura andina al compás de instrumentos propios, el

cual con el paso de los años estos instrumentos, como son, el arpa y el violín, han sido adoptados e introducidos como actualmente se baila en esta danza.

Cuadro N° 15

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Qué instrumentos musicales se han utilizado siempre en el acompañamiento de esta danza y que instrumentos nuevos se han incorporado a través del tiempo?	1-Cornelio Huamán Arostegui	Menciona que desde cuando él integraba en las festividades del Inca Danza siempre ha estado acompañado del arpa y violín.	El Inca Danza es una expresión ritual festiva y religiosa acompañada por una melodía del arpa y el violín constituyéndose en uno de los principales referentes simbólicos de la captura del inca.
	2-Jesús Huamán Rosales	Menciona que los instrumentos son los mismos pero que los músicos cuando son foráneos no interpretan como los que son del lugar.	
	3-Félix Aquino Ventura	Afirma que el Inca Danza es una expresión cuya melodía está vinculada a la ejecución del violín	

		con el acompañamiento del arpa y con la evocación de las capitanas y que no se ha incorporado otro instrumento.	
--	--	---	--

Conclusión preliminar: Los informantes resaltan que el Inca Danza siempre ha tenido un marco musical en base al violín, el arpa y el canto de las capitanas, que expresan un tridente único de esta versión en la provincia de Pachitea.

Cuadro N° 16

PREGUNTA	RESPUESTA	INFORMANTE	ANÁLISIS
	1-Cornelio Huamán Arostegui	Afirma que las melodías están compuestas por el día paso, luego hacen el acranacuy que es una mudanza donde los danzantes muestran lo mejor de sus pasos para el deleite del público y por último la rueda, todos estos momentos	Las música que se interpretan en el Inca Danza son melodías con sonoridad del violín, el arpa y el canto de las capitanas, cuya secuencia es el acranacuy, el día paso y la rueda, la alzada (en la

<p>¿Cómo se denominan las melodías que acompañan las mudanzas del Inca Danza?</p>	<p>2-Jesús Huamán Rosales</p>	<p>corresponden a los pasos festivos de la danza.</p> <p>Menciona que las melodías del Inca Danza se evocan de acuerdo a la coreografía que realiza la cuadrilla, comenzando con el estruendo de los cohetes, luego se da la interpretación musical del chimaychi, que es la música de la víspera, luego sigue la música del día paso del segundo día, y en el tercer día se interpretan melodías denominadas chusqueadas. En relación a la música de la procesión comprende otra melodía que se</p>	<p>procesión después de la misa de alba) y finalmente la despedida o colocación destacando lo festivo de la danza con el baile colectivo de la chusqueada.</p>
---	---------------------------------------	--	--

		denomina alzada y para la despedida se interpreta una melodía de congoja porque comienza el desenlace del final de la fiesta.	
	3-Félix Aquino Ventura	Afirma que las melodías tienen aires andinos de alegría y tristeza porque la danza expresa el sentimiento del poblador de las comunidades de Pachitea.	

Conclusión preliminar: Las melodías que se interpretan en el Inca Danza tiene una secuencia relacionada con el ciclo de la madre naturaleza que implica el inicio, el desenlace y el óbito.

Cuadro N° 17

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Qué sistema	1-Cornelio Huamán Arostegui	Afirma que nosotros afinamos nuestros instrumentos comparando el sonido	El sistema musical que predomina en el Inca Danza es escala pentatónica de RE

musical predomina en el Inca Danza?		del arpa con la primera cuerda del violín para lograr la unidad sonora.	para la melodía de la víspera y la escala pentatónica de LA para las otras melodía,
	2-Jesús Huamán Rosales	Afirma que para afinar sus instrumentos utilizaban el método denominado orden, que comprende la correspondencia sonora cuya tonalidad debe estar sujeta a la afinación en la escala re menor o en si menor.	acompañadas por notas auxiliares.
	3-Félix Aquino Ventura	Corrobora que afinan sus instrumentos comparando el sonido con el músico que tiene el mejor dominio del violín para darle la correspondencia sonora en la afinación	

		del arpa.	
--	--	-----------	--

Conclusión preliminar: El Inca Danza tiene una melodía característica cuyo sistema musical está basado en la notación y la armonía de la escala pentatónica.

Cuadro N° 18

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Cuántos integrantes conforman la cuadrilla, entre varones y mujeres?	1-Cornelio Huamán Arostegui	Afirma que hay trece personajes dentro de la cuadrilla, eso es cuando el personaje de Capitán Pizarro se encuentra en la cuadrilla pero cuando no es así son solo doce personajes, los cuales son cuatro mujeres, cuatro varones, dos auquillos y dos músicos denominados tocachines.	En el Inca Danza antiguamente había seis varones, seis mujeres y una ñusta. En la actualidad son dos capitanas, dos pallas, cuatro incas, dos auquillos y el capitán Pizarro dentro de ellos están incluidos los dos músicos, el cual hacen un total de trece integrantes, resaltando que la ñusta es el personaje que se ha perdido en el tiempo.
	2-Jesús Huamán Rosales	Afirma que cuando está presente Pizarro son cinco varones y si	

		no está Pizarro solo son cuatro varones., cuatro mujeres y dos auquillos, cuatro Huáscar y un Pizarro, y más dos músicos que comprenden un total de trece integrantes.	
	3-Félix Aquino Ventura	Menciona que en años anteriores integraban en el Inca Danza seis mujeres y seis varones incluidos la ñusta, en la actualidad son solo dos capitanas, dos pallas, cuatro incas denominado huascars, dosauquillos y Pizarro.	

Conclusión preliminar: El Inca Danza como una expresión festiva, ritual y religiosa donde se desplazan a la casa del tesorero, a la residencia de los mayordomos, y al local de la municipalidad conformando cuadrillas de entre trece y catorce integrantes.

Cuadro N°19

PREGUNTA	RESPUESTA	INFORMANTE	ANÁLISIS
----------	-----------	------------	----------

<p>¿Qué función cumple cada uno de los personajes del Inca Danza?</p>	<p>1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura</p>	<p>Menciona que la capitana, cumple la función de guía para las pallas, y es quien conoce las costumbres que se realiza en cada momento de la danza, la capitana menor solo le ayuda en el momento de los cantos a la capitana mayor.</p> <p>Los auquillos, son los que guían a toda la cuadrilla, el auquillo menor se encarga de las pallas y la capitana, y el auquillo mayor de los incas.</p> <p>Los incas representan el liderazgo de los cuatro suyos porque en la mayoría de representaciones son cuatro incas los que</p>	<p>En el Inca Danza cada personaje cumple un rol en relación a la captura del Inca. Toda la danza se desenvuelve en función a este acto se representa la captura, Pizarro intenta la conversión de Atahualpa a la religión católica y por ende llegue a ser sometido por la autoridad del rey de España, de manera enfática Atahualpa rechaza este sometimiento el cual se representa en la danza el secuestro, la negociación y la muerte, donde todos</p>
---	--	--	---

		<p>acompañan la danza.</p> <p>Pizarro es el personaje del desprecio sutil de la cuadrilla, su rol consiste en evocar el perdón a las costumbres paganas, hay un momento en la danza donde la capitana mayor y Pizarro conversan y ella le recrimina a tal punto que discuten sobre la injusta decisión del ajusticiamiento a Atahualpa pese a que el Inca había cumplido con su palabra por el pago del rescate. Este dialogo representa un espectáculo para que el público se deleite con esta actuación, además no se hace en cualquier</p>	<p>los personajes que acompañan al inca se conmueven por el acto tirano de Pizarro y todo el pueblo entra en llanto para que algún día se calme este dolor con la visita de un nuevo inca.</p>
--	--	---	--

		momento solo en el momento donde la danza llega a un estado de clímax y cuando el mayordomo lo autorice.	
--	--	--	--

Conclusión preliminar: El rol de los personajes del inca danza comprende la contemplación de todo el suplicio del inca, tratando de evitar el ajusticiamiento, pero esta decisión es corroborada por la decisión del dios foráneo. El suplicio es la reflexión hacia la muerte del inca, decisión inapelable por la desobediencia del inca frente al rechazo del nuevo dios y la biblia.

Cuadro N° 20

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Qué representa el mando de Francisco Pizarro y del Inca?	1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura	En el Inca Danza el mando de Pizarro se representa con la búsqueda de la riqueza de oro y plata, también es el elegido para ampliar los dominios de la corona española, esta fue la principal consigna del hidalgo Pizarro. En el caso del inca su liderazgo	El mando de Francisco Pizarro y el Inca Atahualpa representa el liderazgo de un enviado de la corona española frente al monarca de la cultura andina. En el Inca Danza se representan estos dos tipos de

		constituía la meta del engrandecimiento del Tahuantinsuyo, pero las luchas internas generaron el descontento y el rechazo por la muerte de Huáscar. Todo este desenlace se representa y se dramatiza como una alegoría a la expulsión de Pizarro, la muerte del inca y su posible retorno.	liderazgo, el autoritario y el permisivo.
--	--	--	---

Conclusión preliminar: El mando en Pizarro representa la obsesión por el enriquecimiento avalado por la corona española en la búsqueda de un título nobiliario. El mando en el caso del inca al margen de las luchas internas represento una especie de parsimonia y una contemplación de sometimiento ante los nuevos apus porque esa fue la justificación que se creyó en un inicio, que lamentablemente terminó en el sometimiento y dominio de las huestes invasoras.

Cuadro N° 21

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Cómo interpretan	1-Cornelio Huamán	En las comunidades de Umari y Molino	En esta danza se recrea toda una

<p>las comunidades de Pachitea el desenlace de la captura y muerte del Inca Atahualpa?</p>	<p>Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura</p>	<p>donde se baila el Inca Danza se puede advertir que el inca le envía regalos a los probables hijos del nuevo dios, se recrea un intento pacífico pero el invasor tenía otra lógica porque ambicionaba las riquezas del imperio y por ende la captura y el control del Tahuantinsuyo.</p>	<p>alegoría para que el inca no sea ejecutado por el invasor, pero lamentablemente las ordenes y la decisión del rey de España justifica la acción de Pizarro para apoderarse del control del imperio.</p>
--	--	--	--

Conclusión preliminar: Las comunidades a través del Inca Danza recrean la alegoría de la captura y muerte del inca Atahualpa en cuya representación se busca la venida del inca para acabar con los males y la injusticia. Es una forma de vindicar las cosas buenas que tuvo el imperio incaico.

Cuadro N° 22

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
<p>¿Qué representa el vestuario del Inca y que atuendos aún están presentes en el Inca Danza?</p>	<p>1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura</p>	<p>El vestuario del inca representa el estatus más alto de la clase social inca por ser el hijo del sol. En el Inca Danza llevan una corona de madera de color rojo, celeste, marrón y blanco, una banda de plata, lienzos en las rodillas, una manta de algodón en la cintura y en la mano un hacha cubierta con pañuelos multicolores que representan los colores del arco iris.</p> <p>Los atuendos que aún están vigentes en el Inca son: una banda de plata una corona y su hacha. En otros años bailaban con llanquis, ahora ya es con zapato, y también llevan máscaras de madera y pañuelos de color blanco para cubrirse la cabeza para danzar al son de la música con</p>	<p>El vestuario del inca representa el signo del poder. Los atuendos del Inca representan un vestuario destinado a la clase más alta. En el Inca Danza actualmente solo se puede apreciar la parte simbólica debido al proceso de sincretismo cultural. No se observa al Inca como en otras regiones del Perú como es el caso de Zapallanga en Huancayo, Vilca bamba, Huanucopampa.</p>

		arpa, violín y el canto de las capitanas.	
--	--	---	--

Conclusión preliminar: El vestuario del inca representa una forma de control y poder donde los súbditos le deben obediencia y respeto. Los atuendos con los que se representa el Inca Danza ha sido adaptados con cierto acercamiento a la versión real, pero o destacable es que su figura sigue siendo el inca.

