



UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN ANTONIO ABAD DEL CUSCO

ESCUELA DE POSGRADO

MAESTRIA EN ANTROPOLOGIA SOCIAL

TESIS

**LOS ALZADOS “RUNA TUSU” EN LA FESTIVIDAD DE LA
VIRGEN ASUNCIÓN DE PILLPINTO 2023**

**PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE MAESTRO EN
ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

AUTOR

Br. OLIVER MEDINA DELGADO

ASESOR

Dr. WILLIAM EDWARD PINO TICONA

ORCID: 0000-0001-5111-2553

CUSCO – PERÚ

2024

INFORME DE ORIGINALIDAD

(Aprobado por Resolución Nro.CU-303-2020-UNSAAC)

El que suscribe, **Asesor** del trabajo de investigación/tesis titulada: LOS ALZADOS
“RUNA TUSU” EN LA FESTIVIDAD DE LA VIRGEN ASUNCIÓN
DE PILLPINTO 2023

presentado por: Br. OLIVER MEDINA DELGADO con DNI Nro.: 41.980538 presentado
por: con DNI Nro.: para optar el
título profesional/grado académico de MAESTRO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

Informo que el trabajo de investigación ha sido sometido a revisión por 2 veces, mediante el
Software Antiplagio, conforme al Art. 6° del **Reglamento para Uso de Sistema Antiplagio de la**
UNSAAC y de la evaluación de originalidad se tiene un porcentaje de 5%.

Evaluación y acciones del reporte de coincidencia para trabajos de investigación conducentes a grado académico o
título profesional, tesis

Porcentaje	Evaluación y Acciones	Marque con una (X)
Del 1 al 10%	No se considera plagio.	X
Del 11 al 30 %	Devolver al usuario para las correcciones.	
Mayor a 31%	El responsable de la revisión del documento emite un informe al inmediato jerárquico, quien a su vez eleva el informe a la autoridad académica para que tome las acciones correspondientes. Sin perjuicio de las sanciones administrativas que correspondan de acuerdo a Ley.	

Por tanto, en mi condición de asesor, firmo el presente informe en señal de conformidad y **adjunto** la primera página del reporte del Sistema Antiplagio.

Cusco, 21 de noviembre de 2024



Firma

Post firma William Edward Pino Ticona

Nro. de DNI 24660865

ORCID del Asesor 0000-0001-5111-2553

Se adjunta:

1. Reporte generado por el Sistema Antiplagio.
2. Enlace del Reporte Generado por el Sistema Antiplagio: **oid:** 27259:407488933
<https://unsaac.turnitin.com/viewer/submissions/oid:27259:407488933?locale=es-MX>

NOMBRE DEL TRABAJO

**LOS ALZADOS RUNA TUSU EN LA FESTI
VIDAD DE LA VIRGEN ASUNCION DE PIL
LPINTO 2023.pdf**

AUTOR

OLIVER MEDINA DELGADO

RECUENTO DE PALABRAS

68122 Words

RECUENTO DE CARACTERES

377248 Characters

RECUENTO DE PÁGINAS

287 Pages

TAMAÑO DEL ARCHIVO

8.9MB

FECHA DE ENTREGA

Nov 20, 2024 9:54 AM GMT-5

FECHA DEL INFORME

Nov 20, 2024 9:58 AM GMT-5**● 5% de similitud general**

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

- 4% Base de datos de Internet
- Base de datos de Crossref
- 2% Base de datos de trabajos entregados
- 0% Base de datos de publicaciones
- Base de datos de contenido publicado de Crossref

● Excluir del Reporte de Similitud

- Material bibliográfico
- Material citado
- Coincidencia baja (menos de 8 palabras)



UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN ANTONIO ABAD DEL CUSCO
ESCUELA DE POSGRADO

INFORME DE LEVANTAMIENTO DE OBSERVACIONES A TESIS

Dra. NELLY AYDE CAVERO TORRE, Directora (e) General de la Escuela de Posgrado, nos dirigimos a usted en condición de integrantes del jurado evaluador de la tesis intitulada **LOS ALZADOS "RUNA TUSU" EN LA FESTIVIDAD DE LA VIRGEN ASUNCIÓN DE PILLPINTO 2023** del Br. **OLIVER MEDINA DELGADO**. Hacemos de su conocimiento que el (la) sustentante ha cumplido con el levantamiento de las observaciones realizadas por el Jurado el día **PRIMERO DE AGOSTO DE 2024**.

Es todo cuanto informamos a usted fin de que se prosiga con los trámites para el otorgamiento del grado académico de MAESTRO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL.

Cusco, 18 de noviembre de 2024

DR. JESÚS WASHINGTON ROZAS ÁLVAREZ
Primer Replicante

DR. ROMNY ANDRÉE CHACÓN GUEVARA
Segundo Replicante

DR. SERGIO ALEJANDRO HERRERA VILLAGRA
Primer Dictaminante

MG. JESÚS JOSÉ SOLÍS MORA
Segundo Dictaminante

PRESENTACIÓN

**SEÑOR DIRECTOR DE LA ESCUELA DE POSGRADO DE LA UNIVERSIDAD
NACIONAL DE SAN ANTONIO ABAD DEL CUSCO.**

SEÑORES DEL JURADO:

En concordancia al Reglamento de Grados de la Escuela de Posgrado y con la finalidad de optar al Grado Académico de Maestro en Antropología Social, pongo a consideración del jurado el presente trabajo de investigación titulado: **“LOS ALZADOS “RUNA TUSU” EN LA FESTIVIDAD DE LA VIRGEN ASUNCIÓN DE PILLPINTO 2023”**.

El presente estudio, se ha desarrollado teniendo en cuenta las líneas de la metodología de investigación, que está enmarcado dentro de los avances científicos y tecnológicos que abarca el tema de investigación.

DEDICATORIA

Por encima de todas las cosas, a Dios y a mi Señor Jesucristo, guía eterno de mi caminar, por protegerme de todo mal, fortalecer mi espíritu y darme la fortaleza necesaria para superar cada dificultad y obstáculo que la vida ha puesto en mi camino.

Con especial devoción, a la Virgen Asunta de Pillpinto, por ser faro de fe y esperanza, acompañándome en cada paso de este proceso con su amorosa intercesión.

A mis amados hijos, José Salvador, José Mathias y Juan David, y a mi hija, la luz de mis ojos, Micaela Qorianka. Ustedes son mi mayor inspiración, la razón de mi existencia y el motor que me impulsa a avanzar cada día con determinación y esperanza.

A mi querido padre, Walther Medina Aparicio, quien, desde el cielo, continúa guiándome y recordándome la importancia de ser un hombre íntegro y de bien.

A mi amada madre, Vilma Delgado Cusi, a quien tengo la dicha de tener a mi lado. Su apoyo incondicional, su ejemplo de fortaleza y su amor constante han sido pilares fundamentales en mi vida.

A mis padres, por ser modelos de amor, seguridad y confianza, dedico este logro con gratitud infinita y profundo amor.

AGRADECIMIENTO

A la Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, por ofrecerme la oportunidad de continuar mis estudios de posgrado, brindándome acceso a nuevos conocimientos y permitiéndome crecer tanto profesional como personalmente.

A todos los integrantes de la Danza Los Alzados de Pillpinto, por su generosidad al compartir valiosa información sobre esta significativa expresión cultural, cuya riqueza y tradición han sido esenciales para el desarrollo de este trabajo. Gracias por permitirme ser parte de esta tradición, enriqueciendo así mi investigación y mi aprecio por nuestras raíces.

A mi hermano mayor Walter, por sus sabias palabras y su apoyo siempre presente, que han sido una guía invaluable. A mi hermano Juan Carlos, por sus consejos, su constante empuje, su presión motivadora y sus enseñanzas, que me han impulsado a perseverar.

Al Doctor William Edward Pino Ticona, asesor de esta investigación, cuya guía experta, conocimientos profundos y apoyo constante fueron determinantes para la elaboración y culminación de esta tesis.

A todos aquellos que de alguna manera contribuyeron a este logro, expreso mi más sincero agradecimiento.

ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN.....	1
DEDICATORIA	2
AGRADECIMIENTO	3
RESUMEN	8
ABSTRACT.....	9
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I	14
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	14
1.1. Situación problemática.....	14
1.2. Formulación del problema	16
a. Problema General.....	16
b. Problemas Específicos	17
1.3. Justificación de la investigación	18
1.4. Objetivos de la Investigación	19
a. Objetivo General	19
b. Objetivos Específicos.....	19
CAPÍTULO II	20
MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	20
2.1. Bases teóricas.....	20
2.1.1. La cultura como practica y representación.....	20
2.1.2. Performance	24
2.1.3. Danzas tradicionales	35
2.1.4. Folklore	39
2.1.5. Identidad cultural	42
2.2. Marco conceptual (palabras claves).....	46
2.3. Antecedentes empíricos de la investigación (estado del arte).....	48
2.3.1. Antecedentes internacionales	48
2.3.2. Antecedentes Nacionales	48
2.3.3. Antecedentes Locales.....	50
2.4. Hipótesis	52
a. Hipótesis General.....	52
b. Hipótesis Específicas	52
CAPITULO III.....	53
METODOLOGÍA	53
3.1. Ámbito de Estudio:	53
3.2. Tipo y Nivel de Investigación.....	53
3.2.1. Tipo de investigación	53
3.2.2. Diseño de investigación	53
3.2.3. Nivel de Investigación	54
3.3. Unidad de análisis	54
3.4. Población de estudio	54
3.5. Tamaño de muestra	55
3.6. Técnicas de selección de muestra	55
3.7. Técnicas de recolección de información	55
3.7.1. La Entrevista.	55
3.7.2. La Observación	56
3.7.3. Revisión/análisis documental.....	57
3.8. Técnica de análisis e interpretación de la información	57
3.9. Técnica para demostrar la verdad o falsedad de las hipótesis planteadas	57

CAPITULO IV.....	58
RESULTADOS Y DISCUSIÓN	58
Aspectos generales.....	58
Localización Política y Geográfica.....	58
Límites	59
Vías De Acceso.....	59
Comunidades del distrito de Pillpinto.....	60
Etimología de la palabra Pillpinto.....	60
Calendario festivo del distrito de Pillpinto	61
4.1. Procesamiento, análisis, interpretación y discusión	62
4.1.1. Proceso Histórico del Distrito de Pillpinto.....	62
4.1.2. Danza de los Alzados “Runa Tusu”.....	68
4.1.2.1. Trascendencia Histórica/simbólica	68
4.1.2.2. Participación de los Alzados	104
4.1.2.3. Personajes y roles de los Alzados en la festividad de la Virgen Asunta de Pillpinto	106
4.1.2.4. Vestimenta e implementos de los alzados.....	131
4.1.2.5. Coreografías de los Alzados	152
4.1.2.6. Música tradicional.....	162
4.1.2. Actividades Religiosas.....	167
4.1.2.1. La danza los Alzados en las misas de la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto	168
4.1.2.2. La danza de los alzados en la procesión de la Virgen Asunción en Pillpinto	170
4.1.3. Actividades sociales.....	175
4.1.3.1. El Alzado Yuyachiy	175
4.1.3.2. Los Alzados en la víspera de la festividad de la Virgen Asunta	178
4.1.3.3. Los Alzados en la presentación de danzas.	181
4.1.3.4. Los Alzados en la Ramada y las Albanas	183
4.1.3.5. Los Alzados en el Convido o “T’eqmo”	190
4.1.3.6. Los Alzados en el Docey o Docesqa.....	199
4.1.3.7. El “Runa Turu” de los Alzados.....	201
4.1.4. Los Alzados como parte de la identidad de los Pillpinteños.....	204
4.1.4.1. Continuidades y cambios de los alzados	206
4.1.4.2. Transferencia Intergeneracional de los Alzados	209
4.1.4.3. Trascendencia de Los Alzados en otros espacios de la región Cusco y en Lima.....	213
4.1.5. Interpretación de la danza de los Alzados desde una perspectiva antropológica	218
4.1.5.1. Elementos clave de la interpretación antropológica:.....	249
Discusión	253
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	255
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	261
ANEXOS	269
Anexo 1: Matriz de Consistencia.....	269
Anexo 2: Instrumentos de recolección de información.....	271
Anexo 3: Medios de verificación	275
Anexo 4: otros.....	282

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 3	54
Tabla 2	61
Tabla 4	104
Tabla 5	167

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 <i>Mapa del Distrito de Pillpinto</i>	59
Figura 2 <i>Capilla De la Virgen Asunta (Yarqhapata)</i>	95
Figura 3 <i>Capilla de la Comunidad de Ccapa</i>	97
Figura 4 <i>Virgen Rosario de Ccahuatura</i>	98
Figura 5 <i>Capilla de la Virgen Rosario de Taucabamba</i>	101
Figura 6 <i>Capilla del Señor de Pampak'uchu</i>	103
Figura 7 <i>Kurakas y Caciques</i>	108
Figura 8 <i>Capitanes/Qollanas</i>	109
Figura 9 <i>Tayta alcaldes</i>	111
Figura 10 <i>Regidores y Albaceres</i>	113
Figura 11 <i>Tamborero o Qasa</i>	115
Figura 12 <i>El Campanero</i>	116
Figura 13 <i>El Aguatero</i>	117
Figura 14 <i>El Pichanero</i>	119
Figura 15 <i>Uspha urqoq o usphero</i>	121
Figura 16 <i>El Uyapakuq</i>	122
Figura 17 <i>El Waylluq</i>	128
Figura 18 <i>La Montera</i>	133
Figura 19 <i>El Chullo</i>	134
Figura 20 <i>La Chalina</i>	136
Figura 21 <i>La Mascara</i>	137
Figura 22 <i>La Ccamisa</i>	138
Figura 23 <i>El Chaleco</i>	140
Figura 24 <i>La Ppañoleta</i>	141
Figura 25 <i>El Fundillo</i>	142
Figura 26 <i>El Pantalón</i>	144
Figura 27 <i>El Chumpi</i>	145
Figura 28 <i>El Cinchón</i>	146
Figura 29 <i>Las Medias</i>	147
Figura 30 <i>Los Zapatos</i>	148
Figura 31 <i>Las Varas</i>	150
Figura 32 <i>El bastón</i>	151
Figura 33 <i>El Watanakuy</i>	154
Figura 34 <i>El Molino</i>	155
Figura 35 <i>Vara Takay</i>	157
Figura 36 <i>Alza prima</i>	158

Figura 37 <i>Sara Muchhay- Desgrane del Maíz</i>	159
Figura 38 <i>Vara P'anay – Golpear la Vara</i>	160
Figura 39 <i>Sonqonakuy</i>	161
Figura 40 <i>Molino de salida</i>	162
Figura 41 <i>Tambor</i>	163
Figura 42 <i>Banda de guerra</i>	164
Figura 43 <i>Arpa, violín y quena</i>	165
Figura 44 <i>Misa central</i>	169
Figura 45 <i>Procesión</i>	173
Figura 46 <i>Los alzados en la procesión</i>	174
Figura 47 <i>Roles durante la procesión</i>	174
Figura 48 <i>Alzado Yuyachiy</i>	177
Figura 49 <i>Compartir en el Alzado Yuyachiy</i>	177
Figura 50 <i>Participación de los alzados en la vispera</i>	180
Figura 51 <i>Paleo a los priostes</i>	180
Figura 52 <i>La Ramada</i>	185
Figura 53 <i>La Albana</i>	189
Figura 54 <i>Alzados en la Albana</i>	190
Figura 55 <i>Convido/T'eqmo</i>	198
Figura 56 <i>Aycha Chutay</i>	198
Figura 57 <i>Docey</i>	200
Figura 58 <i>Runa turu</i>	203
Figura 59 <i>Runa turu con participación de los alzados</i>	203

RESUMEN

La investigación titulada "Los Alzados 'Runa Tusu' en la Festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto 2023" ha logrado cumplir de manera satisfactoria con sus objetivos, ofreciendo hallazgos significativos. El objetivo general de analizar las actividades de la danza de los Alzados "Runa Tusu" durante la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto ha permitido identificar la trascendencia histórica y simbólica de esta danza dentro del contexto festivo. La investigación destaca su participación activa en diversos momentos y lugares, resaltando su papel como un elemento central en la vida comunitaria. Asimismo, se profundizó en los roles específicos desempeñados por los Alzados, subrayando su importancia en la festividad, tanto en sus aspectos religiosos como sociales. La investigación identificó de manera precisa la vestimenta tradicional y los elementos distintivos de la coreografía, música e instrumentos utilizados, proporcionando un análisis detallado de estas expresiones artísticas.

En cuanto al primer objetivo específico, se comprendió la participación de los Alzados en los eventos litúrgicos, evidenciando su profunda devoción religiosa y su contribución a la expresión espiritual de la festividad. Respecto al segundo objetivo, que se centró en las actividades sociales, se observó que los Alzados contribuyen activamente a la cohesión social mediante su participación en desfiles y eventos comunitarios. El tercer objetivo mostró cómo los Alzados son un pilar fundamental en la preservación de la identidad cultural local, influyendo en la transmisión de las tradiciones.

Finalmente, el cuarto objetivo permitió interpretar la danza desde una perspectiva antropológica, identificando elementos como el sincretismo religioso, la resistencia cultural y la organización comunitaria como aspectos clave para comprender la relevancia de los Alzados en el contexto de la festividad.

El estudio, realizado en el distrito de Pillpinto, provincia de Paruro, Cusco, adoptó un enfoque etnográfico, utilizando un diseño no experimental y un nivel descriptivo. Se combinó el método inductivo y deductivo, empleando técnicas de recolección de datos como entrevistas, observación directa y análisis documental.

Palabras claves: Danza, actividades religiosas y sociales, identidad cultural.

ABSTRACT

The research entitled “Los Alzados ‘Runa Tusu’ in the Festivity of the Virgin Assumption of Pillpinto 2023” has satisfactorily fulfilled its objectives, offering significant findings. The general objective of analyzing the activities of the Alzados “Runa Tusu” dance during the festivity of the Virgin Assumption of Pillpinto has allowed identifying the historical and symbolic significance of this dance within the festive context. The research highlights its active participation at different times and places, highlighting its role as a central element in community life. It also delved into the specific roles played by the Alzados, underlining their importance in the festivity, both in its religious and social aspects. The research precisely identified the traditional dress and the distinctive elements of the choreography, music and instruments used, providing a detailed analysis of these artistic expressions.

Regarding the first specific objective, the participation of the Alzados in the liturgical events was understood, evidencing their deep religious devotion and their contribution to the spiritual expression of the festivity. Regarding the second objective, which focused on social activities, it was observed that the Alzados actively contribute to social cohesion through their participation in parades and community events. The third objective showed how the Alzados are

a fundamental pillar in the preservation of local cultural identity, influencing the transmission of traditions.

Finally, the fourth objective allowed interpreting the dance from an anthropological perspective, identifying elements such as religious syncretism, cultural resistance and community organization as key aspects to understand the relevance of the Alzados in the context of the festival.

The study, carried out in the district of Pillpinto, province of Paruro, Cusco, adopted an ethnographic approach, using a no experimental design and a descriptive level. The inductive and deductive methods were combined, using data collection techniques such as interviews, direct observation and documentary analysis.

Keywords: Dance, religious and social activities, cultural identity.

INTRODUCCIÓN

La festividad de la Virgen de la Asunción en Pillpinto es uno de los eventos más trascendentales de la comunidad, donde la devoción religiosa se fusiona con manifestaciones culturales de profunda significación histórica. Dentro de esta celebración, la danza de los Alzados "Runa Tusu" se destaca como una expresión simbólica que trasciende lo meramente festivo o religioso. Esta danza no solo refuerza la devoción de sus participantes hacia la Virgen, sino que también juega un papel esencial en la transmisión y preservación de la identidad cultural local, convirtiéndose en un reflejo vibrante de las costumbres y valores que han perdurado a través de las generaciones.

La participación de los Alzados en actividades religiosas como las misas y procesiones, junto con su intervención en las danzas rituales, teje un complejo entramado de significados que refuerza los lazos comunitarios. Más allá de la expresión devocional, esta danza se convierte en un elemento cohesionador, unificando a la comunidad en torno a su herencia cultural y fortaleciendo el sentido de pertenencia entre sus miembros. A través de estas actividades, se refuerzan las estructuras sociales y se asegura la transmisión de conocimientos y prácticas ancestrales que siguen vigentes en la vida cotidiana de los habitantes de Pillpinto.

La presente investigación, titulada "Los Alzados 'Runa Tusu' en la Festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto 2023", tiene como objetivo central analizar de manera detallada las actividades llevadas a cabo por los Alzados "Runa Tusu" durante esta celebración, con especial énfasis en su impacto sobre la identidad cultural de la comunidad. Este análisis busca desentrañar cómo, a través de la danza y otras actividades relacionadas, los Alzados contribuyen al fortalecimiento de la memoria colectiva y a la perpetuación de una tradición que sigue siendo un punto de referencia vital para la población local. La investigación también

pretende generar una mayor conciencia sobre la importancia de preservar estas prácticas culturales, no solo como manifestaciones de fe, sino como componentes cruciales del patrimonio inmaterial de la región.

La tesis se estructura en cinco capítulos que permiten abordar de forma integral la problemática planteada. En el primer capítulo, se expone la situación problemática, formulándose el problema de investigación tanto en su forma general como en los aspectos específicos que aborda. Además, se justifica la relevancia del estudio y se definen los objetivos generales y específicos que guiarán el desarrollo de la investigación.

El segundo capítulo se centra en la revisión teórica y conceptual, proporcionando un marco que permite comprender el fenómeno desde perspectivas antropológicas, sociales y culturales. Se incluye una revisión exhaustiva de los antecedentes empíricos y teóricos, así como la formulación de la hipótesis central y las hipótesis específicas que se contrastarán a lo largo de la investigación.

El tercer capítulo, correspondiente a la metodología, describe el diseño de investigación, el ámbito de estudio, y las técnicas empleadas para la recolección y análisis de datos. Aquí se especifican los métodos cualitativos y cuantitativos utilizados para interpretar el fenómeno de los Alzados, y se justifica el uso de estos enfoques para obtener una visión integral de su papel en la festividad.

El cuarto capítulo presenta los resultados obtenidos, junto con un análisis crítico que permite contrastar las hipótesis propuestas con los datos recogidos durante el trabajo de campo. Este análisis no solo se centra en las actividades visibles de los Alzados, sino también en los significados simbólicos y las dinámicas sociales que subyacen a su participación en la festividad.

Finalmente, se presentan las conclusiones y recomendaciones derivadas de la investigación. Estas conclusiones buscan resaltar la importancia de la danza de los Alzados "Runa Tusu" como una manifestación cultural que contribuye significativamente al fortalecimiento de la identidad de la comunidad de Pillpinto. Asimismo, se ofrecen recomendaciones que pretenden contribuir a la preservación y promoción de esta tradición en el futuro, asegurando su continuidad y reconocimiento como parte integral del patrimonio cultural de la región.

La tesis busca proporcionar una visión profunda y organizada sobre el papel de los Alzados "Runa Tusu" en la festividad de la Virgen de la Asunción, y su relevancia en la perpetuación de la identidad cultural y social de Pillpinto.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. Situación problemática

En la región andina, las festividades religiosas son un espacio de articulación cultural y espiritual, donde confluyen expresiones artísticas, sociales y rituales que reflejan la identidad y cosmovisión de sus comunidades. Estas celebraciones, profundamente enraizadas en tradiciones prehispánicas y enriquecidas por elementos coloniales, constituyen un medio de cohesión social y un vehículo para la transmisión de conocimientos, creencias y valores culturales.

En el distrito de Pillpinto, la festividad de la Virgen de la Asunción, celebrada cada 15 de agosto, es un ejemplo paradigmático de esta dinámica. Una de las manifestaciones culturales más destacadas de esta celebración es la danza de los Alzados "Runa Tusu", reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación en 2023. Esta danza, caracterizada por sus vistosos atuendos que fusionan elementos prehispánicos y coloniales, y su ejecución por jóvenes varones, simboliza la identidad colectiva del distrito.

Los Alzados desempeñan múltiples roles en esta festividad, desde actividades religiosas hasta funciones sociales y ceremoniales. Sin embargo, la transmisión de sus conocimientos y prácticas enfrenta serias amenazas. Factores como el desuso del quechua entre las nuevas generaciones, la pérdida de coreografías, vestimentas y canciones tradicionales, así como la falta de espacios formativos, han comprometido la continuidad de esta tradición.

El fenómeno a investigar es la dinámica actual de las funciones y actividades que desempeñan los Alzados "Runa Tusu" en el contexto de la festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto, en un entorno marcado por riesgos crecientes para la transmisión y preservación de esta tradición cultural. Este fenómeno comprende varias dimensiones que se entrelazan: la

participación de los Alzados en actividades religiosas y sociales, el significado simbólico de sus danzas y rituales, y la forma en que estas prácticas fortalecen la identidad cultural y la cohesión social de la comunidad.

Particularmente, se pretende analizar cómo los Alzados desempeñan un papel central en las celebraciones religiosas y sociales de la festividad, no solo como ejecutores de un arte tradicional, sino como mediadores en la transmisión de valores, creencias y conocimientos. Este análisis incluye la exploración de sus actividades en procesiones, rituales y ceremonias, así como su interacción con otros miembros de la comunidad. Al mismo tiempo, se busca abordar los desafíos que enfrenta esta expresión cultural en términos de pérdida de autenticidad, alteración de sus elementos tradicionales y disminución del interés de las nuevas generaciones.

El fenómeno adquiere especial relevancia debido a su conexión con procesos de identidad colectiva y resiliencia cultural. La danza de los Alzados no solo simboliza una herencia cultural viva, sino que también representa un espacio de resistencia frente a las influencias externas que amenazan con diluir las tradiciones locales. Entender este fenómeno permitirá no solo documentar sus características y desafíos actuales, sino también generar estrategias para revitalizar y garantizar su continuidad como una expresión fundamental del patrimonio cultural andino.

El problema objeto de investigación radica en la pérdida progresiva de las funciones y actividades tradicionales de los Alzados "Runa Tusu" durante la festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto, lo que afecta la identidad cultural de la comunidad. Este deterioro se debe a factores como la disminución del uso del quechua, la falta de espacios de transmisión intergeneracional, alteraciones en la autenticidad de la danza (coreografías, vestimenta y

canciones). La ausencia de sensibilización y promoción adecuada sobre su importancia cultural agrava la amenaza de desaparición de esta tradición.

Es fundamental adoptar medidas para salvaguardar y revitalizar esta expresión cultural única, promoviendo el uso del quechua, documentando y conservando las coreografías, canciones y vestimenta tradicional, y concienciando sobre la relevancia de los Alzados en la identidad cultural de Pillpinto. Estas acciones asegurarán que las futuras generaciones valoren y mantengan viva esta herencia cultural.

Para afrontar los desafíos que amenazan la danza de los Alzados, es importante implementar medidas concretas, como fortalecer la organización de los Alzados a nivel distrital, crear espacios de sensibilización sobre la preservación de sus tradiciones, y recuperar la autenticidad en aspectos como el vestuario, coreografía, música y ceremonias. De este modo, se podrá preservar la identidad cultural de esta comunidad.

A partir de la problemática descrita, se han formulado las siguientes interrogantes.

1.2. Formulación del problema

a. Problema General

¿Cuáles son las actividades que desempeñan los Alzados “Runa Tusu” en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto 2023?

El problema de investigación se centra en la necesidad de comprender las actividades específicas que llevan a cabo los Alzados, conocidos como "Runa Tusu", durante la festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto en el año 2023. Esta investigación busca identificar y describir detalladamente las funciones, responsabilidades y participación de los Alzados en las diversas actividades sociales, ceremoniales, procesiones y rituales realizados durante la

festividad. La importancia de este problema radica en la necesidad de comprender el papel de los Alzados en la celebración, así como su relevancia dentro del contexto cultural, religioso y social de Pillpinto.

b. Problemas Específicos

1. ¿Qué actividades religiosas cumplen los Alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto?

El problema específico plantea la necesidad de identificar y comprender las actividades religiosas de los Alzados durante la festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto, con el objetivo de analizar sus prácticas rituales y ceremoniales. Este análisis busca entender su aporte a las tradiciones y creencias religiosas de la comunidad, resaltando su papel en la espiritualidad y devoción local.

2. ¿Qué actividades sociales cumplen los Alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto?

El problema específico de la investigación se centra en investigar y comprender las actividades sociales de los Alzados durante la festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto. Se busca analizar sus interacciones sociales, roles comunitarios y funciones culturales en el contexto festivo, con el objetivo de entender su contribución a la cohesión social, la integración comunitaria y la transmisión de la identidad cultural. La relevancia de este estudio radica en la comprensión de la dimensión social de la participación de los Alzados y su impacto en la dinámica comunitaria durante la celebración.

3. ¿De qué manera los alzados influyen en la Festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto?

El problema específico se enfoca en comprender cómo las acciones y participación de los Alzados influyen en la Festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto, especialmente en su

impacto en la identidad cultural de la comunidad. Se analiza cómo sus actividades y roles contribuyen a la preservación, promoción y reinterpretación de las tradiciones culturales locales. La relevancia de este estudio radica en entender cómo la participación de los Alzados fortalece y enriquece la identidad cultural de la comunidad y su papel en la transmisión intergeneracional.

4. ¿Cómo puede ser interpretada la danza de los Alzados en la festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto desde una perspectiva antropológica?

El problema específico se centra en comprender la danza de los Alzados durante la festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto desde una perspectiva antropológica. Se busca analizar los significados culturales, simbólicos y sociales de esta expresión tradicional, así como su papel en la construcción de la identidad colectiva y la transmisión de conocimientos intergeneracionales en la comunidad. La importancia de este estudio radica en una comprensión profunda de la danza como un fenómeno cultural arraigado en la historia y la vida cotidiana de la comunidad, enriquecida por el enfoque analítico de la antropología.

1.3. Justificación de la investigación

El conocimiento derivado de este estudio será de gran relevancia, no solo para los promotores del desarrollo, sino también para los profesionales de las ciencias sociales. Este enfoque pragmático permitirá una descripción más completa del significado, la representación y la función desempeñada por los Alzados en la Festividad de la Virgen Asunción. Además, este conocimiento podrá servir como base de referencia y aplicación en futuras investigaciones en este ámbito.

El propósito de esta investigación es establecer un legado que resalte la relevancia de una danza de gran valor cultural e histórico. Asimismo, busca ilustrar cómo esta danza fomenta la participación activa de personas de diversas edades, tanto jóvenes como mayores, que desean ser

partícipes de esta tradición. Esta contribución a la vida social y cultural de la población se traduce en un fortalecimiento de su identidad cultural, que actualmente se encuentra en proceso de debilitamiento debido a influencias externas. Este estudio busca, en última instancia, crear conciencia en instituciones, comparsas, autoridades y otros actores relevantes acerca de la importancia de preservar y promover esta valiosa herencia cultural.

1.4. Objetivos de la Investigación

a. Objetivo General

Analizar qué actividades desempeñan los Alzados “Runa Tusu” en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto 2023.

b. Objetivos Específicos

1. Identificar qué actividades religiosas cumplen los Alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto.
2. Examinar qué actividades sociales cumplen los Alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto.
3. Determinar de qué manera los alzados influyen en la Festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto.
4. Interpretar desde una perspectiva antropológica la danza de los Alzados en la festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

2.1. Bases teóricas

Este capítulo establece las bases teóricas para la investigación actual, explorando el marco conceptual y el estado del arte. Se enfoca en el rendimiento y aborda categorías clave como cultura, performance, simbolismo, transformación e identidad cultural, centrándose en danzas tradicionales en festividades religiosas.

2.1.1. La cultura como practica y representación.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, se consolidó el enfoque teórico conocido como el "giro simbólico" o "interpretativo", representando un cambio significativo en la comprensión de la cultura como objeto de estudio en la antropología. De acuerdo con la explicación de (Giménez Montiel, 2005, pág. 350), este giro surgió como respuesta a la dispersión teórica que caracterizaba las conceptualizaciones anteriores. Este fenómeno se atribuye a la multiplicidad de definiciones de cultura propuestas por E. Tylor.

“Aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre.” (Tylor E. , 1995, pág. 29).

La formulación del concepto de cultura, mediante el enfoque simbólico, se inspira en Max Weber, quien plantea que el hombre está inmerso en tramas de significado que él mismo

crea. La cultura se percibe como esa trama, enfatizando un análisis interpretativo en busca de significados en lugar de leyes experimentales Max Weber en (Geertz, 2003, pág. 20).

Desde esta orientación, Clifford Geertz en su libro “La interpretación de las culturas” (2003) sostiene que la cultura es un entramado de hechos simbólicos presentes en una sociedad y tiempo determinados que sirven a los individuos como modelos para (como dimensión orientadora) y modelos de (como dimensión representativa) (Geertz, 2003, págs. 92-100)

Es importante señalar las limitaciones teóricas en la propuesta de Geertz, según Giménez. Este destaca la falta de atención a problemas de poder y conflicto social, enfatizando que Geertz prioriza el significado sobre el análisis de relaciones de poder y divergencias culturales en distintos contextos.” (Giménez Montiel, 2005, pág. 353).