Cuadro N° 23

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Cómo es el vestuario de Francisco Pizarro?	1-Cornelio Huamán Arostegui	Pizarro se disfraza con ropa de militar y siempre lleva una espada en la mano como símbolo de poder y de dominio.	El vestuario de Francisco Pizarro en el Inca Danza es muy distante al vestuario que se conoce por las crónicas. En el Inca Danza se le atribuye al rol de Pizarro al vestuario de la policía nacional del Perú.

Conclusión preliminar: el vestuario de Francisco Pizarro en el Inca Danza se aleja diametralmente a la armadura con la que siempre ha sido su fiel compañera en la conquista del imperio.

Cuadro N° 24

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Cuál es la vestimenta de los auquillos?	1-Cornelio Huamán Arostegui	Los auquillos llevan en la cabeza una gorra negra pequeña con pelos blancos, lleva su látigo, camisa roja, mantas y pañuelos en la cabeza, una manta cruzada en la espalda, una máscara y los cascabeles en la rodilla su wallqui y su renzada.	Los auquillos llevan una vestimenta vistosa relacionado a los colores del arco iris, cumplen un rol de protección y cuidado al inca, en la danza se observa que son capaces de atacar a Pizarro en el menor descuido.

Conclusión preliminar: Los auquillos en el Inca Danza tienen una vestimenta vistosa y alegre. Representan a ser los ancianos y concejeros del Inca.

Cuadro N° 25

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Qué representa la vestimenta de las	. 2-Jesús Huamán Rosales	La vestimenta de la capitana representa colores de tristeza y expresan la congoja	La vestimenta de las capitanas representa la manera sutil de protección al Inca,

capitanas?		por la captura del inca, su vestuario contempla un faldellín, arimanga, wincha y bastón, estas indumentarias imitan a la mujer del inca	pero luego de la muerte del inca representan el dolor en sus cantos y la evocación a un próximo retorno de un nuevo inca.
------------	--	---	---

Conclusión preliminar: Las capitanas tienen como atuendos los colores de congoja, porque su rol en la danza está estipulado de esta manera en esta alegoría.

Cuadro N° 26

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Cómo se muestra y que representa la vestimenta de las pallas?	1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales	Las pallas llevan similares prendas al de las capitanas diferenciándose por el uso del bastón y la corona de flores.	Las pallas se muestran receptivas a la danza, cumplen el rol de ser danzantes en todo momento a diferencia de las capitanas que ellas no cantan.

Conclusión preliminar: Las pallas están atentas en todo el desenlace del Inca Danza, representan la belleza y son consideradas las hijas del Inca.

Cuadro N° 27

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
<p>¿Cuál es la vestimenta que usan los personajes del Inca Danza para cada día de la festividad?</p>	<p>1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura</p>	<p>Las pallas y capitana son los únicos personajes que cambian de color de vestuario, específicamente cambian el chaquetón, entre ellas se ponen de acuerdo en el color que van a usar, en cambio los demás personajes mantienen el mismo color de vestuario en los tres días que dura la fiesta.</p>	<p>El vestuario de todos los personajes del Inca Danza representados en las comunidades de Molino y Umari son atuendos modestos y cercanos a la representación que comúnmente se conocen en las crónicas. Muchos de los vestuarios actualmente han sido reemplazados por telas sintéticas y por ello hay un cambio de vestuario en las capitanas y pallas.</p>

Conclusión preliminar: Los personajes han adaptado sus atuendos considerando el vestuario de las comunidades de Molino y Umari que se han ido incorporando con telas sintéticas que se ofertan en el mercado y que son accesibles a la economía de los danzantes.

Cuadro N° 28

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
<p>¿Qué materiales se utilizan para la confección de la vestimenta?</p> <p>¿Quién lo confecciona?</p>	<p>1-Cornelio Huamán Arostegui</p> <p>2-Jesús Huamán Rosales</p> <p>3-Félix Aquino Ventura</p>	<p>Antiguamente toda la vestimenta era de bayeta de lana de oveja, toda la ropa típica de la provincia tiene esta peculiaridad y se distingue por la banda de plata y otras indumentarias de la época de los incas.</p> <p>Los materiales y/o recursos que se utilizan para la confección del vestuario está hecho de bayeta y de telas de algodón, los que confeccionan son artesanos del distrito de Molino como señora Grimalda Aquino que cada año</p>	<p>Los materiales que se utilizan para la escenificación del Inca Danza mantienen la esencia y originalidad con las telas de bayeta, que a medida del transcurso de los años se han ido incorporando las telas multicolores de tafetán que le otorgan un colorido y una armonía a la danza.</p>

		se encarga de confeccionar los atuendos para el Inca Danza.	
--	--	---	--

Conclusión preliminar: Los materiales para la confección del vestuario del Inca Danza en un inicio han sido atuendos propios del lugar, posteriormente se han ido incorporando telas multicolores y los artesanos del lugar sugieren diseños de bordaduría en sus pañuelos.

Cuadro N° 29

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Qué valor simbólico representa la corona de flores en las capitanas?	1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura	El valor simbólico de la corona de flores en las capitanas representa que es la elegida para el inca, se identifica porque lleva en la cabeza una peineta con flores de alhelí de color blanco.	El valor del simbolismo está presente en toda danza, en el caso de nuestro estudio la sutileza de la corona de flores representa que la capitana es la elegida para ser la concubina del Inca.

Conclusión preliminar: El simbolismo en el Inca Danza comprende la interpretación sugestiva a la indumentaria como es el caso de la corona de flores que representa la complementariedad para el solaz del Inca.

Cuadro N° 30

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Qué simbolismo y mensaje representan los colores en los atuendos de los personajes del Inca danza?	1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura	El simbolismo de los colores en el Inca Danza que se observan en la vestimenta es para dar armonía y seguridad a los personajes en el rol que representan en la danza. Los colores están relacionados con la bandera del Tahuantinsuyo.	El simbolismo es una interpretación alterna a lo que comúnmente podemos observar en una danza. En el caso de nuestra investigación los colores que más predominan en el Inca Danza es el color blanco que simboliza la apertura al encuentro de los danzantes con la comunidad, acompañando en el vestuario los colores del arco iris.

Conclusión preliminar: Los colores que simbolizan en los personajes del Inca Danza representan una forma de vindicación colaborativa en el valor comunal y la apertura a la integración de nuevos danzantes para que colaboren en la organización de la danza para el próximo año.

Cuadro N° 31

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
	1-Cornelio Huamán	Los pasos y las	El Inca Danza

<p>¿Los pasos y mudanzas se han mantenido intactas hasta la actualidad o se adaptado otras modificaciones?</p>	<p>Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura</p>	<p>mudanzas mantienen su esencia en la mayoría de los personajes, en el caso de la coreografía cada mayordomo propone nuevas figuras en relación a los desplazamientos y en la ceremonia central.</p>	<p>mantiene los pasos y la mudanza de manera original, la variación y ciertas modificaciones se han ido incorporando en estos últimos años con nuevas coreografías en el desplazamiento y en el rol del canto de las capitanas que evocan el regreso del Inca.</p>
--	--	---	--

Conclusión preliminar: En el Inca Danza los personajes mantienen los pasos y las mudanzas de manera corporativa, las modificaciones de la danza se han realizado principalmente en los desplazamientos a las visitas de los amigos y familiares del mayordomo.

Cuadro N° 32

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
<p>¿La coreografía del Inca Danza es igual para cada día de la festividad o varía?</p>	<p>1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura</p>	<p>En la festividad del Inca Danza las coreografías y los pasos mantienen cierta uniformidad para los tres días de la fiesta. Existen algunas variaciones en relación a los compromisos que asumen los nuevos mayordomos porque en muchos casos los danzantes son de otro lugar que pertenecen a la comunidad de Mantacocha.</p>	<p>El Inca Danza en su coreografía muestra la ritualidad con la que se basa la coreografía durante los tres días que dura la fiesta donde se incorporan progresivamente nuevos pasos en el desplazamiento a la casa de los mayordomos.</p>

Conclusión preliminar: En el Inca Danza se aprecia la ritualidad de la coreografía el cual se repite y se evidencia en los tres días que dura la fiesta con ciertas variaciones fundamentalmente en los desplazamientos que hacen los danzantes.

Cuadro N° 33

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
<p>¿Qué invocaciones realizan los danzantes a manera coreográfica después de la misa religiosa católica?</p>	<p>1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura</p>	<p>Invocan perdón y el regreso del nuevo inca para que ponga orden en este mundo impuesto por los hijos del nuevo dios. Esta danza está relacionada con la religión católica y es por eso que después de la misa del primer día de la fiesta salen en procesión, donde los danzantes avanzan de retroceso, mirando y adorando a la virgen María, desde la salida y el retorno a la iglesia.</p>	<p>El Inca Danza muestra en su coreografía la invocación a la sagrada imagen de la virgen de Fátima en la Cruz de Mayo y a su vez proclaman el regreso del nuevo Inca.</p>

Conclusión preliminar: En toda danza se muestra un tipo de invocación hacia los seres divinos y ancestrales, en el Inca Danza se reverencia los valores del

mundo andino y el mundo hispano donde se evidencia el proceso del sincretismo cultural en base a la religiosidad católica.

Cuadro N° 34

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
Para movilizarse de un lugar a otro la cuadrilla ¿Realiza alguna coreografía o pasacalle para la salida y entrada de la procesión?	1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura	Después del ritual de la procesión los danzantes prorrumpen en forma ordenada al pasacalle para recoger su rastro que depositaron cuando realizaron la veneración en la procesión	Después de realizar el acto de veneración, los danzantes muestran una expresión de alegría y libertad, realizando la dualidad de lo hispano y lo andino en el pasacalle, donde se reasentan por el mismo lugar de la procesión para recoger las huellas y el espíritu que los guía y acompaña.

Conclusión preliminar: En el Inca Danza se muestra un acto de regocijo y reivindicación con ellos mismos al realizar este pasacalle para recoger el rastro de sus pies que quedó impregnada en suelo sagrado para la invocación al nuevo dios.

Cuadro N° 35

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
<p>¿Qué interpretaciones de la ritualidad podemos comprobar en los pasos del Inca Danza?</p>	<p>1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura</p>	<p>En los pasos del Inca Danza se muestran actos de ritualidad y congoja, en una parte que se le denomina relación dual donde se muestra la pugna en la representación del Inca Danza donde el desenlace es una confrontación entre españoles e incas.</p>	<p>La ritualidad es parte de toda danza, el Inca Danza no es la excepción, se muestra mucha ritualidad y congoja en su expresión y manifestación.</p>

Conclusión preliminar: El Inca Danza guarda un significado profundo en la huellas de sus pasos, lo que no pueden decirlo en español lo dicen en quechua como la palabra gashaypa.

Cuadro N° 36

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Quién da el visto bueno para la realización de la fiesta?	1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura	Los síndicos y los catequistas son los que autorizan para que sea una fiesta religiosa, y a la vez estos son los que se encargan de velar para que todas las costumbres se hagan como debe de ser.	Como en toda organización siempre hay uno que lidera e indica o da la señal para que algo se realice en determinados momentos, en el Inca Danza el síndico de la iglesia es quien tiene la autoridad para que esta fiesta se realice en coordinación con los mayordomos.

Conclusión preliminar: En el Inca Danza es importante la decisión que tome el síndico de la iglesia, porque es él quien tiene la autoridad moral para dar la conformidad a la celebración de la fiesta.

Cuadro N° 37

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Quién es el encargado de organizar la fiesta? ¿Por qué se dá en	1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura	Los tesoreros son encargados de organizar la fiesta con el permiso recibido del Síndico de la iglesia. Esta danza se lleva a cabo en estas	En la cultura andina se esgrimía el sistema de cargos según su jerarquía y estatus social, en el Inca Danza es el tesorero la máxima autoridad después del síndico, y es

esa fecha?		fechas en honor a la Cruz de Mayo y la Virgen de Fátima vadeando veneración, alegría y congoja.	quien instauro todo en cuanto se exhorta la atención a los danzantes, músicos y público en general.
------------	--	---	---

Conclusión preliminar: En el Inca Danza el tesorero es el apoderado de la imagen de la Virgen de Fátima y por ende tiene una responsabilidad de gran importancia en la celebración de la fiesta de la Cruz de Mayo que se adhiere a su celebración.