Por otro lado, en este punto es importante retomar y añadir las contribuciones de Víctor Turner a este enfoque, quien propone pensar la vida social como un devenir, “no como una colección o conjunto de entidades claras y distintas, sino como *un proceso* donde aquellas forman parte de redes de relaciones, con sus tensiones y perplejidades -redes que suelen ser *inestables, móviles-* “. Cursivas de las autoras, (Díaz Cruz, 2014, pág. 19). Además, sostiene que la “vida social está atravesada por el conflicto, la pugna, el combate, la lucha, la competencia (...) y los participantes no sólo hacen cosas, muestran a otros lo que hacen, qué es lo que han hecho, o cómo quieren ser vistos”. (Díaz Cruz, 2014)

Es así que Turner con su orientación procesalista privilegia el estudio de la dinámica de la vida social, complementando así el enfoque simbolista iniciado por Geertz.

En esta investigación, se resalta la síntesis del concepto de cultura de Marc Augé, quien la define como un conjunto de relaciones representadas e instituidas que abarcan dimensiones intelectuales, simbólicas, así como aspectos concretos, históricos y sociológicos. Augé destaca la

importancia de comprender la relación entre dos dimensiones culturales: la intelectual, ligada a mitos y ritos, y la institucional, que incluye relaciones de filiación, alianza y poder entre individuos, simbolizadas e instituidas en la práctica cultural. (Augé, El oficio de antropólogo, 2007, págs. 31-32)

Por lo tanto, este enfoque cultural posibilita comprender las manifestaciones rituales, el fenómeno social central de esta investigación, como un espacio donde se representan significados y modelos, al mismo tiempo que se convierte en un escenario de disputa de roles, prácticas y relaciones.

A finales de la década de 1970, la antropología experimentó una transición significativa, pasando de abordar sus objetos de estudio como hechos a considerarlos como procesos. En este contexto, las manifestaciones públicas, como celebraciones, fiestas, protestas, ferias y desfiles, pueden ser comprendidas como producciones históricas en constante evolución (Augé & Colleyn, 2016, pág. 68)

En este contexto, los aportes fundamentales de varios teóricos son clave: 1) Marcel Mauss en técnicas y usos del cuerpo; 2) Pierre Bourdieu en el concepto de habitus; 3) Víctor Turner en procesos rituales y performance; y 4) Erving Goffman en microsociología y representación escénica de la vida cotidiana. Estos enfoques permiten explorar nuevos territorios de investigación y revitalizar aproximaciones antropológicas en teatro, música, danza, rituales, plegarias, sacrificios, tradiciones orales, carnavales, mítines, entre otros (Augé & Colleyn, 2016, págs. 68-69).

Los enunciados proporcionan un análisis en profundidad sobre la cultura y su representación, así como sobre la transición en la antropología hacia la comprensión de los objetos de estudio como procesos dinámicos. Se destaca el cambio paradigmático conocido

como el "giro simbólico" o "interpretativo" en la segunda mitad del siglo XX, que impulsó una nueva comprensión de la cultura como tramas de significado creadas por los individuos. Este enfoque, influenciado por Max Weber y desarrollado por Clifford Geertz, considera la cultura como un conjunto de hechos simbólicos que sirven como modelos orientadores y representativos para los individuos en una sociedad determinada.

Además, se resaltan las contribuciones de Víctor Turner, quien propone pensar la vida social como un proceso continuo y dinámico atravesado por el conflicto y la competencia. Turner complementa el enfoque simbolista de Geertz al privilegiar el estudio de la dinámica de la vida social.

En relación con la investigación de la danza de los Alzados de Pillpinto en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto, el texto proporciona un marco teórico relevante para comprender las manifestaciones rituales como espacios de representación de significados y modelos culturales, así como de disputa de roles, prácticas y relaciones. Se destaca la importancia de considerar las manifestaciones públicas, como celebraciones y fiestas, como producciones históricas en constante evolución.

Finalmente, se mencionan los aportes fundamentales de varios teóricos, como Marcel Mauss, Pierre Bourdieu, Víctor Turner y Erving Goffman, en áreas como las técnicas y usos del cuerpo, el concepto de habitus, los procesos rituales y la representación escénica de la vida cotidiana. Estos enfoques abren nuevos territorios de investigación en teatro, música, danza, rituales y otras manifestaciones culturales, revitalizando las aproximaciones antropológicas en estos campos.

En este contexto, emerge la antropología de la performance como una subdisciplina. Desde este enfoque específico, se establecieron conexiones entre la teatralidad y el ritual,

explorando los significados, relaciones y prácticas que se desarrollan en las representaciones escénicas, puestas en escena y performances.

2.1.2. Performance

La noción de performance surge interdisciplinariamente en las artes y ciencias sociales desde mediados del siglo XX, generando enfoques teóricos diversos. Aunque existen múltiples traducciones al español, ninguna expresa completamente el concepto. Por ello, en la academia hispanohablante se prefiere el anglicismo "performance". Este apartado presenta los enfoques teóricos de la performance, vinculándolos a la antropología, abordando su historización, debates, características teóricas y adopción en la investigación actual.

2.1.2.1. Antecedentes del concepto

El concepto de performance en las ciencias sociales y la antropología tiene sus antecedentes en las investigaciones de Marcel Mauss sobre el cuerpo y los estudios de Franz Boas sobre el "arte primitivo". Estos trabajos, desarrollados en la década de 1950, dieron origen a nuevas dimensiones de investigación en disciplinas como la sociología del arte, la etno estética, la psicología del arte y la antropología del arte.

En los años 30 del siglo pasado, el antropólogo Marcel Mauss volcó su interés investigativo en un objeto de estudio nuevo: el cuerpo. En Técnicas y movimientos corporales, sexta parte del libro Antropología y Sociología, Mauss sostiene que no es posible pensar el cuerpo como un aparato biológico y fisiológico nada más, sino como un engranaje que también está constituido por una dimensión psicológica y social, planteando el cuerpo y su corporalidad como un fenómeno en el que se yuxtaponen lo biológico y sociológico, proponiendo que los pueblos construyen su corporalidad (gestualidades, expresiones emocionales, modos de percepción sensorial y técnicas de movimiento corporal cotidianas, rituales, estéticas y otras) a

través de procesos de socialización y aprendizaje; asimismo demostró las variadas representaciones, significaciones y valoraciones culturales elaboradas en torno y a través de los cuerpos (Mauss, 1971, págs. 336-356).

Por otro lado, en 1927 Franz Boas publicó *El arte primitivo*, donde sostiene: “De una u otra manera todos los miembros de la humanidad gozan del placer estético. No importa cuán diverso sea el ideal que se tenga de la belleza; el carácter general del goce que esta produce es en todas partes del mismo orden” (Boas, 1947, pág. 10) incluyendo en su exposición una serie de prácticas como la literatura, música, baile, arte plásticas y visuales, concluyendo en la universalidad de producción y búsqueda de placer estético (incluyendo pueblos primitivos y civilizados, como Boas los llama) (Boas, 1947, pág. 343).

Si bien en la actualidad ya no es posible hablar de arte primitivo, el interés de Boas hacía las técnicas, procesos de aprendizaje de las mismas y los significados que guardan las producciones artísticas son aportes que contribuyeron a construir posteriormente el concepto de performance.

2.1.2.2. Desarrollo del concepto

De acuerdo a la antropóloga argentina, Manuela Rodríguez, el concepto de performance ha impactado en la antropología desde dos ámbitos:

- La etnografía de la performance, desarrollada principalmente por la escuela norteamericana, derivada de los estudios sociolingüísticos y del folklore, aquellos que centran su interés en el papel del lenguaje en la vida social, por ejemplo, Richard Bauman desarrolla su investigación en este ámbito, y,
- La antropología de la religión indagando en las prácticas rituales, entendidas como acciones dramáticas a través de las cuales se actúa, representa y simboliza hechos claves

de la vida social, Víctor Turner es uno de los autores con mayor desarrollo en esta línea (Rodríguez, 2016).

El concepto teórico de performance cultural aparece por primera vez en 1955 en el artículo “The cultural patterns of Indian civilization” del antropólogo polaco Milton Singer; en 1972 el mismo autor presenta una versión revisada y ampliada de dicho concepto en el libro “When A Great Tradition Modernizes”. (Singer, 1991, pág. 5) Singer narra que, al llegar a la India para iniciar el trabajo de campo de su investigación, halló que las categorías teóricas que guiaban su investigación (Gran Tradición y Pequeña Tradición) no se reflejaban en las unidades de observación. Más bien, se encontró con una serie de experiencias de representación concretas susceptibles a observación y estudio, tanto es así que sus informantes le señalaban que su cultura estaba encapsulada en las representaciones o actuaciones que realizaban para ellos mismos y para extraños o visitantes. (Singer, 1991, pág. 8)

Es así que Singer señala que las performances culturales son elementos simbólicos, concretos y constitutivos de la cultura, así como unidades de observación para la investigación social (1991, 29), es decir, es a la vez, un lente metodológico y conceptual.

Para (Singer, 1991, pág. 30) las performances culturales son una propuesta metodológica interdisciplinar (entre lo teatral y lo ritual) que busca el estudio comparativo de las civilizaciones en sus múltiples determinaciones concretas, designa las actividades en las cuales performers o ejecutantes están frente a una audiencia o público, interactuando durante un tiempo determinado.

En las performances culturales las personas elaboran, experimentan, se perciben a sí mismos y perciben las estructuras, contradicciones y formas de ver. Estas pueden ser cultos, ritos, ceremonias, celebraciones religiosas, festivales, matrimonios, recitales, teatro, danza, conciertos u otros. En ese sentido, el aporte principal de Milton Singer a la construcción del

concepto de performance en la antropología es el haber identificado y descrito las características de las performances culturales, dentro de las cuales menciona:

- Tienen un lapso de tiempo limitado con un inicio, medio y final;
- Un programa organizado o estructurado;
- Un equipo o grupo de performers o ejecutantes,
- Una audiencia, y,
- Un lugar y momento preciso para la ejecutarla.

2.1.2.3. La etnografía de la performance

Ahora bien, en los 70s el ámbito de investigación del performance vinculado a la etnografía del habla, la sociolingüística y el folklore se consolida a partir de enfocar la investigación sobre las interacciones sociales con el acto comunicativo (Moreno Fernández, 1998).

El antropólogo Richard Bauman en 1977 en “Verbal art as performance” sostiene que la performance es un tipo de medio o evento comunicativo estéticamente marcado, entendido como un lenguaje en uso realzado y enmarcado de manera especial que es puesto en exhibición a un público (se pone en escena). A partir de entonces, la performance se constituye como un concepto importante que se encarga de captar dimensiones que no habían sido consideradas antes (Bauman, 1992, págs. 41-49).

La performance, según el autor, es una herramienta para examinar realidades culturales y comunicar mediante un despliegue creativo en escena. Destaca las dimensiones sociales, culturales y estéticas del proceso comunicativo, que implica una traducción intersemiótica y una decodificación en el mensaje representado por diferentes signos ante el espectador. La performance como concepto teórico facilita la investigación de expresiones simbólicas y

semióticas de actores y espectadores, explorando cómo adquieren significación en el proceso comunicacional (Bauman, 1992, págs. 41-49).

Según Moreno, Bauman y Briggs (1990) afirman que la performance es una categoría universal, presente en todas las culturas. En su marco teórico, la conceptualizan como un evento que se despliega en un contexto específico, construido por los participantes, la situación y las reglas del entorno. Lo performático se relaciona con la sensación de extrañamiento, generando una mirada fuera de lo común donde la experiencia, la agencia de los sujetos y el proceso adquieren un notorio protagonismo (Moreno Fernández, 1998).

Por lo que es posible afirmar que para Bauman la performance es una práctica comunicativa, verbal y organizacional donde las funciones expresivas y poéticas son dominantes (Bauman, 1992, pág. 99).

En el mismo sentido, para (Taylor, 2011, pág. 24), la performance hace referencia a actividades que conforman la dimensión espectacular de la vida social o aquellas situaciones de representación en las que se contempla una estética (a la que debe su eficacia) y una compleja sucesión de símbolos a través de los cuales se construyen y negocian normas.

2.1.2.4. Prácticas rituales como performance

En esta línea, la performance es una categoría de análisis importante para las relaciones sociales. En ese sentido, en 1985 aparece “Restauración de la conducta” del investigador Richard Schechner, es un texto clave para los estudios de performance donde propone que los comportamientos sociales, sean rituales o cualquier tipo de manifestación expresiva, son conductas reinterpretadas para restaurar acciones realizadas en el pasado, es decir, Schechner considera que la performance representa las memorias colectivas acumuladas, pero estas no son

representaciones que se repiten una y otra vez de manera inalterada, sino están marcadas por un proceso de construcción inestable y en constante cambio (Schechner, 2000, pág. 109).

Por ello, Schechner sostiene que todo podría ser susceptible a ser estudiado como performance, siempre y cuando sean actividades humanas que tengan la cualidad de conducta restaurada o práctica reiterada (no original o espontánea), también afirma que una performance nunca se realiza de igual forma dos veces, porque las repeticiones no significan ser copias, por lo tanto son *transformances* (Schechner, 2000, págs. 85-94), ya que siempre generan cambios en los individuos que la realizan, pueden crear alianzas, construyen y deconstruyen el tiempo y también marcan identidades lo que algunos autores denominan “etnicidad”.

Schechner, en colaboración con Víctor Turner, distingue en "Del ritual al teatro y de vuelta" entre la performance ritual y estética. Las primeras buscan transformar el estatus de los individuos, mientras que las segundas buscan provocar reflexión en el espectador sin cambiar su estatus. Schechner sugiere que el entretenimiento emerge del ritual (Schechner, 2000, págs. 62-95) Así mismo Schechner observa que “en algunos marcos sociales las performances rituales son partes de ecosistemas e intercomunican relaciones políticas, jerarquías grupales y economías... en otros marcos, las performances rituales empiezan a adquirir cualidades de espectáculos comerciales” aunque de alguna manera ambos lados se imbrican en el proceso (Schechner, 2000, pág. 40) En ese sentido, el autor brinda una consideración importante para abordar algunas performances rituales en diálogo con procesos contemporáneos.

La Antropología de la Performance, desarrollada principalmente por Richard Schechner, es un enfoque teórico que se ha vuelto esencial para comprender la dinámica cultural de expresiones artísticas y rituales, como la danza "Los Alzados" en la festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto. Esta perspectiva aborda la actuación no solo como un evento artístico o

teatral sino como un fenómeno cultural que involucra la totalidad del cuerpo y la expresión simbólica.

La danza "Los Alzados" en Pillpinto se analiza desde la Antropología de la Performance, donde la actuación corporal se convierte en comunicación significativa. Schechner destaca que la performance es una actividad social que implica presentarse con reglas y códigos culturales específicos. La danza comunica identidad y valores culturales durante la festividad de la Virgen de la Asunción, arraigados en la cosmovisión comunitaria. La Antropología de la Performance permite analizar cómo estos actos corporales construyen la identidad cultural, restaurando y renovando significados culturales. Destaca la restauración en la performance, donde la danza revitaliza la conexión de la comunidad con su pasado y creencias. Considera la liminalidad, donde los danzarines se elevan para conectarse con lo divino, marcando un momento de transición y transformación. En resumen, este enfoque teórico proporciona una comprensión profunda de cómo la danza en Pillpinto no solo entretiene, sino que también juega un papel fundamental en la construcción y transmisión de la identidad cultural.

El antropólogo Víctor Turner desarrolló aportes valiosos para la investigación de las prácticas rituales como performances. Cabe señalar, que la consolidación de lo que Turner llama Antropología de la Performance (1987) ocurre al final de su carrera, en la década de los 80's, entablando diálogos e intercambios con Schechner y Goffman (Geist, 2002, págs. 145-146).

Turner parte de que "la realidad social es abierta e indeterminada, a pesar de los procesos de regulación y adaptación situacional que corresponden con el anhelo de transformarla en formas organizadas y sistematizadas" (Geist, 2002, pág. 6). En ese sentido, el autor enfatiza el carácter reflexivo de la performance, sosteniendo que permite entender la cultura como un proceso dinámico que brinda posibilidades entre y dentro de las estructuras culturales y

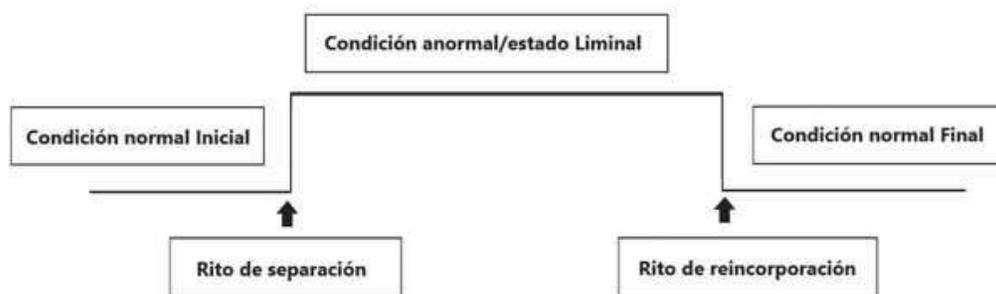
brindando posibilidades para cuestionar y transformar las mismas. Es así que propone que “Si el hombre es un animal sapiente, hacedor de herramientas y de sí mismo, que usa símbolos, es ni más ni menos un animal actuante, un homo performans.” Turner en (Geist, 2002, págs. 116-117)

Es así que Turner señala que el ser humano tiene dos posibilidades de actuación en situaciones performáticas: una de ellas es experimentar desde su propia acción y la otra es desde la observación de la acción de otros.

Para entender el concepto de performance desarrollado por Turner es preciso ahondar en el drama social y proceso ritual. Ahora bien, primero cabe mencionar que para Turner el ritual es un proceso de transformación con implicaciones temporales y espaciales (Geist, 2002, pág. 7), en ese sentido, cabe mencionar que tanto Edmund Leach (1985) como Turner (1990 y 1988), inspirados en la obra de Arnold Van Gennep, proponen abordar el ritual como un proceso, en el que se distinguen tres fases:

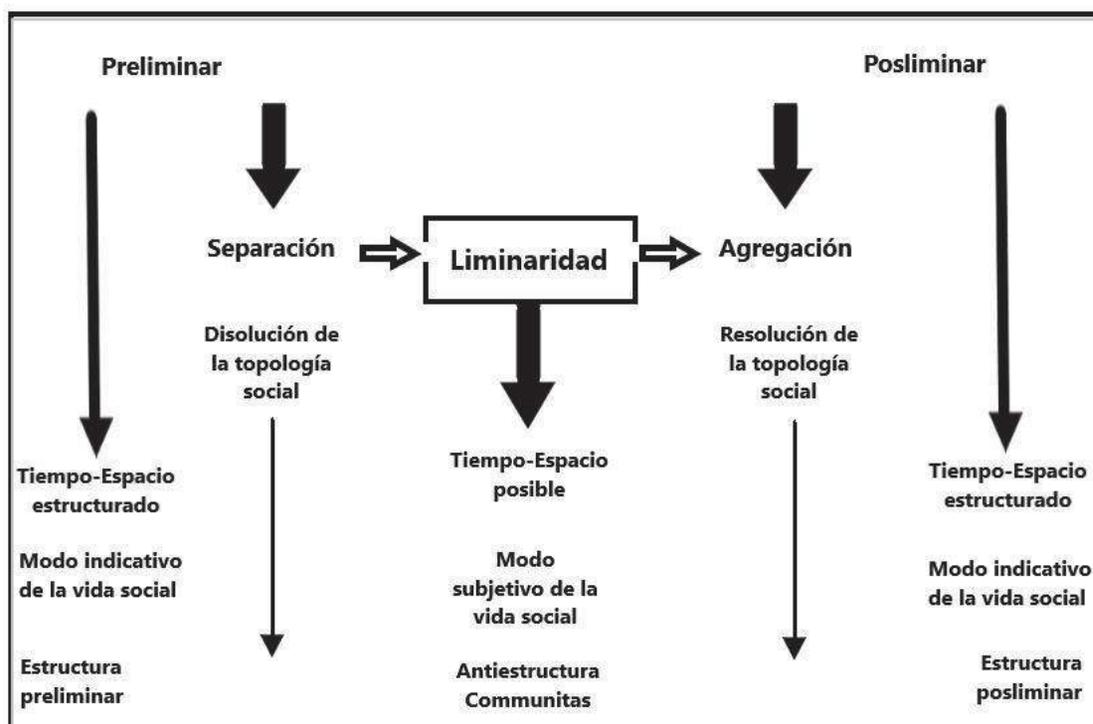
- 1) Preparación o separación de la sociedad.
- 2) Clímax o fase liminal.
- 3) Reintegración a la sociedad.

Edmund Leach explica el proceso ritual de acuerdo al siguiente esquema:



Proceso ritual de acuerdo a Edmund Leach. Autor: (Leach, 1985, pág. 109)

La otra construcción angular en la obra turneriana es el de drama social, es así que el autor menciona que lo concibe como “la unidad empírica del proceso, del cual se derivan constantemente los géneros de performance cultural” Turner en (Geist, 2002, pág. 133). En este otro esquema, Ingrid Geist presenta la estructura temporal del rito, empleando el modelo de los dramas sociales, compuestos por 4 fases:



Estructura temporal del rito de acuerdo a los dramas sociales. Autor: Geist, 2002, 9

Según Geist, Turner sostiene que las performances son constitutivas de lo humano, siendo formas en que los miembros de la cultura conocen, representan y transforman los sentidos y estructuras de sus mundos (Geist, 2002, pág. 157).

Por otro lado, en Latinoamérica, Silvia Citro, antropóloga argentina de la Universidad de Buenos Aires, ha desarrollado una obra estrechamente vinculada a la performance y la corporalidad como campo de investigación en diferentes dimensiones: político, ritual, espectacular, etc.

Citro sostiene que el vínculo entre performance y vida social va más allá de una mera representación o estrategia de construcción de identidades y poder. Las performances son lenguajes estéticos que representan y pueden legitimar un orden sociocultural, pero también tienen el potencial de modificar, crear prácticas y significados culturales, utilizándolos de manera contrahegemónica o siendo transformadas por su propia praxis. (Citro, 2009, pág. 36).

En ese sentido, ella sostiene que la práctica reiterada de una performance interviene en la vida social de los practicantes, explorando posibles consecuencias que las performances poseen en la reproducción, legitimación, redefinición o transformación de las posiciones identitarias de los mismos (étnicas, religiosas, de género, edad, clase, políticas), y en sus relaciones sociales intra e inter-étnicas (Citro, 2009, págs. 29-36).

Por otro lado, en su investigación sobre la danza ritual tobas, Citro parte por considerar que toda danza ritual, en tanto performance, se ha ido transformando, en mayor o menor medida, a lo largo de su historia y de su difusión en distintos contextos sociales, no sólo en rasgos estilísticos sino también en las significaciones, sentimientos y valores con que se los inviste, y que inciden en su legitimación (o deslegitimación) social, y en este proceso de transformación, son fundamentales las conexiones que sus practicantes van estableciendo con otros géneros y prácticas culturales (Citro, 2009, págs. 24-25).

Citro propone un enfoque dialéctico de la performance ritual, destacando la conexión entre lo que ocurre en la performance y el contexto circundante. Subraya la formación material-simbólica de los cuerpos significativos, su naturaleza constituida-constituyente en la vida social, y su capacidad para transformar o crear nuevos significados culturales. (Citro, 2009, pág. 15).

2.1.2.5. Características de la performance

A modo de síntesis, cabe mencionar el concepto de performance de Diane Taylor: (las performances) “funcionan como actos vitales de transferencia donde se transmiten saberes sociales, memorias y sentidos de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor, 2011, pág. 20). Ahora bien, cabe mencionar las características de la performance:

Rodríguez identifica cinco características comunes que se encuentran en las diversas elaboraciones del concepto de performance: “(1) *Experiencia puesta de relieve...* (2) *participación plena de todos los presentes en el evento para crear la experiencia*, es una interacción en la cual el significado emerge del contexto, aunque sea momentáneamente, y transforma la experiencia de los participantes. (3) *Experiencia Multisensorial...* experiencia simultánea de varios receptores sensoriales que crean una experiencia emotiva, expresiva y sensorial. (4) *Compromiso corporal, sensorial y emocional...* (5) Significado emergente...*como un proceso social continuo*, en donde son creados continuamente significados, valores, prácticas, y experiencias” (Rodríguez, 2016, págs. 10-11).

Asimismo, (Bell, 2009, pág. 133) sostiene que el enfoque performático del fenómeno o hecho social se centra en: 1.- Su naturaleza procesual, 2.- La puesta en escena, 3.- La poética y 4.- Las relaciones de poder que se establecen.

La performance, según Moreno y Bell, se ubica entre lo político y lo ritual, siendo una herramienta dinámica para explorar fenómenos sociales en la esfera pública. Estas experiencias multisensoriales, con fases de preparación y reincorporación, involucran cuerpo y sentidos. Las performances, al comunicar principios, valores y sentidos, transforman significados y relaciones. No son simples repeticiones, sino procesos de renovación y transformación de identidades. Establecen y transforman relaciones de poder, validan jerarquías sociales y construyen

identidades y valores. Al abordar rituales como performances, es importante considerar contextos sociales y su relación con otras experiencias y géneros.

2.1.3. Danzas tradicionales

La danza, una expresión cultural arraigada en la historia de la humanidad, encuentra sustento en diversas teorías, entre las que destaca la antropología, disciplina encargada del estudio del ser humano y sus acciones en su entorno. Dentro de este marco, se exploran las actividades cotidianas de distintos grupos sociales, entre las cuales destacan las danzas tradicionales como manifestaciones profundamente enraizadas en la identidad cultural.

Asimismo, la semiótica emerge como otro pilar fundamental en la comprensión de la danza, al posibilitar un análisis interactivo de las relaciones sociales a través de estas expresiones artísticas.

“La antropología en particular encuentra al tema de la danza el portador de importantes conocimientos, en estos casos, las investigaciones suelen delimitarse a danzas particulares en contextos particulares y la importancia del danzante está dada en tanto es un ente social” (Rabago, 2012, pág. 477).

En esta línea, la danza no solo se presenta como una forma de entretenimiento o expresión artística, sino como un medio esencial para la preservación y difusión de conocimientos explícitos dentro de cada grupo social. En este sentido, la antropología destaca la importancia de la danza como un elemento cohesionador que fortalece los lazos identitarios y promueve la continuidad cultural en las comunidades.

“Aunque la danza puede ser una experiencia íntima y personal, desplegándose en ocasiones sin audiencia y centrada exclusivamente en el acto de danzar, muchas veces emerge dentro de un contexto social con el objetivo de generar un impacto en la comunidad. Tanto en

contextos rituales como recreativos, suelen surgir patrones de movimiento que se transmiten de generación en generación. Este proceso implica un componente cognitivo crucial que permite tanto la identificación como la repetición de estos patrones, lo cual requiere además un consenso cultural sobre su significado y valor” (Rabago, 2012, pág. 492)

Por otro lado, un aspecto importante a considerar en el estudio de la danza es la interpretación de estas prácticas culturales ancestrales. La semiótica de la danza explora precisamente esta conexión entre el individuo y los elementos culturales que lo rodean, buscando explicar las motivaciones y repercusiones sociales de las acciones danzadas. Sin embargo, la valoración de las danzas varía según la comprensión que cada grupo social tenga sobre ellas, lo que conlleva a una jerarquización de las mismas en función de sus percepciones y creencias particulares.

La investigación de la danza de los Alzados de Pillpinto en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto puede abordarse desde la perspectiva teórica de Ada Rabago en el campo de la danza. Ada Rabago propone un enfoque antropológico que reconoce a la danza como portadora de importantes conocimientos y como un elemento fundamental en la configuración y expresión de la identidad cultural de una comunidad.

Al aplicar la teoría de Rabago a esta investigación, se busca comprender la danza de los Alzados de Pillpinto no solo como una forma de expresión artística o entretenimiento, sino como un fenómeno profundamente arraigado en el contexto cultural y social de la festividad de la Virgen Asunción en Pillpinto. Esto implica analizar las motivaciones, significados y funciones que esta danza tiene dentro de la comunidad, así como su papel en la construcción y transmisión de la memoria colectiva.

En este sentido, la investigación se centra en identificar los patrones motrices y simbólicos presentes en la danza de los Alzados de Pillpinto, así como en comprender cómo estos patrones son interpretados y valorados por la comunidad local. Se exploran tanto los aspectos técnicos y estilísticos de la danza como su contexto ritual y su relación con la identidad cultural de Pillpinto.

Además, se considera el papel de la semiótica de la danza en esta investigación, que busca explicar cómo la danza de los Alzados de Pillpinto se convierte en un lenguaje simbólico a través del cual se articulan y comunican significados culturales y sociales específicos. Se analizan los gestos, movimientos y símbolos presentes en la danza en relación con las creencias, valores y tradiciones de la comunidad, así como su capacidad para generar cohesión social y reafirmar la identidad colectiva.

En resumen, la investigación de la danza de los Alzados de Pillpinto en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto desde la teoría de Ada Rabago se enfoca en comprender la danza como una manifestación cultural cargada de significado, que refleja y contribuye a la construcción de la identidad y la cohesión social en la comunidad de Pillpinto.

En todo el mundo, se encuentran una gran variedad de formas de danza, cada una con su propio origen y significado. Sin embargo, es importante reconocer que una danza específica puede ser interpretada de manera distinta por diversos grupos sociales. Esta divergencia en la comprensión se debe, en parte, a una rivalidad sana y adaptada entre comunidades a lo largo del tiempo.

“Los manuales que abordan el tema de la danza suelen emplear una variedad de criterios para su clasificación. En algunos casos, se utiliza un enfoque formal o estructural para distinguir entre los diferentes tipos de danza según su organización coreográfica y dinámica

(por ejemplo, danzas con movimientos circulares, encadenados o cruzados). En otros casos, se prefiere clasificar las danzas según los elementos específicos que intervienen en su ejecución, como instrumentos o accesorios (danza de cascabeles, de bastones, de espadas, entre otras). Además, se considera la función o propósito que subyace en cada tipo de danza, lo que constituye otro criterio comúnmente utilizado en su clasificación. De esta manera, se pueden identificar danzas con propósitos propiciatorios, agrícolas, medicinales, bélicos, iniciáticos, sensuales, entre otros. Asimismo, se pueden emplear criterios como el género (danzas masculinas, femeninas) o la edad de los participantes (danzas de niños, jóvenes, adultos) para diferenciar entre distintos tipos de danza” (Acuña Delgado & Acuña Gomez, 2011, pág. 2)

Se busca entender la danza como un sistema de signos que comunica significados culturales específicos. Para ello, se analizan los diferentes elementos que componen la danza, como los movimientos corporales, los gestos, la música, los vestuarios y los contextos de ejecución. Se busca identificar cómo estos elementos son interpretados y valorados por la comunidad en la que se practica la danza, así como los significados culturales y simbólicos que se les atribuyen.

Además, esta metodología presta especial atención al contexto sociocultural en el que se desarrolla la danza. Se consideran aspectos como la historia y la tradición cultural del lugar, las creencias y valores de la comunidad, así como los cambios y transformaciones sociales que puedan influir en la práctica y significado de la danza a lo largo del tiempo.

En el caso específico de los Alzados de Pillpinto en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto, se aplicaría esta metodología para comprender cómo esta danza se inscribe dentro de la cultura y tradición de la comunidad de Pillpinto. Se analizarían los movimientos, gestos y música característicos de los Alzados, así como su relación con el contexto ritual y religioso de

la festividad. Además, se estudiaría cómo esta danza ha evolucionado a lo largo del tiempo y cómo continúa siendo significativa para la identidad cultural de la comunidad.

2.1.4. Folklore

El folklore refleja la cosmovisión de las culturas indígenas de la región, que estaban profundamente conectadas con la naturaleza y el mundo espiritual. Muchas de las tradiciones, mitos y rituales andinos pueden estar relacionados con la veneración de los elementos naturales, como las montañas, los ríos y los animales, así como con la creencia en la dualidad y el equilibrio entre fuerzas opuestas. También puede ser visto como una forma de resistencia cultural frente a la dominación colonial y la opresión cultural. A través de la preservación de sus tradiciones y mitos, las comunidades andinas han mantenido su identidad cultural y resistido la asimilación cultural impuesta por los colonizadores

“Según Alfredo Poviña su libro (Teoría del Folklore) esta palabra escrita con mayúscula, debe ser considerada como sustantivo propio. Es decir, como denominadora de la ciencia que estudia esos materiales y elabora conclusiones con categoría de leyes. De esta manera, la ciencia del Folklore es el conjunto de conocimientos de los aspectos espirituales, materiales y sociales de la cultura de un pueblo, dotados de ciertas características que lo tipifican; conocimientos que fueron acumulados en el curso del desarrollo histórico social. A su vez, la palabra folklore, escrita con minúscula, es un sustantivo común que da nombre al conjunto de materiales dotados de esas características específicas que las tipifican como propias del campo o contenido de la Ciencia” (INC, 1996, pág. 14)

La investigación de la danza de los Alzados de Pillpinto en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto puede ser abordada a través de la teoría proporcionada por Alfredo Poviña en su libro "Teoría del Folklore". Poviña distingue entre "Folklore" con mayúscula, que se

refiere a la ciencia que estudia los materiales culturales de un pueblo y elabora conclusiones con categoría de leyes, y "folklore" con minúscula, que se refiere al conjunto de esos materiales dotados de características específicas que los tipifican como propios del ámbito de estudio de la ciencia del folklore.