Cuadro N° 38

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Cuántos días dura la fiesta y cuantos mayordomos tiene la misma?	1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura	La fiesta dura 3 días en el primer día la fiesta se celebra en la casa del tesorero quien por ser el representante de la sagrada imagen le corresponde ese compromiso y los días subsiguientes la fiesta se reasenta en la casa de los dos mayordomos.	La organización y el cumplimiento de la festividad siempre traen consigo gastos económicos, para poder minimizar estos gastos la fiesta se comparte de manera equitativa en los tres días que dura la fiesta.

Conclusión preliminar: En el Inca Danza se tienen dos mayordomos quienes se encargan de organizar la recepción, el brindis con aguardiente de pacán, la alimentación y la chicha a los danzantes y al público en general, por otra parte está el mayoraza quien tiene bajo su responsabilidad de atender a los danzantes y músicos, ya que él es quien contrata a estos danzantes.

Cuadro N° 39

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Qué requisitos necesita una persona para que sea el nuevo mayordomo?	1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura	Para que una persona sea un nuevo mayordomo solo se necesita voluntad y responsabilidad, una vez recibido el cambio solo queda cumplir al siguiente año que se reafirma en el libro de actas.	En la festividad del Inca Danza no se obliga a nadie para ser un nuevo mayordomo, basta que tenga brío y ganas de servir a la iglesia y a asistir con la difusión y vigencia de esta expresión artística.

Conclusión preliminar: Se requiere la voluntad de ser un fiel servidor a la iglesia católica que es lo único que importa para poder ser mayordomo en esta festividad de celebración y veneración.

Cuadro N° 40

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
<p>En caso de incumplimiento de los mayordomos ¿Quién se hace cargo? ¿Existe alguna sanción?</p>	<p>1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura</p>	<p>Cuando un mayordomo incumple su responsabilidad, todos los responsables de la fiesta se reúnen y van a preguntar, cual fue el motivo por el que no está cumpliendo y se justifican expresando que algún familiar ha fallecido u otro motivo de fuerza mayor, y lo postergan para el siguiente año lo que implica una celebración de dos días.</p>	<p>El incumplimiento de un compromiso significa un atraso y desaire hacia la festividad, para este incumplimiento no existe ninguna sanción pero si un llamado de atención según sea el caso. La justificación en un caso fortuito es comprensible por luto.</p>

Conclusión preliminar: El incumplimiento de un mayordomo afecta la celebración de la fiesta y es aceptada por la comunidad en caso de accidente o duelo, en muchos casos la fiesta ha sido celebrado con una duración de dos días.

Cuadro N° 41

PREGUNTA	INFORMANTE	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿En honor a qué o a quién se realiza la fiesta? ¿Por qué?	1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino Ventura	Esta manifestación se realiza durante la festividad de la Cruz de Mayo y la Virgen de Fátima se realiza para la veneración de estas imágenes.	La fe católica es la impulsora de esta fiesta con ello se acarrea el sincretismo cultural que se da en las comunidades de Pachitea venerando al dios católico y al dios pagano y festivo.

Conclusión preliminar: En el Inca Danza podemos observar fehacientemente el sincretismo cultural en base las creencias hispánicas y andinas que se manifiestan en la aceptación a la religión católica con matices en la cosmovisión de la religión andina.

Cuadro N° 42

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
¿Quiénes continuarán organizando	1-Cornelio Huamán Arostegui 2-Jesús Huamán Rosales 3-Félix Aquino	La fiesta seguirá perdurando mientras haya personas con voluntad, y a la	La transmisión oral es la mejor fuente de intercambio en la aquiescencia de conocimientos en una comunidad a pesar del sincretismo cultural que es la

esta costumbre?	Ventura	enseñanza que los padres transmitan a sus hijos en el valor y la cultura de las costumbres y creencias de nuestro pueblo.	invocación de los dos mundos en las festividades de esta danza.
--------------------	---------	---	--

Conclusión preliminar: Las comunidades de Molino y Umari continuarán organizando el Inca Danza porque en ellos está engarzado la vivencia de la ritualidad del trabajo colectivo y la veneración al Dios católico y al Inca.

4.2. MELODIAS DEL INCA DANZA

El Inca Danza está compuesta por las siguientes melodías:

- **La víspera:** Esta melodía se baila en la noche de la víspera, iniciándose con el pasacalle en forma de zigzag, luego entran al frontis de la iglesia donde realizan la rueda y la coreografía entrecruzando pallas e incas, a continuación se ubican en la puerta de la iglesia para rendir veneración y respeto a la sagrada imagen de la Virgen de Fátima, avanzan acompañado del canto de las capitanas cuyas letras son:

Ya llegamos en esta víspera,

Adoremos a virgen María.

Y de esta forma terminan la entrada a la iglesia hasta llegar al altar mayor.

- **Acranacuy:** Esta melodía se baila cuando se llega a la casa del mayordomo o de alguna visita, con esta melodía expresan el esplendor y la belleza de sus pasos, se inicia con una rueda donde se ubican en forma de círculo girando en sentido anti horario, luego se ubican en filas de pallas e incas, aquí se inicia una especie de contrapunto de pasos, el personaje de Pizarro sale bailando y le hace una señal a la capitana mayor quien sale detrás de él imitando sus pasos y giros, así se repite con todos los personajes y la música se repite hasta concluir con todos ellos, luego terminan haciendo la rueda que al inicio hicieron.
- **Día paso:** También llamado paso del día, en esta melodía se aprecia en el primer día de la fiesta cuando van a entrar a la misa de

alba, antes de ingresar realizan una coreografía con pasos pausados y lentos, realizando la rueda y el cruce de pallas e incas, luego se ubican en la puerta de la iglesia para rendir veneración a la sagrada imagen de la Virgen de Fátima con el canto de las capitanas cuyas letras son:

Ya llegamos en este día,

Adoremos a Virgen María,

Y así de esta manera hasta llegar al altar mayor y luego se quedan a escuchar la misa de alba.

- **Llamada para el segundo día:** Esta melodía se baila cuando ya se va finalizar el día y van a pasar a la casa del otro mayordomo, la coreografía es parecida al del *Día paso* con la diferencia que el canto de las capitanas se realiza frente a la mesa de los mayordomos del segundo día, luego realizan el contrapunto de pasos y finalizan con una rueda.
- **Tercer día:** Esta música se baila en el tercer día así como la música del día central, los pasos son pausados y con mucha elegancia.
- **La despedida:** Esta melodía se baila en la noche del tercer día de la fiesta, donde los danzantes se despojan de sus prendas, cantando y bailando, donde se muestra la muerte de Atahualpa y el llanto de las capitanas lamentando la partida del Inca.
- **La alzada (procesión):** Esta melodía se guarda para la procesión que se realiza después de la misa del primer día de fiesta en honor a la Virgen de Fátima, lo realizan alrededor de la plaza de armas del distrito de Molino.

4.3. Descripción, transcripción y análisis musical

Para realizar el análisis musical se tomó como referencia el trabajo de investigación realizado por Tobías Mariano Galiano, donde describe las melodías de las pallas de Obas.

VISPERA

INCA DANZA

Transcripcion
Miguel Angel Trinidad Evaristo

Violin

$\text{♩} = 80$

5

9

13

17

21

25

30

3

The image shows a violin score for the piece 'Vispera Inca Danza'. The score is written in a single system with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 80. The score consists of eight staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 80. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 30 indicated at the beginning of their respective staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are some slurs and accents throughout the piece. At the end of the eighth staff, there is a '3' under a group of notes, indicating a triplet. The score ends with a double bar line.

2

34

Musical staff 34: Treble clef, key signature of one flat. Measures 34-37. Measure 35 contains a triplet of eighth notes.

38

Musical staff 38: Treble clef, key signature of one flat. Measures 38-41. Measure 39 contains a triplet of eighth notes.

42

Musical staff 42: Treble clef, key signature of one flat. Measures 42-45. Measure 43 contains a triplet of eighth notes.

46

Musical staff 46: Treble clef, key signature of one flat. Measures 46-49. Measure 47 contains a triplet of eighth notes.

50

Musical staff 50: Treble clef, key signature of one flat. Measures 50-53. Measure 51 contains a triplet of eighth notes.

54

Musical staff 54: Treble clef, key signature of one flat. Measures 54-57. Measure 55 contains a triplet of eighth notes.

58

Musical staff 58: Treble clef, key signature of one flat. Measures 58-61. Measure 59 contains a triplet of eighth notes.

62

Musical staff 62: Treble clef, key signature of one flat. Measures 62-65. Measure 63 contains a triplet of eighth notes.

66

Musical staff 66: Treble clef, key signature of one flat. Measures 66-69. Measure 67 contains a triplet of eighth notes. The staff ends with a double bar line.

70 $\text{♩} = 70$

75

78

81

86 $\text{♩} = 75$ CANTO

Ya-lle-ga-----mos en-es-ta-vis-pe-----ra A-do-re--mos- en-és-ta-vis-pe-ra

93 $\text{♩} = 70$

98

101

104

4

CANTO
109 $\text{♩} = 75$

Ya-lle-ga-----mos-e-es-ta-vis-pe-----ra A-do-re---mos en-es-ta-vis-pe-ra

116 $\text{♩} = 70$

121

124

127

CANTO
131 $\text{♩} = 75$

Ya-lle-ga-----mos-en-es-ta-vis-pe-----ra A-do-re-----mos-en-es-ta-vis-pe-ra

138

3

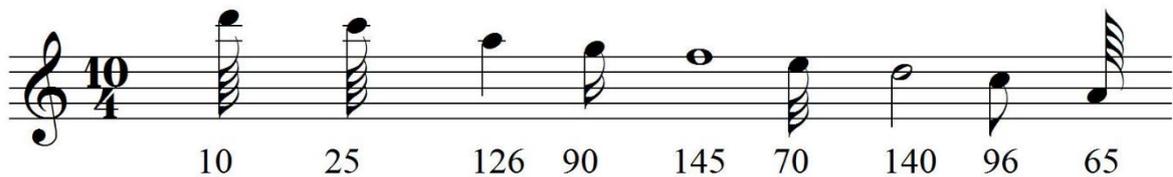
ANÁLISIS DE LA MÚSICA DE LA VÍSPERA

Las melodías analizadas fueron interpretados por los señores Isidro Duran Penadillo en el violín y Cornelio Huamán Arostegui en el arpa. Esta grabación fue realizada en junio del 2014 en el distrito de Molino.

La música comprende dos partes: instrumental y cantada, las capitanas responden cantando a una introducción que hace el violín.

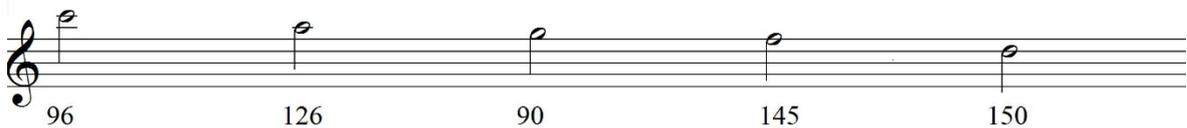
La melodía comprende un total de 138 compases sumados la parte sola del violín y la parte del canto de las capitanas.

Ejemplo N° 01: Frecuencia de aparición



Teniendo en cuenta la frecuencia de aparición de las notas, la melodía está basada en la pentafonía de “Re” ya que la nota Mi es auxiliar o de paso.

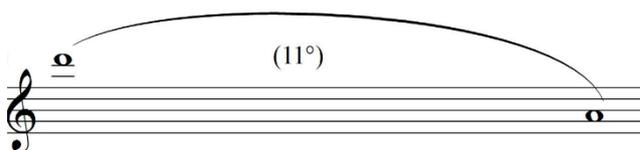
Ejemplo N° 02



Como se evidencia en el ejemplo N° 02 la nota Re es quien tiene la mayor frecuencia de aparición y por lo tanto se ubica como el centro tonal.