Aplicando esta distinción al estudio de la danza de los Alzados de Pillpinto, podemos considerar el "Folklore" como la disciplina que investiga y analiza la danza en el contexto más amplio de la cultura popular y tradicional de la comunidad de Pillpinto. Esto implica estudiar no solo los movimientos y gestos específicos de la danza, sino también su significado cultural, su contexto ritual y su evolución histórica dentro de la festividad de la Virgen Asunción.

Por otro lado, el "folklore" se refiere al conjunto de elementos específicos que caracterizan la danza de los Alzados de Pillpinto, como los movimientos particulares, la música, los vestuarios y el contexto de ejecución. Estos elementos constituyen el objeto de estudio dentro del campo de la ciencia del folklore, proporcionando conocimientos sobre la identidad cultural, las creencias y las tradiciones de la comunidad de Pillpinto.

En resumen, la investigación de la danza de los Alzados de Pillpinto en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto se enriquece al considerar tanto el "Folklore" como la ciencia que estudia estos fenómenos culturales en un contexto más amplio, así como el "folklore" como el conjunto de elementos específicos que caracterizan esta forma de expresión cultural dentro de la comunidad.

“El Folklore es una ciencia antropológico cultural que recoge, clasifica, compara, interpreta y generaliza las manifestaciones colectivas, tradicionales y anónimas, funcionales y plásticas, populares y ubicables, pertenecientes al pueblo entero y transmisibles por la herencia social” (Morote Best, 1984, pág. 7)

La investigación de la danza de los Alzados de Pillpinto en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto se puede encarar utilizando el marco teórico proporcionado por el concepto de Folklore como una ciencia antropológico-cultural. Según este enfoque, el Folklore se define como una disciplina que se encarga de recopilar, clasificar, comparar, interpretar y generalizar las manifestaciones colectivas, tradicionales y anónimas de una cultura. Estas manifestaciones pueden ser de diferentes tipos, incluyendo expresiones funcionales y plásticas, populares y ubicables dentro de la comunidad.

En el caso específico de la danza de los Alzados de Pillpinto, el enfoque del Folklore proporciona una estructura metodológica para comprender esta práctica como parte integral de la cultura popular y tradicional de la comunidad. Esto implica investigar y analizar no solo los movimientos y la coreografía de la danza, sino también su contexto histórico, social y cultural, así como su transmisión a través de la herencia social.

Al aplicar este enfoque, se puede explorar cómo la danza de los Alzados de Pillpinto se inscribe dentro del patrimonio cultural del pueblo, cómo se relaciona con otras manifestaciones folclóricas de la región y cómo ha evolucionado a lo largo del tiempo. Además, se puede examinar el papel que desempeña esta danza en la construcción y transmisión de la identidad cultural de la comunidad, así como su significado simbólico y funcional dentro del contexto de la festividad de la Virgen Asunción.

En resumen, el enfoque del Folklore proporciona una base teórica sólida para investigar y comprender la danza de los Alzados de Pillpinto en su contexto cultural más amplio, permitiendo un análisis detallado de sus características, significados y funciones dentro de la comunidad de Pillpinto.

2.1.5. Identidad cultural

La construcción de identidad se entiende como un proceso dinámico que implica la referencia constante al otro dentro de la percepción colectiva del nosotros. Tanto en el ámbito individual como en el colectivo, la identidad se configura en un horizonte común que atraviesa rupturas, reordenamientos y alteraciones. Este proceso implica compartir ideologías, actitudes, representaciones sociales, objetivos, valores y sentimientos. Sin embargo, es importante destacar que esta construcción identitaria no puede tener lugar de manera aislada. Por el contrario, está intrínsecamente ligada a las relaciones sociales e históricas de una cultura específica. La interacción con el otro, ya sea en el plano interpersonal o en el contexto más amplio de la sociedad, es fundamental para dar forma a nuestra identidad individual y colectiva.

“Construir identidad es hacer referencia al otro en esa percepción colectiva del «nosotros», en donde los otros también están presentes. La identidad, en este sentido, supone «horizonte común», ya sea en lo individual o en lo colectivo. Por eso, la construcción de identidades conlleva rupturas, reordenamientos, alteraciones, que significan, a su vez, compartir ideologías, actitudes, representaciones sociales, objetivos, valores y sentimientos. Pero este proceso no se puede dar sin el otro, la construcción social (ya sea individual o colectiva), por ningún motivo puede ser una situación aislada; por el contrario, está inscrita en lo más profundo de las relaciones sociales e históricas de una cultura determinada” (Estupiñán Quiñones & Agudelo Cely, 2008)

Este texto aborda el concepto de construcción de identidad como un proceso dinámico que implica la referencia y la interacción con otros individuos y grupos en la percepción colectiva del "nosotros". En este sentido, la identidad no es un concepto estático, sino que se construye en relación con otros, tanto en el ámbito individual como en el colectivo.

La construcción de identidades implica compartir y negociar ideologías, actitudes, representaciones sociales, objetivos, valores y sentimientos dentro de una comunidad o cultura específica. Este proceso no ocurre de forma aislada, sino que está intrínsecamente ligado a las relaciones sociales e históricas que configuran una determinada cultura.

Aplicando este análisis al estudio de la danza de los Alzados de Pillpinto, podemos entender cómo esta forma de expresión contribuye a la construcción y afirmación de la identidad cultural de la comunidad. La danza no solo refleja las creencias, valores y tradiciones compartidas por los miembros de la comunidad, sino que también actúa como un medio para negociar y reafirmar dicha identidad en relación con otros grupos y culturas.

(Tylor E. , 1871) Tylor, en "Primitive Culture", define la cultura como un conjunto de conocimientos, estilo de vida, hábitos y desarrollo, adoptado con el tiempo por grupos organizados en torno a un territorio. Desde una perspectiva etnográfica amplia, abarca conocimientos, creencias, artes, moral, leyes y costumbres adquiridas por los humanos. El estudio de la situación cultural en diversas sociedades es adecuado para comprender las leyes del pensamiento y la acción humanos. La homogeneidad en la civilización proviene de causas similares, mientras que los diferentes grados representan etapas de desarrollo, cada una influida por su historia pasada y contribuyendo a la configuración futura.

Tylor aborda la evolución de la cultura humana desde sus formas más simples hasta las más complejas. Tylor propone que las sociedades primitivas comparten características culturales básicas, lo que sugiere una evolución cultural común. En relación con la identidad cultural, Tylor argumenta que las creencias, costumbres y prácticas de una sociedad reflejan su forma única de comprender el mundo y de interactuar con él.

"La cultura de una sociedad primitiva no solo define su identidad colectiva, sino que también influye en la formación de la identidad individual. Los individuos se socializan dentro de un sistema de creencias y normas culturales que moldean sus percepciones del mundo y de sí mismos". (Tylor E. , 1871)

Aplicando estos conceptos a la investigación de la danza de los Alzados de Pillpinto, se puede examinar cómo esta forma de expresión cultural se inserta en el contexto más amplio de la cultura de la comunidad. Se puede analizar cómo la danza refleja y contribuye a la identidad cultural, las creencias y las tradiciones de Pillpinto, así como su evolución a lo largo del tiempo. Además, se puede explorar cómo la danza se relaciona con otros aspectos de la cultura, como la religión, la historia y las prácticas sociales, y cómo contribuye al desarrollo continuo de la comunidad.

(Malinowski, 1976) en su libro "Una teoría científica de la cultura y otros ensayos", Refiriéndose al estudio de la cultura, llamado funcionalista Malinowski, dijo que el análisis parte de la consideración de que el rasgo esencial de la cultura es la organización del comportamiento humano en torno a objetivos comunes. Este comportamiento organizado constituye lo que puede considerarse una estructura institucional cultural orientada a la satisfacción de necesidades, básicas o culturales, que, por la función de cada institución, se considera como un único analizador funcional.

En la era de la globalización, abordar la identidad se vuelve más complejo y académicamente intrigante. No es un espíritu innato, sino un proceso constructivo donde los individuos se identifican en interacción simbólica con otros, moldeados por su entorno social.

La investigación de la danza de los Alzados de Pillpinto en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto puede ser abordada a través del enfoque funcionalista propuesto por

Malinowski en su libro "Una teoría científica de la cultura y otros ensayos". Según Malinowski, el análisis cultural se basa en la idea de que el rasgo fundamental de la cultura es la organización del comportamiento humano en torno a objetivos comunes. Este comportamiento organizado constituye una estructura institucional cultural que tiene como objetivo satisfacer necesidades básicas o culturales.

Aplicando este enfoque al estudio de la danza de los Alzados de Pillpinto, se puede entender la danza como una institución cultural que cumple una función específica dentro de la comunidad. La danza, en este contexto, puede ser vista como una forma de expresión cultural que contribuye a la cohesión social, la transmisión de valores y creencias, y la celebración de la identidad comunitaria durante la festividad de la Virgen Asunción.

Además, el enfoque funcionalista permite analizar cómo la danza de los Alzados de Pillpinto responde a las necesidades y aspiraciones de la comunidad, así como cómo contribuye al mantenimiento y reproducción de la cultura local a lo largo del tiempo. De esta manera, se puede entender la danza como parte integral de la estructura cultural de la comunidad, que cumple una función específica en la organización del comportamiento humano en torno a objetivos comunes durante la festividad de la Virgen Asunción.

En resumen, el enfoque funcionalista de Malinowski proporciona un marco teórico útil para comprender la danza de los Alzados de Pillpinto en su contexto cultural más amplio, permitiendo un análisis detallado de cómo esta forma de expresión contribuye a la conexión social y la reproducción cultural dentro de la comunidad.

2.2. Marco conceptual (palabras claves)

A fin de una íntegra comprensión se consideró necesario hacer referencia a distintos conceptos utilizados en el desarrollo de la presente investigación.

- a) **Danza:** Es la representación organizada de un grupo que incluye bailarines, músicos y organizadores. Este conjunto se presenta en manifestaciones religiosas o de culto, utilizando el arte del movimiento para expresar estados de ánimo y comunicar emociones a los espectadores. (Anchorena, 1985).
- b) **Performance:** Se refiere a la actuación, realización o representación de roles sociales. Goffman, en su obra “La presentación de la persona en la vida cotidiana”, analiza cómo las personas despliegan sus identidades en situaciones sociales, considerando la vida como un escenario donde representamos papeles (Franco Peplo, 2014).
- c) **Significado:** Se refiere a la relación entre un signo (como una palabra, un símbolo o un gesto) y su referente. En otras palabras, es la representación mental que tenemos de un objeto, idea o acción a través de un signo específico (Conceptualia, 2023)
- d) **Símbolo:** Es una representación sensible y no verbal de una idea compleja, y que resulta de un proceso de asimilación y síntesis de dicha idea en una cultura. Esa representación sensible puede tratarse de un elemento gráfico, visual, auditivo o figurado (significados, 2024).
- e) **Actividades religiosas:** Desempeñan un papel central en la vida de las personas, proporcionando una manera de conectarse con lo divino y encontrar significado y propósito en la existencia. A través de rituales, tradiciones y actividades espirituales, las diferentes religiones buscan fomentar la devoción, la compasión, la justicia social y la armonía con el mundo natural. Estas prácticas son una parte esencial de la experiencia

religiosa y reflejan la diversidad y riqueza de las creencias y valores humanos

(Historioteca, s.f.)

- f) **Actividades sociales:** Se refiere a cualquier comportamiento o acción llevada a cabo por individuos que tenga un componente social, es decir, que ocurra en el contexto de la interacción humana y esté influenciada por factores sociales y culturales. Este concepto es esencial para comprender cómo se forman y mantienen las relaciones sociales y cómo las personas contribuyen a la dinámica de sus comunidades (David, 2023).
- g) **Patrimonio Cultural:** El patrimonio cultural es la herencia material o inmaterial que una comunidad recibe y transmite a las generaciones futuras. Es la expresión creativa de un pueblo en el pasado, presente y futuro, y nos habla de sus tradiciones, creencias y logros.
- h) **Identidad cultural:** La identidad cultural de un pueblo se forja históricamente a través de diversos aspectos que reflejan su cultura, como el idioma, esencial para la comunicación comunitaria. También se manifiesta en relaciones sociales, rituales, ceremonias y comportamientos colectivos que abarcan sistemas de valores y creencias compartidos. (Gonzales Varas, 2005).

2.3. Antecedentes empíricos de la investigación (estado del arte)

2.3.1. Antecedentes internacionales

(Loyola Palacios & Cádiz Valenzuela, 2014) El libro "50 Danzas Tradicionales y Populares en Chile" examina en detalle la diversidad de danzas en Chile, explorando clasificaciones, formas y estilos. Estas manifestaciones culturales son significativas para los locales, ya que la danza se ve como un medio de expresión de la conexión con la cultura. Más que una expresión artística, la danza se convierte en un canal fundamental de comunicación y manifestación de la identidad cultural de la población chilena a lo largo del tiempo.

(Carrasquero G, Finol, & García G, 2009) En su estudio titulado "Símbolos, Espacio y Cuerpo en la Yonna Wayuu", los autores enfatizan que la danza no se desvincula de la realidad; más bien, revela la estructura de las emociones colectivas de la comunidad wayuu. Cuando los wayuus participan en la danza, sus gestos adquieren una naturaleza expansiva y sus movimientos reflejan un avance significativo. Estos gestos no solo expresan la alegría asociada a la reunión festiva para agradecer, cumplir promesas o presentarse en sociedad, sino que también denotan un deseo de ampliar su esfera de influencia. Adicionalmente, se resalta que, a pesar de las notables transformaciones experimentadas por la cultura wayuu a lo largo de los siglos, aún conserva una continuidad arraigada en valores ancestrales. La memoria y la resistencia fundamentales de esta cultura se encuentran arraigadas en sus mitos, evidenciando la capacidad de la comunidad para preservar y transmitir sus raíces en medio de cambios significativos.

2.3.2. Antecedentes Nacionales

(Chullo Morales, 2020) La investigación sobre la "Danza costumbrista Jauray para el fortalecimiento de la identidad cultural del distrito de Macarí – Melgar" revela la profunda conexión de la danza Jauray con la identidad cultural de Macarí. Practicada durante los

carnavales, esta expresión cultural refleja rituales ancestrales y mantiene un vínculo vital con la pachamama. Su práctica desde tiempos remotos le confiere un valor histórico significativo, constituyendo un legado precioso de los antepasados que ha perdurado en el tiempo. La danza Jauray se erige como un símbolo de identidad, con elementos como canciones, indumentarias y simbologías que representan las actividades agrícolas, ganaderas, la naturaleza y los apus de Macarí. La investigación resalta la importancia de preservar esta manifestación cultural, transmitiendo orgullo, conocimientos y tradiciones a generaciones futuras, contribuyendo así al fortalecimiento continuo de la identidad cultural del distrito de Macarí en el contexto de la danza Jauray.

(Claudio Espinoza, Luciano Gonzales, & Falcon Reyes, 2019) La investigación sobre "Las danzas costumbristas y su influencia en la integración social de la población de Llata – Huamalíes 2017, Región Huánuco" encontraron que la transcendencia histórica, la participación, las funciones, los personajes así como sus vestimentas tradicionales y coreografías cumplen un rol fundamental así como también sus actividades socio religiosas y culturales realizadas por los danzantes en la festividad y como destaca la danza en la integración social, especialmente ante la amenaza de la globalización cultural. Aunque los jóvenes enfrentan desafíos para conectarse con las tradiciones locales, la danza tradicional en una festividad religiosa sigue siendo fundamental para la cohesión social. La persistencia de individuos comprometidos mantiene viva esta práctica, promoviendo respeto y solidaridad sin discriminación, contribuyendo positivamente a niveles familiares, vecinales y comunales. Los resultados subrayan la importancia de abordar desafíos culturales para preservar estas expresiones en la sociedad de Llata.

(Calsin Anco, 2009) En su investigación titulada "La Qhashwa, una Danza Ancestral", el autor revela que la danza Qhashwa fue concebida por los Qollas durante la época de predominio

aymara, originalmente llamada "Qawa" y adoptada como una expresión guerrera. Para respaldar esta afirmación, el autor hace referencia a figuras como Felipe Guamán Poma de Ayala, quien describe la "Cachiua" como una "danza en círculo", y a Diego González Holguín, quien define "Kachua" como "un baile asido de las manos". Estos testimonios sugieren que la génesis de la danza ocurrió durante un período de lucha prehispánica. En el contexto del proceso histórico, el autor subraya que la cultura y las costumbres no son estáticas, sino más bien dinámicas, sujetas a cambios graduales a medida que transcurre el tiempo y evoluciona el espacio. Este enfoque permite comprender la danza Qhashwa como un fenómeno que ha evolucionado a lo largo de la historia, adaptándose y transformándose en respuesta a las condiciones cambiantes de su entorno cultural.

2.3.3. Antecedentes Locales

(Labra Quispe & Condori Mendoza, 2022) El estudio sobre "cambio cultural y representación simbólica de la danza tradicional Qhashwas de Checca-Canas-Cusco" revela que la Tuta Qhashwa, precursora del Qhashwa de Checca, ha experimentado cambios culturales marcados por la lejanía y falta de participación, llevándola a una disipación gradual. A pesar de perder ciertas características originales, la Qhashwa de Checca ha incorporado nuevos elementos, como la mandolina y la guitarra, enriqueciendo las melodías. Ambas danzas conectan con el combate ritual del Chiaraje, inicialmente devoto a la madre tierra y luego integrado como estímulo para los combatientes. Los cambios culturales se reflejan en la coreografía, vestimenta y calendario andino, fortaleciendo la identidad cultural. La representación simbólica muestra variaciones en la iconografía, incorporando elementos no necesariamente vinculados a su entorno original. En resumen, la danza Qhashwa de Checca mantiene significados arraigados en la fe, devoción, naturaleza, sociedad y biodiversidad.

(De La Torre Tupayachi & Berrocal Horqque, 2021) La investigación sobre "La expresión de las categorías de género y etnicidad a través de la performance de la Comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata durante la peregrinación al Sr. de Qoyllurit'i en el periodo 2013-2016" revela que la comparsa, como colectivo heterogéneo, se identifica con Muñapata, la nación Quispicanchi y la peregrinación. La performance establece relaciones de pertenencia y distinción, expresando vínculos con símbolos sagrados y marcando fronteras con otras comparsas. La etnicidad se comprende como un proceso de identificación basado en rasgos socioculturales, manifestándose en el ritual. La Comparsa Qhapaq Chuncho construye su identidad en relación con su comunidad, la nación y la peregrinación, simbolizando su origen y filiación religiosa a través del Apuyaya. La transformación del nombre refleja cambios en la autodenominación sin perder la identificación colectiva. En resumen, la performance refleja género, identificación territorial y manifestación religiosa en la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i.

(Chaucca Mancco, 2018) realizó estudios sobre sobre "Los Pablitos de Paucartambo" revela una compleja interacción con el Taytacha Qoyllurit'i, donde los danzantes mantienen una conexión recíproca a través de oraciones y sueños. Estos también se vinculan con los apu y la pachamama, buscando protección mediante rituales como el koca k'intu y el despacho. Establecen encuentros rituales con otras comparsas, compartiendo ofrendas y participando en la sinp'a con los Pablitos de la Nación Quispicanchi. Sus interacciones con el cargoyuq involucran una participación activa en los preparativos anuales, destacando su papel decisivo en la peregrinación al Taytacha. La Comparsa simboliza al ukumari (oso), asociando sus habilidades y características con la danza. La elección de colores y la influencia de la película Kukuli y el cuento del Oso Raptor enriquecen su representación. Aunque su nombre ha evolucionado, los

Pablitos desempeñan funciones concluyentes durante la peregrinación, cargando provisiones, resguardando al Taytacha en la procesión y llevando imágenes religiosas. Aunque subordinados a los celadores, su participación refleja la complejidad de la jerarquía en la Hermandad del Señor de Qoyllurit'i.

2.4. Hipótesis

a. Hipótesis General

Los Alzados 'Runa Tusu' en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto 2023, realizan actividades sociales y religiosas ejerciendo una influencia significativa en la preservación de la identidad cultural.

b. Hipótesis Específicas

1. Los Alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto realizan actividades religiosas, como participación en misas y procesiones contribuyendo significativamente a la expresión espiritual y fe.
2. Los Alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto realizan actividades sociales, como pasacalles, presentaciones, colaboraciones, interacción y participación local, contribuyendo a la cohesión social en la comunidad.
3. Los Alzados en la Festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto influyen significativamente en la preservación de la identidad cultural de la población.
4. La danza de los Alzados es interpretada desde una perspectiva antropológica como un fenómeno cultural que refleja la identidad colectiva, las creencias religiosas y los valores sociales de la comunidad, así como su papel en la transmisión intergeneracional de conocimientos y tradiciones.

CAPITULO III

METODOLOGÍA

3.1. Ámbito de Estudio:

La investigación se realizará en el distrito y comunidad de Pillpinto, provincia de Paruro, región Cusco.

3.2. Tipo y Nivel de Investigación

3.2.1. Tipo de investigación

El tipo de investigación adoptado fue el etnográfico, enmarcado en la metodología cualitativa, que implicó una inmersión completa en la comunidad de danzantes. Durante este proceso, se estableció relaciones estrechas y se participó activamente en la celebración de la festividad relacionada con la danza de los alzados. El propósito fundamental de la investigación fue profundizar en la comprensión de la danza de los alzados, abordando aspectos como sus orígenes, significados simbólicos, prácticas asociadas y su importancia dentro del contexto de la festividad religiosa. Se otorgó un valor especial a las perspectivas de los participantes locales, con el objetivo de capturar sus experiencias, creencias y percepciones en relación con esta arraigada tradición cultural.

3.2.2. Diseño de investigación

La investigación no experimental porque se centró en la recopilación de datos cualitativos y en la comprensión de las experiencias, percepciones y significados atribuidos a la práctica de la danza por parte de los miembros. No se manipularían variables/categorías ni se establecerían condiciones controladas, sino que se buscaría entender la danza en su contexto natural y social.

La investigación emplea el método deductivo-inductivo en un enfoque cualitativo. La deducción aborda la danza "Runa Tusu" basándose en teorías, mientras que la inducción observa

rituales, funciones y representaciones de los alzados en Pillpinto. El estudio se basa en el enfoque metodológico cualitativo porque se usa la teoría para el análisis de los resultados.

En cuanto al nivel de alcance territorial de la investigación es micro porque abarca el Distrito/comunidad de Pillpinto- Paruro- Cusco.

3.2.3. Nivel de Investigación

La investigación tiene un nivel descriptivo. Se centra en describir de manera detallada los elementos y características de la danza, así como su contexto cultural y significado dentro de la festividad religiosa. Se busca ofrecer una comprensión exhaustiva de la práctica cultural, abordando aspectos como sus movimientos, vestimenta, música, participantes y su papel en la celebración. Además, se documentó las circunstancias sociales, históricas y religiosas que rodean esta tradición, con el objetivo de proporcionar un contexto completo.

3.3. Unidad de análisis

Tabla 1

Unidad de Análisis y unidad de observación

UNIDAD DE ANALISIS	UNIDAD DE OBSERVACIÓN
Los miembros de la danza “Runa Tusu” de Pillpinto, por ser la expresión cultural más importante en la Festividad de la Virgen Asunción.	Actitudes e interrelaciones, participantes individuales, música, vestimenta, originalidad, movimientos coreografiados, elementos simbólicos y la respuesta de la comunidad.

Nota: elaboración propia

3.4. Población de estudio

La presente investigación está constituida por los habitantes de Pillpinto portadores de la danza, la cual se seleccionó como informantes claves a un total de 10 personas que son pobladores del mismo lugar y otros residentes de la Ciudad del Cusco.

3.5. Tamaño de muestra

Se eligió cuidadosamente 10 alzados para participar en el estudio, con el objetivo de representar tanto a aquellos que actualmente están activos en la danza como a quienes, aunque ya no bailan, desempeñan otros roles fundamentales dentro de la expresión cultural.

Los criterios de selección de informantes se basaron en los siguientes aspectos:

Representatividad: Se aseguró que los entrevistados abarcaran diversos roles, edades y perspectivas dentro de la danza, garantizando así una representación adecuada de las opiniones y experiencias de los diferentes danzantes.

Profundidad y riqueza de los datos: A pesar del tamaño de muestra pequeño, se esperaba obtener una gran cantidad de información detallada y enriquecedora de cada participante. Las entrevistas en profundidad permitieron explorar exhaustivamente las experiencias, creencias y significados asociados con la danza de los alzados y la festividad de la Virgen Asunción.

Accesibilidad y disponibilidad de participantes: Se consideró que entrevistar a 10 participantes era adecuado y viable dadas las características de la comunidad de danzantes. Se argumentó que un número mayor de entrevistas podría llevar a una saturación de datos sin añadir significativamente a la comprensión del fenómeno estudiado.

3.6. Técnicas de selección de muestra

En el muestreo no probabilístico, la selección de ítems no depende de probabilidades, sino de causas pertinentes a las características del estudio o los objetivos del investigador.

3.7. Técnicas de recolección de información

3.7.1. *La Entrevista.*

La modalidad de la entrevista que se efectuó se ha estructurado de la siguiente manera:

Según su forma. La entrevista estructurada con danzantes empleó una guía y cuestionario de preguntas abiertas, permitiendo respuestas detalladas y espontáneas por parte de los participantes.

Según el número de participantes. La entrevista fue conducida de modo individual. Después de haber pactado un encuentro con un actor del caso referido (entrevistador – entrevistado) se dialogó abiertamente sobre el problema que se está investigando.

3.7.2. La Observación

La modalidad de la observación se realizó de la siguiente manera:

Según el medio utilizado. La observación es de tipo estructurado. Quiere decir, que se recurrió al uso de instrumentos como la guía de observación.

Según la participación del observador. El tipo de observación que se utilizó es la participante directa. A través de ella, el contacto con la unidad de observación no fue neutral, ya que se observó el problema de estudio de manera directa siendo parte del proceso del caso seleccionado.

Según el número de observadores. La observación que se realizó a los integrantes de la danza fue de manera individual y grupal. Para lo cual, se observó y registró las actitudes e interrelaciones entre los danzantes y estos fueron registrados y luego se procedió con las transcripciones.

Según el lugar. La observación se realizó in situ, reflejando la realidad tal como es, sin intervención o alteración artificial al grupo estudiado. No se convocaron reuniones ni se llevaron a cabo acciones artificiales; la observación se efectuó en la dinámica natural del entorno.

3.7.2.1. Ficha/guía de observación

El instrumento que se utilizó fue la ficha de observación politémica para la investigación. Al momento de la recolección de datos para la investigación, el uso de esta ficha de este tipo fue de

mucha utilidad, es decir con esta ficha se pudo recolectar información del objeto de estudio para así analizarla de forma organizada y completa.

3.7.3. Revisión/análisis documental.

El análisis documental no solo se limitó a la recuperación de información, sino que también tuvo como objetivo facilitar el aprendizaje y la resolución de problemas. Al examinar documentos como crónicas históricas, registros etnográficos, entrevistas y otros materiales relacionados con la danza tradicional, se logró obtener una comprensión más profunda de su importancia cultural, simbolismo y prácticas asociadas.

3.8. Técnica de análisis e interpretación de la información

En investigaciones cualitativas, la técnica de análisis e interpretación sigue un proceso reflexivo y detallado, desde la transcripción y organización de datos hasta la codificación para identificar temas. Estos códigos se agrupan y analizan comparativamente, desarrollando teorías o ajustando marcos conceptuales. La triangulación y la contextualización fortalecen los resultados. El informe final adopta un enfoque narrativo, respaldando las conclusiones con ejemplos y citas. La reflexividad del investigador y la validación externa garantizan la calidad y credibilidad de los resultados, asegurando una interpretación rica y contextualizada de los datos cualitativos.

3.9. Técnica para demostrar la verdad o falsedad de las hipótesis planteadas

En investigaciones cualitativas, la validación de hipótesis se aborda con métodos distintos a los cuantitativos. La triangulación, al utilizar diversas fuentes, busca convergencia. La credibilidad del investigador exige transparencia y respaldo. La devolución de resultados a participantes y revisión por pares ofrecen validación externa. La transferibilidad y consistencia teórica refuerzan la validez.

CAPITULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Aspectos generales

Localización Política y Geográfica

El distrito de Pillpinto se encuentra al Este de la provincia de Paruro, situado en la coordenada 13°56'30" de Latitud Sur y 71°46'00" de Longitud Oeste. Con una extensión territorial de 79.13 km², abarca cuatro pisos ecológicos: Quechua Bajo, Quechua Alto, Suni y en menor medida, la Puna. Este rango altitudinal va desde los 2850 m.s.n.m. hasta los 4250 m.s.n.m. Ubicado en la Cuenca Alta del Apurímac en su vertiente izquierda, el distrito se extiende desde la cabecera de la cuenca, frontera con el río Velille, hasta el fondo del Valle del Apurímac.

La delimitación política y administrativa de Pillpinto se estableció mediante el Decreto Ley n°14747 del 11 de diciembre de 1963, promulgado por Fernando Belaunde Terry. Este distrito comprende las localidades de Chamanpampa, Taucabamba y Qawatura, y está registrado en la carta Nacional 28-S.

Ubicado entre los distritos de Accha (Paruro) y Acos (Acomayo), Pillpinto se encuentra a orillas del río Apurímac y en la parte baja de la quebrada del río Molino pampa, cuya cabecera está en el distrito de Accha. Aunque se orienta hacia la provincia vecina de Acomayo, se considera uno de los principales centros económicos y administrativos de la zona.

En términos de conectividad con las provincias circundantes, Pillpinto está estrechamente vinculado con la capital de la Provincia de Acomayo debido a su proximidad y acceso a través de la carretera que enlaza con la carretera Cusco-Sicuani. Además, se conecta con la capital de la Provincia de Paruro mediante la carretera Cusco-Paruro. (PDDCP, 2017)

Limites

- Este; río Apurímac, límite con la provincia de Acomayo
- Norte, límite con el distrito de Colcha.
- Oeste; límite con el distrito de Accha.
- Sur; límite con el distrito de Omacha.

Vías De Acceso

Al distrito de Pillpinto se puede acceder mediante dos ejes, Cusco – Paruro – Accha - Pillpinto y Acomayo – Acos - Pillpinto. Este segundo eje constituye el de mayor circulación Plan de Desarrollo Distrital Concertado – Pillpinto (PDDCP, 2017)

Figura 1

Mapa del Distrito de Pillpinto



Nota: Fuente: INEI

Comunidades del distrito de Pillpinto

Las comunidades que conforman el distrito de Pillpinto son:

- Ccahuatura resolución RD 0075-87-DRA-XX 13 de febrero de 1987
- Ccapa Resolución RD 0168-88-DUAD-XX-C 22 de junio de 1988
- Pillpinto Resolución RD.0444-87-DRA-XX en 27 de noviembre de 1987
- Taucabamba Resolución RD 0232-87-DRA-XX el 11 de junio de 1987

Etimología de la palabra Pillpinto

El nombre Pillpinto tiene su origen en la lengua quechua, derivado específicamente de la palabra "Pillpi", que significa mariposa. Este término encuentra su raíz en la disposición geográfica única del centro poblado. La configuración visual del área central, con la plaza principal ubicada al oeste, y la región de alta pendiente, representada por el barrio Qollana al este, se entrelazan armónicamente, dando la impresión visual de una mariposa con sus alas extendidas. Este simbolismo trasciende la mera apreciación estética y resalta la profunda conexión entre la belleza natural del entorno y la identidad cultural enraizada de Pillpinto.

Esta metáfora visual no solo subraya la majestuosidad del paisaje, sino que también encapsula la relación íntima y simbiótica entre la comunidad y su entorno geográfico. La presencia de la mariposa como símbolo emblemático no solo evoca una sensación de belleza y armonía, sino que también sugiere la idea de transformación y renacimiento, reflejando la capacidad de la comunidad para adaptarse y florecer en su entorno. En esencia, la denominación de Pillpinto como "mariposa" no solo honra la riqueza natural de la región, sino que también celebra la fuerza y la vitalidad de su cultura consolidada en la tierra que la rodea.