La música tiene un ámbito de 11° (distancia de la nota más alta y la más baja)

Ejemplo N° 03



La melodía presenta los siguientes intervalos (ascendentes y descendentes): 2M, 3m, 3M, 4J, 5J y 7m.

La estructura formal es de la siguiente manera.

Sección A desde el compás 01 al 68.

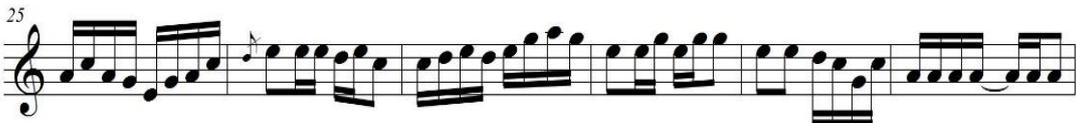
Sección B desde el compás 70 al 138.

ACRANACUY

(Llegada a la casa del mayordomo)

Transcripción de:
Miguel Trinidad Evaristo

Violin



43

Musical staff 43: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 43-46 show eighth-note patterns. Measure 47 changes to 3/4 time signature. Measure 48 changes to 2/4 time signature.

47

Musical staff 47: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 47-52 show eighth-note patterns.

53

Musical staff 53: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 53-58 show eighth-note patterns.

59

Musical staff 59: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 59-63 show eighth-note patterns. Measure 64 changes to 3/4 time signature. Measure 65 changes to 2/4 time signature.

64

Musical staff 64: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 64-68 show eighth-note patterns. Measure 69 changes to 3/4 time signature. Measure 70 changes to 2/4 time signature.

69

Musical staff 69: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 69-71 show eighth-note patterns.

72

Musical staff 72: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 72-76 show eighth-note patterns.

77

Musical staff 77: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 77-81 show eighth-note patterns.

82

Musical staff 82: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 82-86 show eighth-note patterns. Measure 87 changes to 3/4 time signature. Measure 88 changes to 2/4 time signature.

86

Musical staff 86: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-4: eighth-note patterns. Measure 5: 3/4 time signature, eighth-note patterns. Measure 6: 2/4 time signature, quarter-note patterns.

90

Musical staff 90: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-4: eighth-note patterns. Measure 5: 3/4 time signature, eighth-note patterns. Measure 6: 2/4 time signature, quarter-note patterns.

95

Musical staff 95: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-4: eighth-note patterns. Measure 5: 3/4 time signature, eighth-note patterns. Measure 6: 2/4 time signature, quarter-note patterns.

100

Musical staff 100: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-4: eighth-note patterns. Measure 5: 3/4 time signature, eighth-note patterns. Measure 6: 2/4 time signature, quarter-note patterns.

104

Musical staff 104: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-4: eighth-note patterns. Measure 5: 3/4 time signature, eighth-note patterns. Measure 6: 2/4 time signature, quarter-note patterns.

108

Musical staff 108: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-4: eighth-note patterns. Measure 5: 3/4 time signature, eighth-note patterns. Measure 6: 2/4 time signature, quarter-note patterns.

113

Musical staff 113: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-4: eighth-note patterns. Measure 5: 3/4 time signature, eighth-note patterns. Measure 6: 2/4 time signature, quarter-note patterns.

118

Musical staff 118: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-4: eighth-note patterns. Measure 5: 3/4 time signature, eighth-note patterns. Measure 6: 2/4 time signature, quarter-note patterns.

122

Musical staff 122: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-4: eighth-note patterns. Measure 5: 3/4 time signature, eighth-note patterns. Measure 6: 2/4 time signature, quarter-note patterns.

167

Musical staff 167: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a trill on the third measure.

172

Musical staff 172: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a trill on the third measure. The time signature changes to 3/4 for the next two measures and back to 4/4 for the final measure.

176

Musical staff 176: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a trill on the third measure. The time signature changes to 3/4 for the next two measures and back to 4/4 for the final measure.

180

Musical staff 180: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a trill on the third measure.

185

Musical staff 185: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a trill on the third measure.

190

Musical staff 190: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a trill on the third measure. The time signature changes to 3/4 for the next two measures and back to 4/4 for the final measure.

194

Musical staff 194: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a trill on the third measure. The time signature changes to 3/4 for the next two measures and back to 4/4 for the final measure.

198

Musical staff 198: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a trill on the third measure.

203

Musical staff 203: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes.

208

Musical staff 208: Treble clef, 2/4 time signature, starting with a key signature change to one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

212

Musical staff 212: Treble clef, 3/4 time signature, continuing the melody with eighth and sixteenth notes.

216

Musical staff 216: Treble clef, 2/4 time signature, featuring a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

222

Musical staff 222: Treble clef, 2/4 time signature, continuing the complex rhythmic pattern.

228

Musical staff 228: Treble clef, 3/4 time signature, featuring a dense sixteenth-note passage.

233

Musical staff 233: Treble clef, 2/4 time signature, continuing the dense sixteenth-note passage.

240

Musical staff 240: Treble clef, 2/4 time signature, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

244

Musical staff 244: Treble clef, 2/4 time signature, continuing the mix of eighth and sixteenth notes.

248

Musical staff 248: Treble clef, 2/4 time signature, concluding the piece with eighth and sixteenth notes.

252

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat, starting with a treble clef. The melody consists of eighth and sixteenth notes, ending with a half note.

256

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains two measures of 3/4 time signature, followed by two measures of 2/4 time signature. The melody is highly rhythmic with many sixteenth notes.

261

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains two measures of 3/4 time signature, followed by two measures of 2/4 time signature. The melody is highly rhythmic with many sixteenth notes.

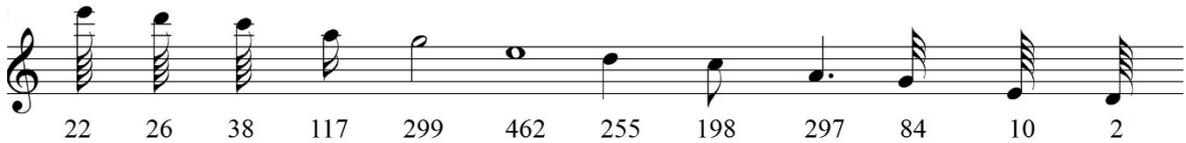
266

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains four measures of music, ending with a fermata over the final note.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL ACRANACUY

Esta melodía interpretado por los músicos ya mencionados, se caracteriza por su variedad de cambios de ritmos y en la parte final el acompañamiento del canto de las capitanas, comprende un total de 259 compases y lo conforman las siguientes notas musicales:

Ejemplo N° 04



(Frecuencia de aparición de las notas)

Teniendo en cuenta las apariciones de las notas la melodía está basada en la escala pentatónica de “La”.

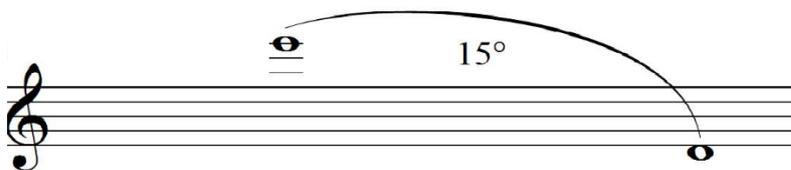
Ejemplo N° 05



(Frecuencia de aparición de las notas)

La melodía presenta un ámbito de una 15° (distancia entre la nota más alta y la más baja):

Ejemplo N° 06



(Ámbito)

Los intervalos presentes en la escala son: (ascendentes y descendentes) 2°m, 2°M, 3°m, 3°M, 4°J y 5°J.

Su estructura formal es del siguiente modo:

Sección A: del compás (01-68).

Sección B: del compás (69-215).

DIA PASO

INCA DANZA

MIGUEL TRINIDAD E.

♩ = 72

Violin

5

9

15

19

23

28

33

39



43



46



52



57



61



65

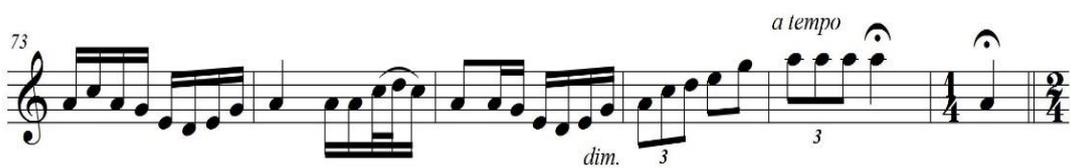


69



73

a tempo



♩ = 85

79

82

85

88

91

96

101

103

107

151

$\text{♩} = 110$
153

161

165

169

CANTO $\text{♩} = 120$

173

178

182

188

192

196

200

205

dim.

CANTO ♩ = 120

208

Ya lle ga mos en es te di i i a a a

212

A a so re mos a vir gen ma ri i a a a

217

223

227

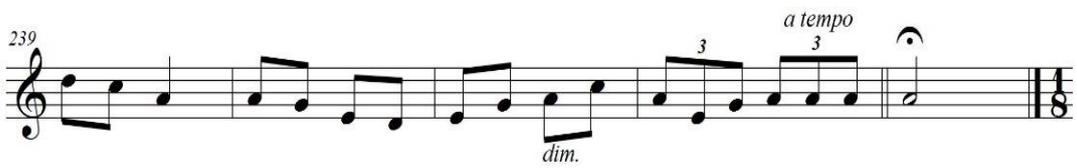
231



235



239

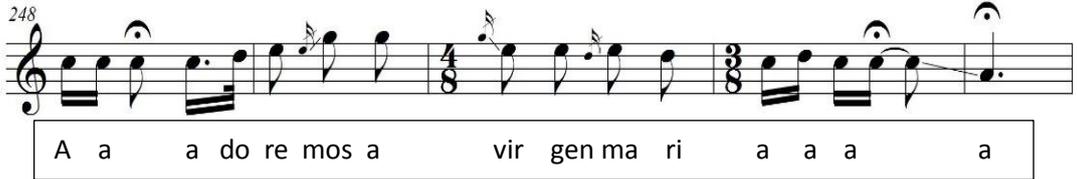


CANTO ♩ = 120

244



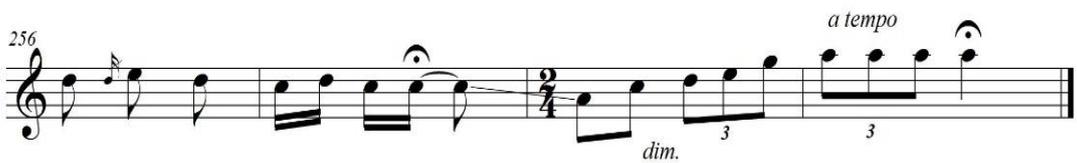
248



253



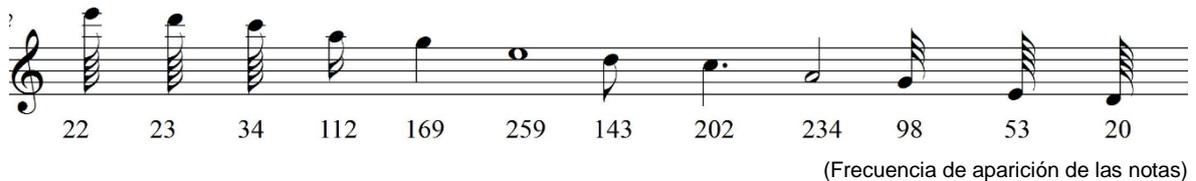
256



ANALISIS DE LA MUSICA DEL DIA PASO (Paso del día)

Esta melodía interpretado por los músicos ya mencionados, se caracteriza por su variedad de cambios de ritmos, comprende un total de 268 compases y lo conforman las siguientes notas musicales:

Ejemplo N° 07

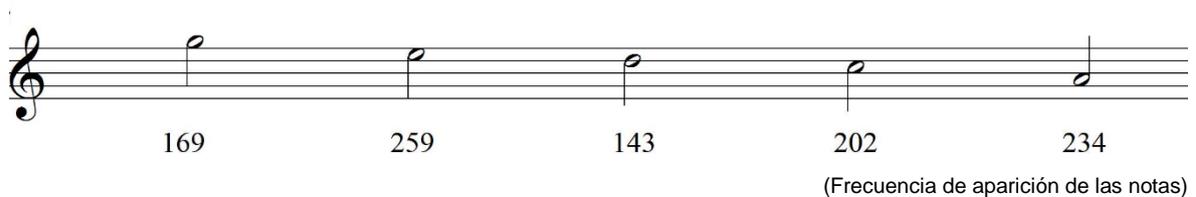


22 23 34 112 169 259 143 202 234 98 53 20

(Frecuencia de aparición de las notas)

Teniendo en cuenta las apariciones de las notas la melodía está basada en la escala pentatónica de “La”.

Ejemplo N° 08

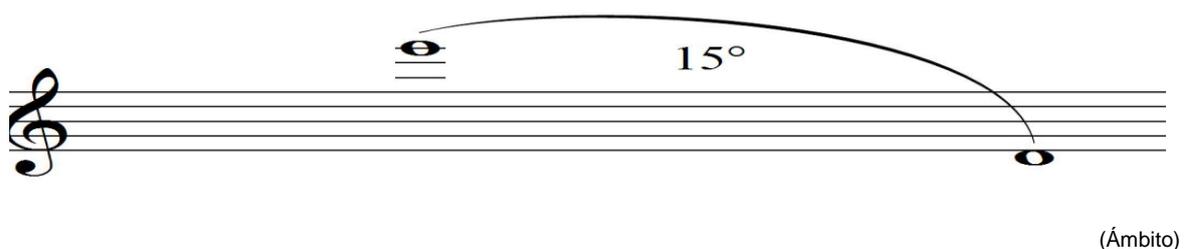


169 259 143 202 234

(Frecuencia de aparición de las notas)

La melodía presenta un ámbito de una 15° (distancia entre la nota más alta y la más baja):

Ejemplo N° 09



15°

(Ámbito)

Los intervalos presentes en la escala son: (ascendentes y descendentes) 2°m, 2°M, 3°m, 3°M, 4°J y 8°J.

Su estructura formal es del siguiente modo:

Sección A: del compás (01-78).

Sección B: del compás (79-152).

Sección C: del compás (153-259).

LLAMADA PARA EL 2º DIA
(Dia segundo)

Transcripcion:
Miguel Angel Trinidad Evaristo

Violin $\text{♩} = 75$

1

5

9

13

17

21

25

29

33



Musical staff 33-36: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 33-34: eighth-note triplet. Measure 35: quarter rest, eighth note, quarter note. Measure 36: eighth-note triplet. Time signature changes to 2/4 at the end of the staff.

37



Musical staff 37-40: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 37-38: eighth-note triplet. Measure 39: quarter rest, eighth note, quarter note. Measure 40: eighth-note triplet. Time signature changes to 2/4 at the end of the staff.

41



Musical staff 41-44: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 41-42: eighth-note triplet. Measure 43: quarter rest, eighth note, quarter note. Measure 44: eighth-note triplet. Time signature changes to 2/4 at the end of the staff.

45



Musical staff 45-48: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 45-46: eighth-note triplet. Measure 47: quarter rest, eighth note, quarter note. Measure 48: eighth-note triplet. Time signature changes to 2/4 at the end of the staff.

49



Musical staff 49-52: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 49-50: eighth-note triplet. Measure 51: quarter rest, eighth note, quarter note. Measure 52: eighth-note triplet. Time signature changes to 2/4 at the end of the staff.

53



Musical staff 53-56: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 53-54: eighth-note triplet. Measure 55: quarter rest, eighth note, quarter note. Measure 56: eighth-note triplet. Time signature changes to 2/4 at the end of the staff.

57



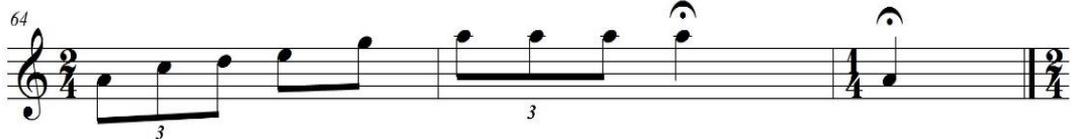
Musical staff 57-60: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 57-58: eighth-note triplet. Measure 59: quarter rest, eighth note, quarter note. Measure 60: eighth-note triplet. Time signature changes to 2/4 at the end of the staff.

61



Musical staff 61-63: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 61-62: eighth-note triplet. Measure 63: quarter rest, eighth note, quarter note. Time signature changes to 2/4 at the end of the staff.

64



Musical staff 64-66: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 64-65: eighth-note triplet. Measure 66: quarter rest, eighth note, quarter note. Time signature changes to 2/4 at the end of the staff.

♩ = 100
67



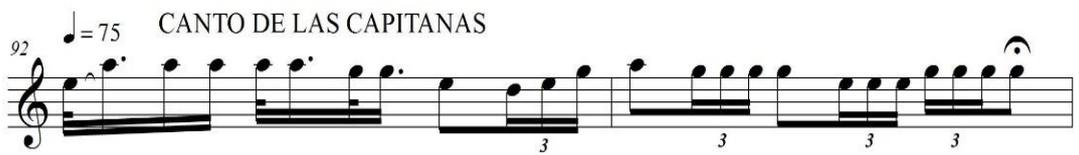
76



85 *a tempo*



♩ = 75 CANTO DE LAS CAPITANAS
92



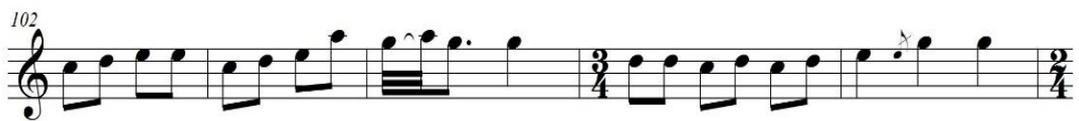
94



♩ = 100
96



102



107



116 *a tempo*



♩ = 75

121

3 3 3 3

123

♩ = 100

125

133

140

a tempo

dim.

♩ = 75

150

152

accel.

a tempo

♩ = 85

156

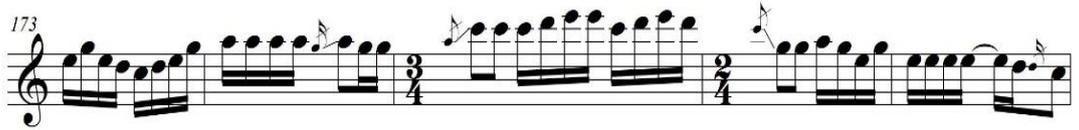
162

168



Musical staff 168-172: Treble clef, key signature of one flat. Measures 168-172. Time signatures: 3/4, 3/4, 2/4, 2/4. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

173



Musical staff 173-177: Treble clef, key signature of one flat. Measures 173-177. Time signatures: 3/4, 3/4, 2/4, 2/4. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

178



Musical staff 178-183: Treble clef, key signature of one flat. Measures 178-183. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

184



Musical staff 184-187: Treble clef, key signature of one flat. Measures 184-187. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

188



Musical staff 188-191: Treble clef, key signature of one flat. Measures 188-191. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

192



Musical staff 192-195: Treble clef, key signature of one flat. Measures 192-195. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

196



Musical staff 196-200: Treble clef, key signature of one flat. Measures 196-200. Time signatures: 3/4, 3/4, 2/4, 2/4. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

201



Musical staff 201-205: Treble clef, key signature of one flat. Measures 201-205. Time signatures: 3/4, 3/4, 2/4, 2/4. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

206

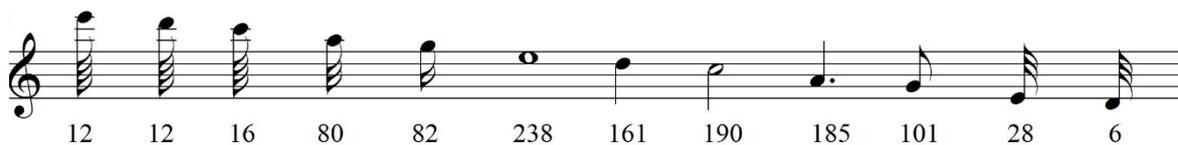


Musical staff 206-209: Treble clef, key signature of one flat. Measures 206-209. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DE LA LLAMADA PARA EL SEGUNDO DÍA

Esta melodía interpretado por los músicos ya mencionados, se caracteriza por su variedad de cambios de ritmos, comprende un total de 208 compases y lo conforman las siguientes notas musicales:

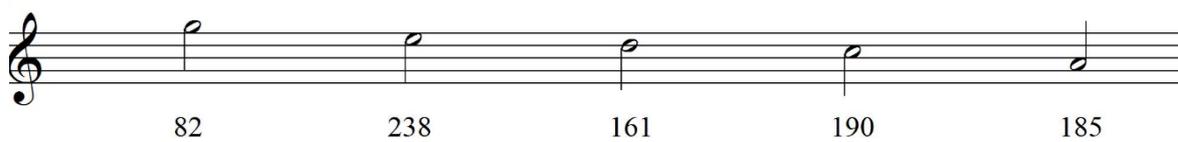
Ejemplo N° 10



(Frecuencia de aparición de las notas)

Teniendo en cuenta las apariciones de las notas la melodía está basada en la escala pentatónica de “La”.

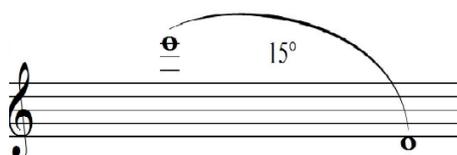
Ejemplo N° 11



(Frecuencia de aparición de las notas)

La melodía presenta un ámbito de una 15° (distancia entre la nota más alta y la más baja):

Ejemplo N° 12



(Ámbito)

Los intervalos presentes en la escala son: (ascendentes y descendentes) 2°m, 2°M, 3°m, 3°M, 4°J, 5°J y 8°J.

Su estructura formal es del siguiente modo:

Sección A: del compás (01-66).

Sección B: del compás (67-155).

Sección C: del compás (156-208).

TERCER DIA

INCA DANZA

♩ = 85

Violin

6

12

16

20

24

30

36

Detailed description: This is a violin score for a piece titled 'TERCER DIA INCA DANZA'. The tempo is marked as quarter note = 85. The score is written in treble clef and consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several key signatures changes throughout the piece, indicated by flat symbols (B-flat, E-flat, and F-flat) placed before the notes. The piece concludes with a final whole note chord on the eighth staff.

♩ = 100

39



45



51



57



63



69



75



81



87



93

Musical staff 1: Treble clef, 8 measures. Measures 1-2: 2/4, 3/4. Measure 3: 2/4, 3/4, 2/4. Measure 4: 3/4, 2/4, 2/4. Measure 5: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 6: 3/4, 2/4, 2/4. Measure 7: 3/4, 2/4, 2/4. Measure 8: 2/4, 2/4, 2/4.

99

Musical staff 2: Treble clef, 8 measures. Measures 1-2: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 3: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 4: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 5: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 6: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 7: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 8: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4.

105

Musical staff 3: Treble clef, 8 measures. Measures 1-2: 2/4, 3/4. Measure 3: 2/4, 3/4, 2/4. Measure 4: 3/4, 2/4, 2/4. Measure 5: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 6: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 7: 3/4, 2/4, 2/4. Measure 8: 2/4, 2/4, 2/4.

111

Musical staff 4: Treble clef, 8 measures. Measures 1-2: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 3: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 4: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 5: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 6: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 7: 3/4, 2/4, 2/4. Measure 8: 2/4, 2/4, 2/4.

120

Musical staff 5: Treble clef, 8 measures. Measures 1-2: 3/4, 2/4, 2/4. Measure 3: 3/4, 2/4, 2/4. Measure 4: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 5: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 6: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 7: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 8: 2/4, 2/4, 2/4.