Calendario festivo del distrito de Pillpinto

Las costumbres y tradiciones del distrito de Pillpinto se desarrollan durante el año calendario que a continuación se detalla:

Tabla 2
Calendario festivo

MES/ FECHAS	ACTIVIDADES
Enero	Segunda lampa de los cultivos de maíz, inicio de aporque de papa
Febrero	Cosecha de choclo de maíz de siembra temprana (miskha), aporques de los demás cultivos. Celebración del día de las comadres y compadres. Celebración de la octava de carnavales, realización de qhaswas. Cosecha de papa de siembra temprana (maway).
Marzo	Cosecha de arveja y haba verde.
Abril	Celebración de la semana Santa. Inicio de cosecha de habas maduras.
Mayo 2,3 de mayo	Celebración de la Santísima Cruz (Cruz Velakuy) en la comunidad de Ccapa. Corte o kallchay y desoje del cultivo de maíz.
Junio	Cosecha de quinua, trigo, cebada, avena tanto en comunidades y la capital distrital. Siembra de papa maway o siembra temprana en los canchones de las viviendas.
28 de Julio	Celebración del aniversario patrio.
Agosto 14 al 19 de agosto	Ritual a la madre tierra (t'inkasqa) para la casa, chacra, salud, negocio. Siembra de maíz miskha o siembra temprana, los primeros días en sus canchones de las viviendas. Festividad de la Virgen Asunta en Pillpinto.
Setiembre	Siembra de maíz. Ritual en la siembra de maíz.
Octubre 8 de octubre	Celebración de la festividad de la virgen Rosario en las comunidades de Taucabamba y Ccahuatura.
Noviembre 1 y 2 de noviembre	Celebración del día de Todos los Santos. Siembra de maíz precoz para tostado(ch'eqche). Siembra de cultivos de habas, arveja cebada, trigo, papas, oca, ollucos en las zonas altas.
Diciembre 11 de diciembre 24,25 de diciembre	Continua la siembra de cultivos de habas, arveja cebada, avena, trigo, papas, oca, ollucos en las zonas altas. Celebración del aniversario distrital. Niño velay- Navidad.

Fuente: Elaboración Propia

4.1. Procesamiento, análisis, interpretación y discusión de resultados

4.1.1. Proceso Histórico del Distrito de Pillpinto

Periodo Pre Inca- Inca

Las evidencias registradas de cerámica estilo "Muyu Orco", identificadas en los alrededores de Pillpinto indica la presencia de grupos asentados en la zona durante el periodo intermedio tardío. Este espacio fue propicio para el cultivo de maíz, evidenciando una secuencia ocupacional continua desde entonces hasta la actualidad. La existencia de una red de caminos prehispánicos facilitó el comercio de productos procedentes de la Amazonía, conectando con otros territorios. El área ocupada por el actual distrito, al igual que el resto del territorio de la provincia de Paruro, estuvo habitada por los grupos étnicos Chillques y Mascaros en la época preincaica (Bauer, 1999).

(Poole, 1982), a través de su investigación, estableció que la provincia colonial de Paruro incluía al menos tres grupos de "Incas de privilegio": los Chillques, Mascaros y Papares. Se cree que los Chillques, entre otros lugares, ocuparon la zona de Accha, la cual incluía a Pillpinto.

Periodo Colonial

Pillpinto formaba parte de las encomiendas de la Provincia de Chillques en 1575, asignada a Lays Despinoza por Cristóbal Vaca Castro. Según (Cook, 1975), tenía 399 indios tributarios y más de 1920 indígenas en la región.

Durante los siglos XVI y XVII, Pillpinto estuvo bajo el control de varios encomenderos: Juan de Piedrahita en 1545, Inés Santillán junto a Luis de Espinoza en 1572, Alonso García Ramón desde 1595 hasta 1601, Gaspar de Salinas de Loyola y María Clara Hurtado de Mendoza en 1642, y Álvaro Híjar y de Mendoza en 1666 (De la Puente Brunke, 1992).

En 1689, Fray Francisco Zamora, cura de la doctrina de Accha Urinsaya, informó al Obispo Manuel Mollinedo y Angulo que la zona contaba con cuatro ayllus: Collana, Pillpinto, Cayao y Guaropata (Villanueva, 1982).

En el Ayllu Guaropata se encuentra un molino en ruinas perteneciente a Juan Jasinto de Guzmán, así como la hacienda Pillpinto de Antonio de Villafuerte. La hacienda Caguatura está dividida entre los herederos del conquistador Juan Candia, como Gerónimo Fernandes, Blas Torres, la viuda de Lorenzo Torres, Andrés Ortiz, Diego de Carbajal, la viuda de Bartolomé Carbajal, Melchor López, Juan Manuel Fernández, Juan Candia, Andrés de Candia, Francisco Naveros, la viuda de Lucas Candia y los hijos de Pascual Candia (fallecido Salvador Oviedo). También está la hacienda adyacente al pueblo, propiedad de la viuda de Diego Tinoco, también llamada Pillpinto, y otra hacienda llamada Chequilla, con cuatro topos de extensión, cuyos dueños son Juan Carrasco, Pedro Carrasco, Joseph Carrasco, Miguel Carrasco, Fernando Carrasco y Clara Carrasco, casada con Manuel Ramírez. La iglesia de Pillpinto posee tierras dejadas por el licenciado Francisco de Olarte, presbítero, así como una huerta.

Durante la creación de las Intendencias en el Perú en 1786, el partido de Chilques y Mascas, también conocido como Paruro, abarcaba 9 curatos. Pillpinto formaba parte del Curato de Accha Urinsaya junto a Huaraconga. Ambos estaban integrados en un único pueblo dividido en vecindarios, cada uno con su propia iglesia, y contaban con pueblos anexos distintos (De Oricain, 1970).

Maritza Paliza (1998) indica que durante la época colonial se establecieron obrajes de textilería en Yaurisque y Accha, mientras que en la zona de Pillpinto se desarrolló la explotación de minas de plata en Nayhua y Puca. Según la autora, este periodo marcó la presencia de la

colonia portuguesa en la cuenca del Apurímac, consolidando su ocupación en áreas periféricas en relación con los flujos comerciales, lo que marcó los inicios del centro poblado de Pillpinto.

Es importante señalar que, según los testimonios de los pobladores de Pillpinto, la ocupación de la zona no fue realizada por los portugueses, sino por los españoles nobles, quienes permanecieron en el área debido a la existencia de yacimientos mineros, transmitiendo características físicas a sus descendientes. El Padre A. Carrasco, nativo de la región y párroco entre 1958 y 1963, menciona la presencia actual de apellidos de nobles españoles, así como de indígenas pertenecientes a la nobleza.

En los movimientos indígenas de 1780, Pillpinto fue escenario de una de las batallas más importantes contra el orden colonial. Liderada por Tomasa Tito Condemayta, cacique de Acos, quien se unió a la rebelión desde el principio. Tito Condemayta dirigía su propia milicia, la cual contaba con un capitán y un sargento, encargada de vigilar la zona desde Paruro para proteger el ingreso del ejército español que podría atacar a Tupac Amaru. Entre sus victorias más destacadas se encuentran la Batalla del Puente de Pillpinto y la Batalla de Sangarará (Escalante Gutierrez, 2017).

(Huerto Vizcarra, 2017) Recopilaron información detallada sobre documentos, sentencias y cartas que mencionan la participación de Tomasa T'ito Condemayta. En la carta de Don Feliciano Paz, se describe el abandono de la Provincia de Paruro y la vigilancia de la cacica en la orilla frente a Pillpinto:

“Muy señores míos. Siendo mi primera obligación defender la ley de Dios juntamente la corona de nuestro rey y señor, que Dios guarde; participo a vuestras mercedes cómo esta provincia de Chilques y Másquez se halla en un total desamparo con los puertos del mismo modo desolados; esta doctrina de Collcha, que tiene a los enemigos, en la otra banda del río, a todos los

pueblos altos por alzados, y el pueblo más inmediato es Sancca que no hay de distancia una cuadra más arriba el pueblo de Ccapa, de allí se sigue Pilpinto; en frente de Acos, Omacha, Anapalpa, en frente de Tungasuca, con el pueblo de Totorá y de este modo van lindando dichos puertos con Checca hasta Coporaque, pues estando en tanto peligro la invasión del enemigo, el día veinticinco del corriente se desgalaron todos los soldados a sus patrias llevándose cada uno sus armas consigo, de lanzas y cuchillos que les dio el corregidor de esta provincia don Manuel Ruiz de Castilla, quien les dio sus víveres, aún a costa de grandes fatigas; y todos estos soldados se convocaron en la plaza de Paruro, cerca de mil hombres de toda especie, estos de la provincia, y sé que unos se han remontado de miedo y otros se han ido donde el rebelde Tupa Amaro, y es factible que hoy con todos los caciques de la provincia se estén mancomunando, aún con los propios mestizos, pues tienen hoy día el tránsito por suyo; que todo el cuidado del indio Tupa Amaro era la invasión de los de esta provincia, pues esta se verifica que en los erros de enfrente de los pueblos altos ya no hay centinelas que antes habían puesto, aún sin embargo de los soldados ya retirados ; el día veintiséis mandó la cacica de Acos, doña Tomasa, a todos los indios e indias, cholos y cholas, bajasen a la orilla del río frente de Pilpinto a guardar la orilla del río por la noche, encargándoles que tenían grande trabajo, que esto me notició un indio del mismo Acos, dando a entender temían la invasión de esta parte”.

Periodo Republicano

Pillpinto, el distrito más joven de la Provincia de Paruro, fue creado el 11 de diciembre de 1963, durante el primer gobierno del Arquitecto Fernando Belaunde Terry, según lo establecido en la Ley N° 14747. El distrito está compuesto por cuatro comunidades: Pillpinto, Ccahuatura, Taucabamba y Ccapa.

A diferencia de otros distritos de la provincia de Paruro, en Pillpinto no se ha mantenido el sistema hacendario. Por lo tanto, la implementación de la Reforma Agraria no implicó muchos cambios en cuanto a la tenencia de tierras, según lo relatado por los pobladores.

(Candía Guzman, 2002), señala que la ruta comercial de los arrieros de Pillpinto se dirigía hacia La Convención, Lares y Kosñipata, donde se comerciaba coca y aguardiente. Luego, la ruta continuaba hacia Chumbivilcas para intercambiar carne, cueros y quesos, y finalmente hacia Majes, donde se comerciaba algodón.

En 1980 se estableció el Club Social Deportivo Asunción de Pillpinto con el propósito de integrar a los miembros de la comunidad y a los residentes de Pillpinto en otras ciudades. Organizaban campeonatos internos que agrupaban a familias, barrios y residentes, así como a panderos residentes en la ciudad del Cusco.

La presencia de una estructura dual en la organización social, política, económica y territorial de Pillpinto refleja la continua reorganización y funcionamiento del sistema de ayllus en dos mitades, una característica común en las comunidades del sur andino. Esta dualidad ha marcado el proceso de ocupación de Pillpinto a lo largo de su historia y también evidencia los cambios políticos, económicos y rituales que han moldeado su identidad y memoria colectiva. Este análisis se puede observar en los estudios realizados en Accha (Decoster, 2014).

Hasta los años 80, según relatos de la memoria oral, en Pillpinto se mantenían estructuras duales similares. El centro poblado o capital distrital se dividía en dos sectores o barrios, separados por el Templo de San Luis, que actuaba como divisor entre los antiguos ayllus y definía una jerarquía espacial. Estos dos barrios coexistían con complejas relaciones de prestigio y poder, constituyendo así una doble jerarquía paralela. Esta dualidad se manifestaba en todas las actividades festivas, rituales y costumbres que marcaban la vida cotidiana de la población.

Uno de estos barrios es Chequilla o Qollana, y el otro es Hanaq Lado o Qaywa, como menciona Gutierrez Guzmán (2000). Estos barrios están ubicados uno frente al otro y cada uno tiene atributos distintivos. A los pobladores del barrio de Chequilla Qollana se les denomina Musqhoq o Paqpa Lauq'as (Sin Sentido o Chupa Maguey) porque solían utilizar el maguey como combustible o leña. En este barrio se establecían familias como Guzmán Torres, Peña, Paz, De la Torre, Fuentes, Valer, Oviedo, Carrasco, Enríquez, Mendoza y Abarca. Por otro lado, a los habitantes del barrio de Qaywa o Hanan Lado se les conocía como Roq'o Tukis, debido a que se dedicaban a recolectar algas del río Apurímac para alimentar a sus animales de carga. Entre las familias asentadas en este barrio se encontraban Candía, Torres, Delgado, Quiñones, Rosa, Tapia, Quiñones, Gutiérrez, Carpio y Medina, según el relato de Corsino Gutiérrez. Anteriormente existía un sistema de "castas" en ambos sectores, que prohibía el matrimonio con familias de otros barrios o lugares. Además, cada barrio contaba con su propia especialista en medicina andina, encargada de atender partos y enfermos de su comunidad.

Esta división dual se manifestaba en las actividades rituales, festivas y religiosas, donde las rivalidades y pugnas por el poder y prestigio de ambos bandos eran constantes. Esta tradición se reflejaba especialmente durante las celebraciones de Carnaval, donde el encuentro entre los dos bandos en la plaza principal se convertía en un espectáculo de demostración de dominio y poder. Durante las Qhaswas, bailes típicos de la región, los dos barrios competían por arrancar a las muchachas del otro grupo para integrarlas a los suyos (Gutierrez Guzmán, 2000).

La persistencia de estas formas organizativas de origen prehispánico, como señala (Zuidema, 1989), indica que los pueblos andinos las han considerado como una adaptación de su organización local. Replican la disposición espacial del Cusco, con dos visiones opuestas de arriba y abajo, izquierda y derecha, varón y mujer, que, al unirse, conforman un espacio único de

oposición complementaria y tensión dinámica de los opuestos. Esta cualidad dialéctica no podría haberse logrado de otra manera. Los símbolos políticos de poder se integran en la organización local basada en conceptos espaciales. Estos modelos de organización socioespacial, junto con las relaciones de parentesco y el ordenamiento territorial, son creados y recreados, otorgando un sentido de identidad y pertenencia como grupo social.

4.1.2. Danza de los Alzados “Runa Tusu”

4.1.2.1. Trascendencia Histórica/simbólica

la danza y la música en la época pre hispánica

“Durante el periodo prehispánico, las danzas rituales emergieron como elementos importantes, acompañadas por música y canto. Estas manifestaciones artísticas desempeñaron un papel fundamental en ceremonias de índole política y estatal, sirviendo como medios para reforzar la cohesión entre los grupos de poder y la población, así como para conectarse con fuerzas sobrenaturales. Con el transcurso del tiempo, la diversidad de danzas y música se convirtió en protagonista central de las festividades andinas, caracterizadas por su naturaleza religioso-ritual. En este contexto, el orden sagrado y las expresiones rituales se erigen como testigos de una realidad simbólica que se recrea a lo largo del tiempo, contribuyendo a la formación de identidades y a la capacidad de adaptación o resistencia. En el mundo andino, destaca el dualismo simbólico complementario, que facilita la comprensión de las propias contradicciones en busca de un equilibrio de fuerzas. Este equilibrio es importante en ceremonias y festividades, donde la música, el baile, el rito, la religión, así como la elección de vestimenta y colores, están intrínsecamente relacionados con el orden social, tanto a nivel colectivo como individual. Estas expresiones artísticas se adaptan al ciclo anual ceremonial y al ciclo agrícola-

pastoril, contribuyendo así a mantener una estructura que equilibra entre el orden y el caos” (Hocquenghem, 1989).

Tal como indica el autor en el periodo prehispánico, las danzas rituales y la música andinas desempeñaron un papel clave en ceremonias políticas, fortaleciendo la cohesión social. A lo largo del tiempo, estas manifestaciones artísticas se convirtieron en elementos centrales de festividades, consolidadas en la religiosidad y ritualidad andina. El texto enfatiza el dualismo simbólico complementario que busca equilibrio y conecta expresiones artísticas con el orden social en ceremonias y festividades anuales.

Danzas de personajes con máscaras en las ceremonias rituales en periodos

Prehispánicos

En los registros de las crónicas de los siglos XVI y XVII se describen rituales indígenas que resaltan la presencia de personajes enmascarados, quienes desempeñaban funciones rituales específicas, generalmente asociadas a la rememoración de los antepasados.

Entre estos registros, destacan objetos inéditos de la Compañía de Jesús en Cajatambo (Provincia de Lima) (Polía Meconi, 1999), describe máscaras elaboradas a partir de los rostros de los difuntos más nobles y valientes, utilizando hueso y piel. El uso de estas máscaras estaba relacionado con las Fiestas del Maíz, una celebración que coincidía con el Corpus Christi y el Oncoymita (solsticio de invierno y la aparición de las Pléyades en el firmamento).