127

Musical staff 6: Treble clef, 8 measures. Measures 1-2: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 3: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 4: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 5: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 6: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 7: 3/4, 2/4, 2/4. Measure 8: 2/4, 2/4, 2/4.

133

Musical staff 7: Treble clef, 8 measures. Measures 1-2: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 3: 3/4, 2/4, 2/4. Measure 4: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 5: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 6: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 7: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 8: 2/4, 2/4, 2/4.

140

Musical staff 8: Treble clef, 8 measures. Measures 1-2: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 3: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 4: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 5: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 6: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 7: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4. Measure 8: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4.

146

Musical staff 9: Treble clef, 8 measures. Measures 1-2: 3/4, 2/4, 2/4. Measure 3: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 4: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 5: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 6: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 7: 2/4, 2/4, 2/4. Measure 8: 2/4, 2/4, 2/4.

♩ = 85

152



♩ = 90

156



160



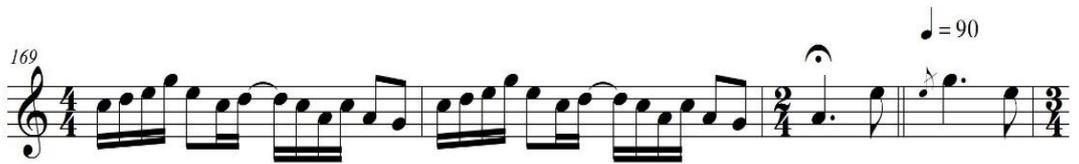
♩ = 85

165



♩ = 90

169



173



♩ = 85

178



182



186



ANÁLISIS DE LA MÚSICA DEL TERCER DÍA

Esta melodía interpretada por los músicos ya mencionados, se caracteriza por su variedad de cambios de ritmos, comprende un total de 191 compases y lo conforman las siguientes notas musicales:

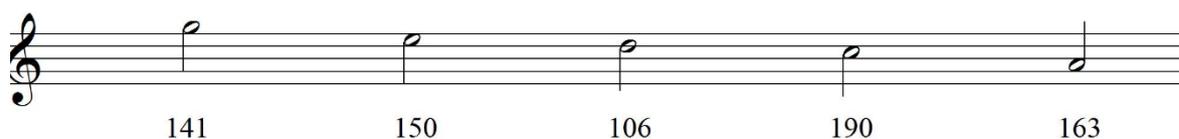
Ejemplo N° 13



(Frecuencia de aparición de las notas)

Teniendo en cuenta las apariciones de las notas la melodía está basada en la escala pentatónica de “La”.

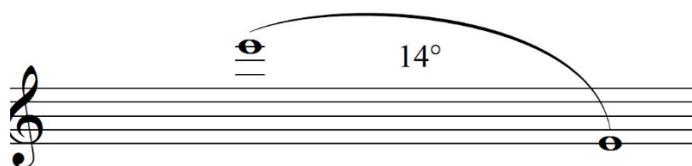
Ejemplo N° 14



(Frecuencia de aparición de las notas)

La melodía presenta un ámbito de una 14° (distancia entre la nota más alta y la más baja):

Ejemplo N° 15



(Ámbito)

Los intervalos presentes en la escala son: (ascendentes y descendentes) 2°m, 2°M, 3°m, 3°M, 4°J, 5°J y 8°J.

Su estructura formal es del siguiente modo:

Sección A: del compás (0138).

Sección B: del compás (39-151).

Sección C: del compás (152-191).

DESPEDIDA O COLOCACION

Inca Danza

Transcripcion

Miguel Angel Trinidad Evaristo

♩ = 100

Violin

Vln. 7

Vln. 15

Vln. 21

a tempo

dim.

CANTO ♩ = 120

Vln. 26

Vln. 35

♩ = 100

Vln. 41

Vln. 52

CANTO ♩ = 120

62 Vln.

67 Vln.

♩ = 100

77 Vln.

87 Vln.

CANTO ♩ = 120

98 Vln.

105 Vln.

♩ = 100

113 Vln.

121 Vln.

128 Vln.

Vln. $\text{♩} = 125$
133

Vln. *accel.* *a tempo*
141

Vln. $\text{♩} = 100$
148

Vln.
155

Vln. *dim.* *a tempo*
162

Vln. $\text{♩} = 125$
168

Vln. *accel.* *a tempo*
176

Vln. $\text{♩} = 100$
183

Vln.
189

Vln. 196 *a tempo*
dim.

Vln. $\text{♩} = 125$
204

Vln. 212 *accel.* *a tempo*

Vln. 219

Vln. $\text{♩} = 100$
221

Vln. 224

Vln. $\text{♩} = 80$
230

Vln. $\text{♩} = 100$
237

Vln. $\text{♩} = 80$
241

Vln. 248

$\text{♩} = 100$
Vln. 253

Vln. 257

$\text{♩} = 80$
Vln. 262

$\text{♩} = 100$
Vln. 269

Vln. 273

$\text{♩} = 80$
Vln. 278

$\text{♩} = 100$
Vln. 285

$\text{♩} = 80$
Vln. 289

Vln. ²⁹⁶ Musical notation for violin part 296-300. The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature changes from 2/4 to 3/4, then to 2/4, then to 4/4, and finally back to 2/4. The melody consists of eighth and quarter notes.

Vln. ³⁰¹ $\text{♩} = 100$ Musical notation for violin part 301-305. The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 2/4. A tempo marking of quarter note = 100 is present. The melody consists of eighth and quarter notes.

Vln. ³⁰⁶ Musical notation for violin part 306-310. The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 2/4. The melody consists of eighth and quarter notes.

Vln. ³¹¹ Musical notation for violin part 311-315. The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 2/4. The melody consists of eighth and quarter notes.

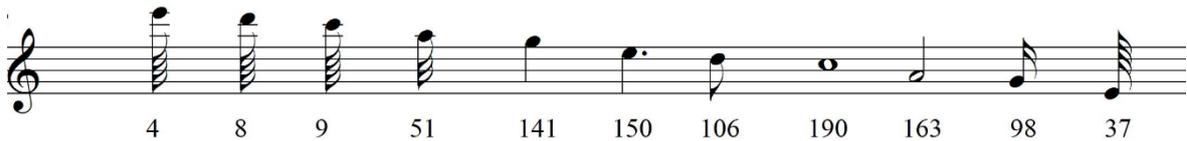
Vln. ³¹⁶ Musical notation for violin part 316-320. The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 2/4. The melody consists of eighth and quarter notes.

Vln. ³²¹ Musical notation for violin part 321-325. The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 2/4. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DE LA DESPEDIDA

Esta melodía interpretado por los músicos ya mencionados, se caracteriza por su variedad de cambios de ritmos, comprende un total de 325 compases y lo conforman las siguientes notas musicales:

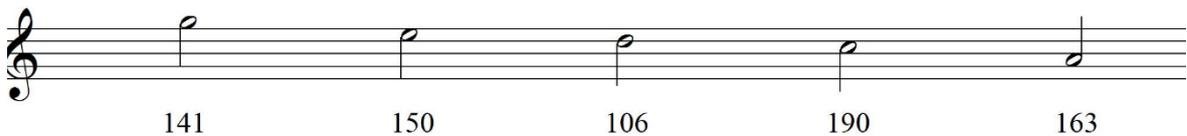
Ejemplo N° 15



(Frecuencia de aparición de las notas)

Teniendo en cuenta las apariciones de las notas la melodía está basada en la escala pentatónica de “La”.

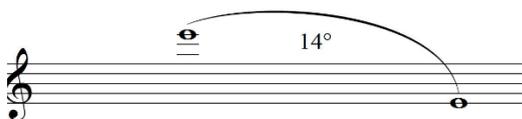
Ejemplo N° 16



(Frecuencia de aparición de las notas)

La melodía presenta un ámbito de una 14° (distancia entre la nota más alta y la más baja):

Ejemplo N° 17



(Ámbito)

Los intervalos presentes en la escala son: (ascendentes y descendentes) 2°m, 2°M, 3°m, 3°M, 4°J, 5°J y 8°J.

Su estructura formal es del siguiente modo:

Sección A: del compás (01-112).

Sección A1: del compás (113-220).

Sección B: del compás (221-293).

Sección C: del compás (294-325).

CAPÍTULO V

DISCUSIÓN

A continuación, después de haber sistematizado las preguntas de la guía de entrevista y el cuestionario formulada a nuestros informantes, procedimos a efectuar la contrastación de los resultados a través del análisis y las conclusiones preliminares para provenir a la discusión con el problema, los objetivos, las hipótesis y el marco teórico.

5.1. Contrastación con el problema

Según la formulación del problema de nuestra investigación logramos dar respuestas a la contextualización y a la trascendencia del Inca Danza porque logramos identificar e interpretar el carácter festivo, ritual, ceremonial y religioso de esta danza cuya difusión está ligada al sincretismo cultural de lo hispano y lo andino donde se evocan sentimientos de unidad, congoja y la posible venida del nuevo Inca.

5.2. Contrastación con los objetivos

En la formulación de los objetivos nos propusimos analizar la contextualización y la trascendencia artística del Inca Danza cuya praxis está inmersa a un fuerte proceso de sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea, donde se reconoce el carácter festivo y colectivo, en cuya investigación logramos recopilar y transcribir seis melodías transcritas al pentagrama; auxiliados con el programa *finale*; para proteger esta expresión que consideramos que representa un valor de cultura oral e inmaterial que se perenniza en nuestro trabajo de investigación para fortalecer la identidad de Huánuco.

5.3. Contrastación con las hipótesis

Con la contextualización del Inca Danza logramos identificar que esta expresión artística se manifiesta en la mayoría de las comunidades de Pachitea, lo que asegura su praxis y difusión colectiva, destacando la influencia del proceso de sincretismo cultural por la compulsión de la religión católica que se ha mimetizado en esta danza.

Con el proceso de recopilación, transcripción y análisis musical del Inca Danza logramos la sistematización de seis melodías plasmadas en partituras para su difusión colectiva que reivindique la identidad de Pachitea para que sea un legado en el tiempo y el espacio de sus comunidades que claman la venida del nuevo Inca.

5.4. Contrastación con el marco teórico

Con el soporte teórico de nuestra investigación los libros de Valcárcel Vizcarra y de Espinoza Soriano han sido el soporte fundamental para comprender los datos históricos del Inca. Los libros de Vilcapoma Ignacio, García Canclini y Marzal han sido fuentes fundamentales para comprender el proceso de sincretismo cultural. La obra de Herskovits y Malinowsky han sido fundamentales para la aplicación del trabajo etnográfico con el respectivo trabajo de campo y la convivencia participante en la festividad del Inca Danza.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES

1. El Inca Danza es una expresión alegórica que representa la magnificencia y el esplendor de la cultura andina, en su desenlace se contextualiza la captura, el rescate y la muerte del Inca Atahualpa y estando inmerso la mezcla de las culturas andina e hispano.
2. El Inca danza es una danza reivindicativa que ha sido asimilada al calendario religioso cuyos ritos expresan el retorno y la venida del nuevo Inca relacionado al mito de Inkarrí.
3. El sincretismo cultural se engarza en las comunidades de Pachitea compenetrándose en las relaciones sociales a través de la festividad del Inca Danza y se evidencian en las vivencias religiosas de la Cruz de Mayo, la Virgen de Fátima, el pago a la tierra y la adoración al Dios Sol.
4. La música, la danza y los cantos en el Inca Danza son entes deflagradores profanos, religiosos, guerreros y rituales que se expresan en los tres días festivos que dura la danza.
5. La música del Inca Danza tiene notas de la pentafonía y se complementan con notas auxiliares que le dan un estilo propio a la melodía.

6. RECOMENDACIONES

Para que la expresión artístico musical del Inca Danza y el sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea se difunda se recomienda las siguientes acciones:

1. Al gobierno regional y al ministerio de cultura formular proyectos de inversión pública menores amparados en la Ley N° 27972 y la Ley N° 28296 del patrimonio cultural de la nación para preservar las danzas de las comunidades de Huánuco y así lograr su difusión y reconocimiento.
2. Al I.S.M.P. “Daniel Alomia Robles” de Huánuco que fomente la investigación de trabajos etnomusicológicos relacionados al patrimonio cultural inmaterial y musical de nuestra región.
3. A los estudiantes de formación en Docencia Musical y Artista Profesional, realizar trabajos de campo para recopilar, registrar y transcribir al pentagrama la riqueza musical inmaterial que posee la región de Huánuco.
4. Al departamento de investigación del I.S.M.P. “Daniel Alomia Robles” de Huánuco, sistematizar y publicar las investigaciones de monografías y tesis en una base de datos para dar a conocer las investigaciones que realizamos en vuestra institución.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

1. Azevedo, M. (1992): "Inculturación. Intuición y espíritu en el proceso evangelizador. La contribución del Padre Arrupe", en: Testimonio 130, 56-66.
2. Cortés, M. (2004). Generalidades de la metodología de la investigación. Mexico.
3. Espinoza, M. y Gilyan, M. (2012). Sincretismo cultural. Mestizaje cultural en Mexico y Perú.
4. Espinoza Soriano. W. (1994) Los Incas. Edit. Amaru. Lima Perú.
5. Etxeberria, X. (2001) "Derechos culturales e interculturalidad", en: Heise, M. (Compilación y edición). Interculturalidad: creación de un concepto y desarrollo de una actitud. Programa Forte-Pe, Lima.
6. Fernandez, C. (2004). Inca Garcilaso: imaginación, memoria e identidad, 182. UNMSM. Lima. Perú.
7. García Canclini, N. (2008): Cultural Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad Madrid. Ed. Grijalbo. México.
8. Gruzinski, S (1999). La guerra de las imágenes. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
9. Heise, M; Tubino, F. y Ardito, W. (1992): Interculturalidad. Un desafío Caaap, Lima.
10. Herskovits, M. (1952) El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología cultural. Fondo de Cultura Económica. México.
11. Holzmann R. (1987): *Introducción a la Etnomusicología: teoría y práctica*. Lima Perú: Concytec.
12. Kubler, G. (2002). Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas, medievales y clásicas, Boletín de investigaciones Históricas y Estéticas, núm. 4.
13. Lezameta y Manrique (2001) *Molino distrito turístico y ecológico de Pachitea* (Ed nº1) Molino-Pachitea
14. Lezameta, P (2004): Documental de la provincia de Pachitea. Edc. Pasaleap. Huánuco.

15. Malinowsky Bronislaw. (1998): Los argonautas del pacífico occidental. Editorial Anthros. España.
16. Marzal, M.(1990): El rostro indio de Dios “Inculturación y diálogo interreligioso a la luz de la espiritualidad ignaciana”, en: Cuadernos de espiritualidad 58, 5-24. . PUC, Lima. 1992.
17. Nutini, H. (1988) Todos Santos in Rural Tlaxcala. A Syncretic, Expressive, and Symbolic Analysis of the Cult of the Dead. Princeton University Press. Princeton.
18. Tam, J. (2008). Tipo, métodos y estrategias de investigación científica.
19. Valcárcel Vizcarra, L.E. (1964) Historia del Perú Antiguo, pp 584-589, Edt. Juan Mejía Vaca. Lima Perú.
20. Vergara, J. y Vergara del Solar, J. (2010). Cuatro tesis sobre la identidad cultural latinoamericana, una reflexión sociológica, p05.
21. Vilcapoma Ignacio, C. (1991). *Folklore de la magia a la ciencia*. Fondo Cultural Pak’arina. Primera edición Lima-Perú.
22. Weber, David et al. (1998): Rimaycuna Quechua de Huánuco. I.L.V.

Revistas

1. Arariwa (2013, p28) Escuela Nacional de Folclor José María Arguedas, Ensayos y Etnografía contrapunto de reflexiones y teorías. Lima
2. De La Torre,(2001), Las identidades, una mirada desde la psicología, La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello. Cuba.
3. Mujica, L. (2001-2002): Aculturación, inculturación e interculturalidad- Los supuestos en las relaciones entre “unos” y “otros”. Revista Fénix 43-44. Biblioteca Nacional del Perú.
4. Rodríguez F (2000, p3) Donde nosotros también somos “los otros. Revista Arariwa Edit. R&F Publicaciones y Servicios S.A.C.
5. Tarazona, R. (2007, p3) Arariwa 7, Vocero de la dirección de investigación de la ENSF José María Arguedas, culturas tradicionales. Lima

Documentos (tesis)

1. Bolaño, A. y García, J. (2010), Tradición oral y sincretismo religioso en Guacamayal. Universidad Sergio Arboleda. Santa Marta.
2. Campos Y (2013), Programa de danzas regionales para desarrollar la identidad cultural regional de los adolescentes de la I.E. aplicación "Marcos Duran Martel" –Amarilis-Hco. 2013. Biblioteca del I.E.S.P.P. Marcos Duran Martel.
3. Diego, E. (2003, p75), biblioteca del I.S.M.P D.A.R. Huánuco, descripción y análisis musical de la danza el chacra negro.
4. Huaynates, A(1998), Guía didáctica de danzas huanuqueñas como medio para la práctica de la identidad cultural por los alumnos del C.N. de Aplicación "Marcos Duran Martel" 1998 Paucarbamba, biblioteca del I.E.S.P.P. Marcos Duran Martel
5. Mariano, T. (2007, p196), Las Pallas del distrito de Obas: descripción y análisis musical. biblioteca del I.S.M.P. D.A.R. Huánuco.
6. Ramírez, B. (2009, p205), La fiesta de las cruces, expresión del sincretismo cristiano-indígena. UNMSM. Lima.

INFORMACION ELECTRONICA

Clara Petrozzi vol. 5 N° 2 diciembre del 2010 *Identidades en la música del cambio del milenio el caso de Circoper* recuperado de:
<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3392247.pdf>

Carranza Ancajima M y Lujan Rodríguez S.L. *Comunicación e identidad cultural en adolescentes del caserío de Conache-distrito Laredo, basado en el enfoque cultorológico* recuperado de:
http://www.slideshare.net/main/private_slideshow?path_to_redirect_at=https%3A%2F%2Fwww.slideshare.net%2FComunicadora_M%2Fcomunicacin-e-identidad-cultural-en-adolescentes-autoras-carranza-ancajima-mariana-lujan-rodriguez-saira-ludelmira

Ministerio de cultura, resolución viceministerial recuperado de:

[http://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/Contdoc02_2011_2.nsf/0/0502a6f3d738422905257d4600480ae8/\\$FILE/NL20140901.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/Contdoc02_2011_2.nsf/0/0502a6f3d738422905257d4600480ae8/$FILE/NL20140901.pdf)

Miryan Yovana Parra Herrera (2006, p62) *Poder y estudio de las danzas en el Perú* Lima recuperado de:

http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/2858/1/parra_hm.pdf

Salazar de V. (2003- 56) *La actividad cultural como factor que incide en la consolidación de la identidad nacional regional y generador de valores en los alumnos de I y II etapa de educación básica en el municipio Heres del estado de Bolívar* recuperado de:

<http://biblo.una.edu.ve/docu.7/bases/marc/texto/t33386.pdf>

ANEXOS



Instituto Superior de Música Público “Daniel Alomia Robles”

CUESTIONARIO: EXPRESIÓN ARTÍSTICO MUSICAL DEL INCA DANZA Y EL SINCRETISMO CULTURAL EN LAS COMUNIDADES DE PACHITEA

FICHA DE OBSERVACIÓN

Dirigido a danzantes, mayordomos y público en general

Objetivo: La presente investigación tiene como objetivo general **Analizar** la trascendencia artístico musical del Inca Danza con la influencia del sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea.

Responsable: Miguel Trinidad Evaristo

INSTRUCCIONES: rellenar los cuadros según este especificado.

Datos generales:

Lugar

Hora inicio

Hora de finalización

Fecha

Criterios de observación:

1. MÚSICA

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA (TRISTE/ALEGRE)	INSTRUMENTOS PARA LA EJECUCIÓN DE LA MÚSICA	NÚMERO DE MÚSICOS E INSTRUMENTOS	MELODÍAS CANTADAS POR LOS DANZANTES	NOMBRE DE LAS MELODÍAS

2. VESTIMENTA:

CUERPO	INDUMENTARIA			
	AUQUILLO	INCAS	PALLAS	PIZARRO
Cabeza				
Pecho y espalda				
Brazos				
Piernas				

3. PERSONAJES

PERSONAJES	CRITERIOS	
	CANTIDAD	FUNCIÓN
Pizarro		
Capitana mayor		
Capitana menor		
Pallas		
Incas		
Auquillos		

4. COREOGRAFÍA

ASPECTOS	UBICACIÓN	MUDANZAS (FIGURAS) Y SIGNIFICADO	MOVIMIENTOS CORPORALES
DESCRIPCIÓN			



Instituto Superior de Música Pública “Daniel Alomia Robles”
**CUESTIONARIO: EXPRESIÓN ARTÍSTICO MUSICAL DEL INCA DANZA Y EL
SINCRETISMO CULTURAL EN LAS COMUNIDADES DE PACHITEA**

GUÍA DE ENTREVISTA

Dirigido a danzantes, mayordomos y público en general

INSTRUCCIONES:

- Escuche atentamente las preguntas y responda.
- Sus respuestas serán de gran utilidad para el conocimiento y difusión del Inca Danza del proyecto de investigación en estudio.

Objetivo: analizar la trascendencia artístico musical del Inca Danza con la influencia del sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea.

Responsable: Miguel Ángel Trinidad Evaristo

Datos generales

1. Fecha
2. Lugar
3. Datos del entrevistado
 - a) Nombre
 - b) Edad
 - c) Sexo
 - d) Comunidad
 - e) Ocupación
 - f) Profesión
 - g) Cargo que ocupa

Sobre el inca danza

1. ¿Conoce usted el origen del Inca Danza y en qué circunstancias?
2. ¿Hace cuánto tiempo cree usted que se baila el Inca Danza?
3. Desde que usted conoce el Inca Danza ¿Ha sufrido cambios? ¿Qué cambios?
4. ¿Qué es lo que se trata de representar en esta danza?
5. ¿Por qué se le otorga la denominación de Inca Danza a esta expresión artístico musical en las comunidades de Pachitea?
6. ¿Por qué está presente en la actualidad el Inca en esta danza fundamentalmente en la zona del Chinchaysuyo?
7. ¿Qué representa para las comunidades de Pachitea la presencia del Inca Danza en la cosmovisión del poblador de Molino y Umari?

8. ¿La evocación del Inca Danza estará relacionado con el mito de Inkarrí?
9. ¿Por qué en la cultura andina las evocaciones de resistencia se expresan en la danza y en la música como es el caso del Inca Danza?
10. ¿Qué acciones realizaría usted para que la danza no se tergiverse?

Sobre la música del inca danza

11. ¿La vigencia de la música se mantiene igual? Si no fuera así ¿Qué cambios ha experimentado?
12. ¿La música del Inca Danza a que género musical se adhiere?
13. ¿Qué instrumentos musicales se han utilizado siempre en el acompañamiento de esta danza y que instrumentos nuevos se han incorporado a través del tiempo?
14. ¿Cómo se denominan las melodías que acompañan las mudanzas del Inca Danza?
15. ¿Qué sistema musical predomina en el Inca Danza?

Sobre los personajes

16. ¿Cuántos integrantes conforman la cuadrilla, entre varones y mujeres?
17. ¿Qué función cumple cada uno de los personajes del Inca Danza?
18. ¿Qué representa el mando del Inca y Francisco Pizarro?
19. ¿Cómo interpreta la comunidad la alegoría del Inca Danza?

Sobre la vestimenta

20. ¿Qué representa la vestimenta de las capitanas?
21. ¿Cómo se muestra y que representa la vestimenta de las pallas?
22. ¿Qué vestuario del Inca aún están presentes en la danza?
23. ¿Cuál es la vestimenta de los auquillos?
24. ¿Cómo es el vestuario de Francisco Pizarro?
25. ¿Cuál es la vestimenta que usan los personajes del Inca Danza para cada día de la festividad?
26. ¿Qué materiales utilizan para la confección de la vestimenta? ¿Quién lo confecciona?
27. ¿Qué valor simbólico representa la corona de flores en las capitanas?
28. ¿Qué simbolismo y mensaje representan los colores en los atuendos de los personajes del Inca danza?

Sobre la coreografía

29. ¿Los pasos y mudanzas se han mantenido intactas hasta la actualidad o se adaptado otras modificaciones?
30. ¿La coreografía del Inca Danza es igual para cada día de la festividad o varía?

31. ¿Qué invocaciones realizan los danzantes a manera coreográfica después de la misa religiosa católica?
32. Para movilizarse de un lugar a otro la cuadrilla ¿Realiza alguna coreografía o pasacalle para la salida y entrada de la procesión?
33. ¿Qué interpretaciones de la ritualidad podemos comprobar en los pasos del Inca Danza?

Sobre la festividad

34. ¿Quién da el visto bueno para la realización de la fiesta?
35. ¿Quién es el encargado de organizar la fiesta? ¿Por qué en esa fecha?
36. ¿Cuántos días dura la fiesta y cuantos mayordomos tiene la misma?
37. ¿Qué requisitos necesita una persona para que sea el nuevo mayordomo?
38. En caso de incumplimiento de los mayordomos ¿Quién se hace cargo?
¿Existe alguna sanción?
39. ¿En honor a qué o a quién se realiza la fiesta? ¿Por qué?
40. ¿Quiénes continuarán organizando esta costumbre?



Instituto Superior de Música Pública “Daniel Alomia Robles”
**CUESTIONARIO: EXPRESIÓN ARTÍSTICO MUSICAL DEL INCA DANZA Y EL
SINCRETISMO CULTURAL EN LAS COMUNIDADES DE PACHITEA**

Dirigido a danzantes, mayordomos y público en general

INSTRUCCIONES:

- Lea atentamente y responda con letra legible la presente encuesta.
- Sus respuestas serán de gran utilidad para el conocimiento y difusión del Inca Danza del proyecto de investigación en estudio.

A continuación se detallan una serie de interrogantes que Ud. deberá leer, teniendo en cuenta las consideraciones expuestas, mucho agradeceré responder con sinceridad el cuestionario, el mismo que contribuirá en el desarrollo del presente proyecto de investigación. Marcar con una (X) en el paréntesis según corresponda.

- ❖ Comunidad :
.....
.....
- ❖ Edad :
.....
.....
- ❖ Sexo :
.....
.....
- ❖ Grado de Instrucción :
.....
.....
- ❖ Ocupación :
.....
.....
- ❖ Turista :
.....
.....

1. ¿Tiene información y/o conocimiento del origen del Inca Danza?

Si () ¿Qué tipo de información?

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

2. ¿Cree Ud. que esta danza es pre Inca?

Si () ¿Por qué?

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

3. ¿Conoce la historia del Inca Danza?

Si () ¿Relátenos por favor? No () ¿Por qué?

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

4. ¿En qué Comunidad se bailó primero el Inca Danza?

Umari ()
Panao ()
Molino ()
Chaglla ()
Otro :

.....
.....

5. ¿En la Comunidad donde Ud. reside desde que año se baila el Inca Danza?

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

6. ¿Le gustaría participar en el baile del Inca Danza?

Si () ¿Cómo participaría? No () ¿Por qué?

Organización ()
Difusión ()
Bailante ()
Músico ()
Otro :

.....
.....

7. ¿Cree Ud. que la difusión del Inca Danza sería de vital importancia para la consolidación de la identidad de Pachitea?

Si () ¿Por qué?

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

8. ¿Se ha difundido esta danza a otras comunidades?

Si () ¿En qué comunidades?

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

9. ¿Las autoridades, profesores, padres de familia y comuneros se organizan para la difusión del Inca Danza?

Si () ¿Cómo se organizan?

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

10. ¿Si fuera así se convoca a las comunidades para su organización?

Si () ¿Qué tareas le dan a las comunidades?

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

11. ¿Los padres de familia se involucran en las festividades del Inca Danza?

Si () ¿Qué actividades realizan?

No () ¿Por qué no se involucran?

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

12. ¿Las familias más representativas platican sobre la difusión del Inca Danza?

Si () ¿Qué platican? No () ¿Por qué no platican?

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

13. ¿Cree Ud. que es importante saber la historia del Inca Danza?

Si () ¿Será para afirmar nuestra identidad? No ()

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

14. Si se atrevería a realizar una investigación sobre el Inca Danza ¿Cuál sería el objetivo principal?

Preservar el Inca Danza ()

Difundir el Inca Danza ()

Rescatar el Inca Danza ()

Mantener su cultura viva ()

Grabar su música ()

Transcribir su música ()

Otro :

.....
.....

15. ¿En el transcurso de los años se han agregado y fusionado algunos elementos nuevos en el Inca Danza?

Si () ¿Qué tipo de elementos? No () ¿Se mantiene igual la danza?

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

16. ¿Considera Ud. que el incorporarse otros elementos se le ha dado otro matiz al Inca Danza?

Si () ¿Qué matices? No () ¿Por qué?

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

17. ¿Cree Ud. que las nuevas tecnologías incorporan otros elementos al Inca Danza?

Si () ¿Qué elementos? No () ¿Por qué?

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

18. ¿Considera Ud. que el Inca Danza se transmite de padres a hijos a nivel generacional?

Si () ¿Cómo se transmite?

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

19. ¿Qué sentido mágico religioso tiene el Inca Danza?

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

20. ¿A qué dioses se invoca la celebración del Inca Danza?

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

21. ¿Qué se invoca en la misa de alba para la fraternidad de la fiesta del Inca Danza?

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

22. ¿Cómo se interpretaría la cosmovisión y la racionalidad de la dualidad andina en el Inca Danza?

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

23. ¿Quiénes son los personajes del Inca Danza y qué representa el papel de Pizarro?

Si () ¿Quiénes son? No () ¿Por qué no los conoce?

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

24. ¿En el transcurso de los años algún personaje del Inca Danza ha perdido su valor histórico?

Si () ¿Quién? ¿Por qué? No () ¿Por qué?

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

25. ¿Sabe Ud. de que material está confeccionado el vestuario de los personajes del Inca Danza?

Si () ¿De qué materiales?

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

26. ¿Conoce Ud. el nombre de las melodías del Inca Danza?

Si () ¿Cuáles son? Mencione por favor

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

27. ¿Qué instrumento musical predomina en la melodía del Inca Danza?

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

28. ¿Qué figuras se representa en el pasacalle del Inca Danza?

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

29. ¿Conoce Ud. las mudanzas que se realizan durante la ejecución del Inca Danza?

Si () ¿Cómo se llaman esas mudanzas?

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

30. ¿Cómo se asignan los sistemas de cargos en el Inca Danza?

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

MATRIZ DE CONSISTENCIA

TITULO: Expresión artístico musical del Inca Danza y el sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea.

AUTOR: Trinidad Evaristo, Miguel Ángel

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	OBJETIVOS	HIPOTESIS	VARIABLES	POBLACIÓN	MARCO METODOLÓGICO	INSTRUMENTOS	INFORMANTES
<p>PROBLEMA GENERAL</p> <p>¿Cuál es la contextualización y la trascendencia artístico musical del Inca Danza en el sincretismo cultural de las comunidades de Pachitea?</p> <p>PROBLEMAS ESPECIFICOS</p> <p>¿Cómo se evidencia la contextualización artístico musical del Inca Danza en el sincretismo cultural de las comunidades de Pachitea?</p> <p>¿Cuál es el carácter festivo y colectivo del Inca Danza y el sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea?</p> <p>¿Cuál es el sentido mágico religioso del Inca Danza y el sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea?</p>	<p>OBJETIVO GENERAL</p> <p>Analizar la contextualización y la trascendencia artístico musical del Inca Danza en el sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea.</p> <p>OBJETIVOS ESPECIFICOS</p> <p>Identificar la contextualización artísticomusical del Inca Danza en el sincretismo cultural de las comunidades de Pachitea.</p> <p>Reconocer el carácter colectivo del Inca Danza en el sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea</p> <p>Interpretar el sentido festivo y mágico religioso del Inca Danza con la influencia del sincretismo cultural en las</p>	<p>HIPOTESIS GENERAL</p> <p>Con la naturaleza y la trascendencia artístico musical del Inca Danza se logrará perdurar la vigencia a pesar del sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea.</p> <p>HIPOTESIS ESPECIFICOS</p> <p>Con la contextualización del Inca Danza se asegura la vigencia de esta expresión artístico musical a pesar de la influencia del proceso de sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea</p> <p>Con la dinámica del carácter colectivo, festivo y mágico religioso del Inca Danza se asegura su difusión a pesar de la influencia del proceso de sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea</p> <p>Con el proceso de recopilación, transcripción y análisis musical del Inca Danza se va a perdurar en el tiempo y el espacio la influencia del proceso de</p>	<p>Expresión artística musical del Inca Danza.</p> <p>➤ Contextualización</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Personaje ● Vestuario ● Coreografía <p>➤ Musicalización</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Recopilar ● Transcribir ● Análisis ● Instrumentos <p>Sincretismo cultural.</p> <p>➤ Endoculturación</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Comunicación intercultural ➤ Aculturación ● Adaptación cultural <p>➤ Enculturación</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Multiculturalismo 	<p>Comprenden las comunidades de Pachitea.</p> <p>MUESTRA</p> <p>Se tomará como muestra los distritos de Molino y Umari.</p>	<p>ENFOQUE</p> <p>Cualitativo</p> <p>TIPO DE ESTUDIO</p> <p>Investigación básica</p> <p>DISEÑO</p> <p>Etnográfico</p> <p>NIVEL</p> <p>Exploratorio-descriptivo</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Ficha de observación participante. ● Guía de entrevistas. ● Cuestionario. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Estudiantes ● Jóvenes ● Adultos ● Adultos mayores ● Profesores ● Expertos ● Autoridades

<p>¿Cómo establecer la difusión del Inca Danza y el sincretismo cultural en las Instituciones educativas de las comunidades de Pachitea?</p> <p>¿Qué sentimientos se evocan con la expresión artística musical del Inca Danza y el sincretismo cultural en las comunidades de Pachitea?</p> <p>¿Cómo fomentar el cultivo y la identidad del Inca Danza en las escuelas de las comunidades de Molino y Umari?</p>	<p>comunidades de Pachitea</p> <p>Recopilar melodías del Inca Danza para difundir en las escuelas y en las comunidades de Pachitea.</p> <p>Valorar las huellas que se evocan con la difusión de las melodías del Inca Danza en las escuelas y las comunidades de Pachitea.</p> <p>Transcribir la música del Inca Danza para perdurar esta expresión artística como legado de la cultura en Pachitea.</p>	<p>sincretismo cultural de las comunidades de Pachitea</p> <p>Con la difusión del Inca Danza en la escuela con recursos audiovisuales y la transcripción musical en partituras se incentivará al cultivo de nuestra legado artístico musical a pesar de la influencia del sincretismo cultural en la comunidades de Pachitea</p>					
---	---	--	--	--	--	--	--

FOTOGRAFIAS

La cuadrilla danzando saliendo de la iglesia.



Los auquillos mostrando su vestuario en la casa del tesorero



La cuadrilla danzando el Acranacuy en la casa del tesorero



Saliendo a la procesión acompañado de la cuadrilla de danzantes



La cuadrilla venerando a la imagen de la virgen de Fátima durante la procesión



Retorno a la iglesia después de la procesión



La cuadrilla saliendo de la iglesia después de la procesión para recoger su rastro



El mayoraza y el personaje de Pizarro bailando la chusqueada



La cuadrilla y el síndico rezando después de la llegada a la casa del primer mayordomo



El tesista en plena labor de acopio de datos en la fiesta del Inca Danza en Molino.



Con los músicos después de la filmación y grabación musical en la comunidad de Molino.