Durante esta ceremonia, se elaboraba chicha en los primeros días, y en el tercer y cuarto día se llevaban en andas manojos de paja en los que se colocaba el maíz. Otro personaje también era llevado en andas, acompañado por un grupo de personas portando máscaras que representaban a sus antepasados. Mientras tanto, las mujeres desparramaban cebo de llama durante la procesión, cumpliendo una función propiciatoria.

(Barraza Lescano, 2019), al analizar los orígenes de este tipo de ceremonias con el uso de máscaras relacionadas a antepasados, destaca que estas corresponden a la danza Huacón. Estas danzas se realizaban durante los periodos de cosecha y siembra de maíz, así como durante las celebraciones del Oncoymita (inicio de las primeras lluvias) y del Corpus Christi (maduración del maíz). El uso de las máscaras estaba asociado a la adoración de los ancestros fundadores de las comunidades indígenas o mallquis, los cuales podían tomar el lugar del ídolo de piedra al ser considerados como el alter ego de aquellos que habían sido quemados durante la extirpación de idolatrías. Durante la colonia, la danza del Huacón o enmascarados era ejecutada, y se menciona como una cierta danza ritual realizada por los indios de Ambar, Barranca, Cajatambo, Huarochirí, Huaura y Yaután, según lo registrado por cronistas como Gonzales de Holguín. En su vocabulario, Holguín asocia a Huacón como máscara o enmascarado, refiriéndose a uno de los componentes del baile en el marco del calendario agrícola.

Esta práctica se registra tanto en la costa como en la sierra central. Bernabé Cobo menciona la danza Huacón como una de las danzas más extendidas en el territorio andino. Destaca que en esta danza participaban hombres enmascarados que daban saltos y sostenían alguna piel de fiera o de algún animal silvestre muerto y seco. Por otro lado, Polo de Ondegardo (1585), el jesuita José de Acosta (1590) y otros textos producidos por el tercer Concilio Limense (1582-1583) informan que, durante las celebraciones del Corpus Christi, los indios del Cusco festejaban la fiesta del Itu, realizando las danzas de la llama llama y del Huacón. Además, mencionan que las máscaras empleadas por los danzantes eran consideradas como del puro demonio.

Barraza Lescano (2019) define que este tipo de danzas se realizaban en el marco de ritos propiciatorios, cuya ejecución obedecía a la necesidad de obtener la consagración de sus huacas

y los mallquis, que aseguraban su apoyo en la obtención de buenas cosechas y lluvias. Además, destaca su importancia ritual como una ceremonia de control social, en la que al recurrir a la figura legitimizadora de los ancestros, las autoridades locales podían regular las relaciones sociales al interior de sus comunidades, manteniendo las normas morales tradicionales y su poder político. Esto queda evidenciado no solo en la identidad de las personas interesadas en la realización de este tipo de ceremonias, sino también en la parafernalia que acompañaba los ritos.

Otras celebraciones con máscaras de ancestros son detalladas por Guamán Poma de Ayala ([1616]1980) en las festividades de los grupos del Contisuyo conocidas como "Aya Milla Sainata". En estas celebraciones, se rememoraban y representaban a sus antepasados. A diferencia de la danza de Huacón, que implicaba el uso de pieles de animales secos y máscaras de antepasados, las danzas de Máscara del Contisuyo también describen el uso de máscaras de antepasados y el empleo de takis, que posiblemente corresponden a otros tipos de rituales.

Hocquenghem (1996), señala que el culto a los ancestros míticos y antepasados impregnaba la transmisión de la fuerza vital y estaba relacionado con la perpetuación del orden, especialmente en los rituales del calendario andino, como el Inti Raymi y el Cápac Raymi. Durante estas ceremonias, se evocaba el recuerdo de los orígenes míticos de los incas, afirmando así su legitimidad y poder en los Andes. Destaca que las representaciones ceremoniales tenían una función transmisora de pautas culturales específicas, que se utilizaban políticamente como un elemento de control e integración en sociedades caracterizadas por la diversidad étnica y la pluralidad cultural.

Estas representaciones ceremoniales, en las cuales la música y el canto se integraban armónicamente en expresiones coreográficas de carácter social, estaban estrechamente relacionadas con el ritmo astronómico observado y eran determinadas y controladas por los

especialistas en la estructura ceremonial. Además, la distribución espacial de los sitios ceremoniales también desempeñaba un papel importante en estas prácticas.

Hocquenghem (1996, pág. 150), se centra en la participación de danzantes con máscaras descritas por Garcilaso de la Vega durante las celebraciones del Corpus Christi en el Cusco. Garcilaso menciona: "Os traían las máscaras hechas a posta, de las más abominables figuras que pueden hacer, y esto son las yuncas. Entraban en la fiesta haciendo ademanes y visajes de locos, tontos y simples". Los ritos que rememoraban sus orígenes se bailaban con máscaras de pieles de antepasados o enemigos, que compartían la valentía. Esta práctica era similar al Taqui Coyo o Aucayo, cantado y bailado por los incas con máscaras de pieles de felinos. Al ponérselas, los danzantes podían apropiarse de la valentía de los felinos. Tanto el Taqui Coyo como el Aucayo serían rituales de canto y baile que revitalizaban el poder bélico y la valentía de los guerreros.

En estas ceremonias se utilizaban instrumentos musicales como el pinkuylllo y el tambor, acompañados de alaridos de guerra y cantos triunfales. La fiesta culminaba con alaridos de victoria, corroborados por el uso de términos quechuas como aucay pincollo (pífano), aucay huancar (tambor de guerra), aucay haychay (alaridos al tiempo de victoria), aucay haylli (canto triunfal y fiesta de victoria) y aucaman haychacuni (tocar a victoria y levantar alaridos de victoria).

Danzas de representación como resistencias indígenas durante el periodo colonial y su pervivencia en la actualidad

Las danzas desempeñan un papel importante en las celebraciones festivas patronales, dotándolas de un significado ritual que responde a la función de la estructura social. Son identificables por los patrones continuos de actos en los que el mito y el simbolismo se reproducen en la sociedad, otorgando sentido a la vida cotidiana. Estas danzas no solo recrean

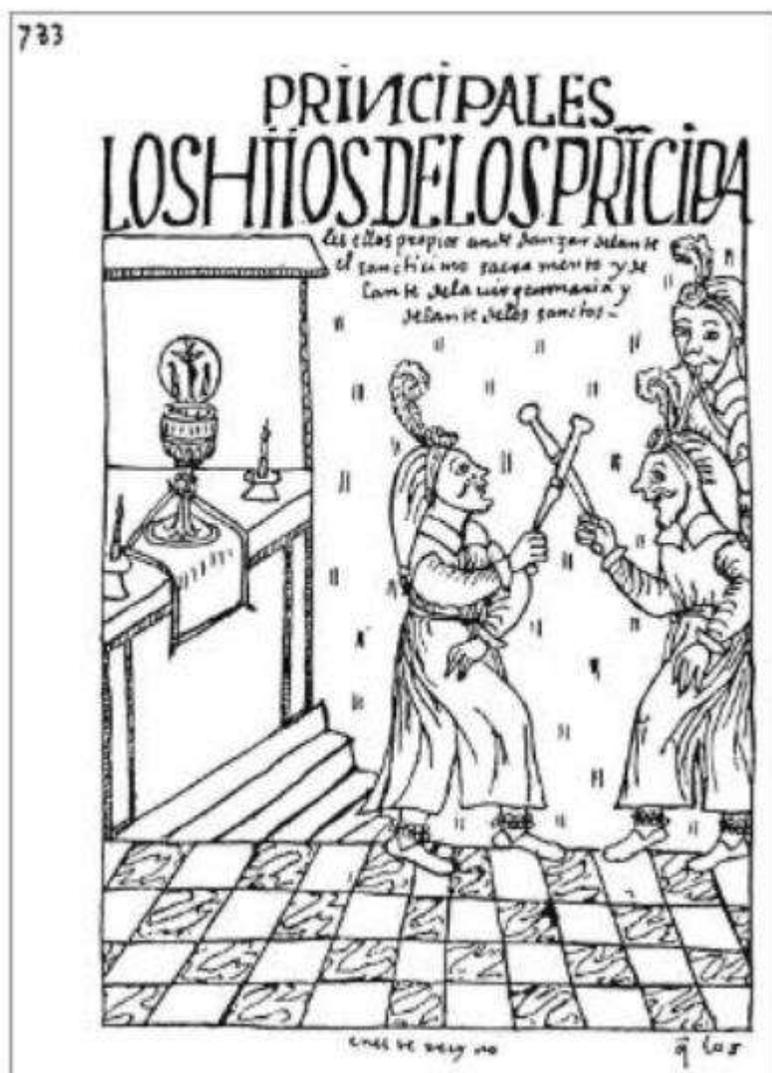
acontecimientos históricos que refuerzan un sistema de creencias, sino que en muchos casos tienen raíces prehispánicas.

Desde este contexto, nos interesa analizar el papel de las danzas de resistencia o de representación que surgieron en los albores del periodo colonial como una manera de evocar el pasado prehispánico, con la esperanza de restaurar el orden. Estas danzas se adaptaron a las nuevas estructuras sociales, culturales y económicas, coincidiendo con la aparición de movimientos indígenas, como el taqui onqoy, tal como menciona Luis Millones en la nota introductoria de (Cavero Carrasco, 2021). Durante los inicios de la colonia, prevalecía una creencia utópica en el orden social andino, el cual estaba profundamente vinculado al antiguo orden inca y a los mecanismos de los sistemas de creencias indígenas que perduraron. Esta persistencia dio lugar a nuevas formas de expresión cultural.

Estas danzas de representación surgieron como mecanismos de respuesta y resistencia andina frente a los eventos históricos de la conquista. En la interpretación de estas danzas, se utilizaron los contenidos rituales y simbólicos prehispánicos adaptados a nuevos contextos, donde la oposición entre indígenas y españoles seguía siendo relevante en la memoria colectiva. Esto configuró nuevas identidades y movilizaciones indígenas. Entre las características destacadas de estas danzas se encuentran la composición estética y coreográfica, el uso de la vestimenta española, las máscaras, y la música empleando instrumentos como el pinkuylllo y la tinya (tambor). Estas expresiones coreográficas visibilizaban la existencia de una dualidad de oposición complementaria.

Según (Burga, 2005), estos rituales de transición presentaban danzas antiguas acompañadas de música tradicional. En este contexto, los personajes se disfrazaban de españoles, insinuando una estructura fundamental de coreografía: indígenas vestidos como españoles, que

pronto desarrollarían los antiguos rituales andinos. Este período se caracterizó por la intolerancia y represión hacia los indígenas, quienes descubrieron estrategias para seguir celebrando sus propios rituales en el contexto de la religión cristiana. Esta conciencia de transición se expresaba en la presentación de disfraces españoles en los rituales, las danzas y los takis asociados a las fiestas religiosas.



Nota: Dibujo elaborado por Guamán Poma Fiesta del Santísimo Sacramento 1555

Estas danzas de representación y resistencia sin duda constituyeron una especie de "mascarada histórica", inspirada en la tradición oral y la necesidad de recordar el pasado histórico. Adoptaron

formas coreográficas similares a las fiestas europeas, destacando entre ellas la danza del Inca y las dos Pallas, descrita por Bernabé Cobo en el Collasuyo. Según Burga, se trataría de un taki en el que el propio inca bailaba junto a dos mujeres de la nobleza. Más adelante, en el siglo XX, esta misma danza se denominó Inca Capitán. Durante la colonia, esta danza se recreaba en las principales festividades religiosas. El hecho de disfrazarse de español para bailar ante los santos cristianos formaba parte de estas mascaradas. Por otro lado, para representar el origen inca, tanto la danza presentada en las fiestas del Sacramento como la del Inca y sus dos Pallas eran permitidas, recordando la majestuosidad del Inca. Estas danzas permitidas tenían una intención más política que religiosa.

(Cavero Carrasco, 2021), al analizar las celebraciones actuales en la zona de Ayacucho relacionadas con las fiestas patronales de San Bartolomé, los rituales de Toro Velay, las fiestas de Yarqay Aspiy o fiesta del Agua, así como los ritos funerarios y los danzantes de tijera en el Corpus Christie, destaca la importancia de las fiestas indígenas contemporáneas para comprender el significado y la dimensión religiosa que adquirieron los movimientos milenaristas. En este análisis, resalta la presencia de una resistencia andina con una larga trayectoria, asociada a movimientos sociopolíticos y religiosos como el Taki Onqoy. Presenta a los indígenas como actores de la historia, donde los movimientos religiosos fueron una de las respuestas liberadoras frente a la dominación colonial y la imposición evangelizadora y eclesial del siglo XVI.

En relación con este movimiento, el autor identifica el mapa de escenarios de influencia del Taki Onqoy (1560-1564), que abarcaba regiones como Huamanga, Cusco, Arequipa y el Altiplano, definiendo zonas de influencia entre ellas. La más destacada se situaba entre los grupos étnicos de Hatun Soras, Lucanas y Laramati. Asimismo, menciona a los Chilques de Hanan y Urin, asentados en Vilcashuamán, como una tercera zona del área de influencia del Taki Onqoy,

ubicada entre los repartimientos de Andahuaylas, Aymaraes y parte del corregimiento de Parinacochas. Poole (1982) señala la existencia de nombres similares entre los ayllus identificados en los Chillques del Cusco y los de Vilcashuamán, posiblemente correspondientes a los mitimaes trasladados desde Cusco. En este territorio se establecieron los últimos relictos de la resistencia andina de la nobleza inca, con figuras como Manco Inca, Tupac Amaru y Sayri Tupac.

Con la independencia, se evidencia el papel activo que desempeñaron las clases populares en la preservación de rituales de antiguo origen, los cuales se adaptaron y transformaron en celebraciones festivas y peregrinaciones hacia santuarios religiosos. Estas manifestaciones han permitido observar el comportamiento ceremonial de las comunidades andinas a lo largo de las fiestas y danzas.

Los Alzados “Runa Tusu” durante la gesta revolucionaria de Tupac Amaru.

“Las danzas andinas contemporáneas son, ante todo, expresiones artísticas que encapsulan la memoria de eventos, sucesos y acontecimientos de profundo contenido social que tuvieron lugar en algún momento de su pasado. Su origen, desarrollo y continua reproducción transmiten a las generaciones futuras estos valores para que no caigan en el olvido, ya que forman parte inherente de sus vidas y de su historia social. Estas expresiones cobran mayor fuerza y coherencia en las sociedades rurales, donde funcionan como una estrategia vital para preservar la memoria colectiva. Cada una de estas danzas representa una reinterpretación de eventos importantes del pasado, sirviendo como lecciones prácticas para que las generaciones venideras conserven una memoria simbólica de lo ocurrido, comprendiendo por qué sucedió y cómo sucedió. En esencia, los mensajes transmitidos por las danzas andinas reflejan este propósito, constituyendo una forma de literatura expresada a

través del movimiento. Sin embargo, las danzas varían en su naturaleza, dependiendo de sus orígenes y sus significados socioculturales. Al ser representaciones colectivas que buscan rememorar hechos reales o imaginarios, las danzas pueden expresar tanto el pensamiento mítico fundacional como eventos históricos concretos, así como situaciones significativas de opresión o victoria. En cada caso, las danzas reconstruyen estos hechos a través de personajes representativos, el uso de máscaras, escenificaciones colectivas y una compleja secuencia coreográfica que repasa momentos específicos de la historia, utilizando vestimentas y símbolos representativos de aquello que se pretende recordar” (Robles Mendoza, 2012, págs. 141-158).

La tradición de los alzados, posiblemente derivada de los movimientos liderados por Tupac Amaru II, se vincula a la resistencia indígena en la batalla de Pillpinto. Según la tradición oral, estos pobladores, enmascarados para ocultarse, llevaban mensajes a Tupac Amaru y Micaela Bastidas, simbolizando la rebeldía indígena contra la imposición colonial.

Los alzados de Pillpinto no solo representan identidad y resistencia, sino también incorporan elementos rituales y simbólicos que evocan el culto a sus antiguas deidades. Según testimonios recopilados, su origen se atribuye a las rebeliones indígenas del siglo XVIII, manifestando un comportamiento satírico y rebelde que refleja la actitud de los pobladores ante la opresión colonial.

Aunque los registros históricos no mencionan explícitamente a los "danzantes alzados" en la batalla de Pillpinto, se destaca que, según (López Lenci, 2015), los alzados reconstruyen la memoria colectiva a través de la música y la danza. Establecen una narrativa local donde se convierten en protagonistas de las rebeliones indígenas, reconfigurando colectivamente su pasado y generando una perspectiva histórica alternativa. Este enfoque demuestra la capacidad

de la danza y la música para ser vehículos de preservación de la memoria y construcción de narrativas históricas, incluso cuando no están explícitamente registrados en documentos históricos convencionales.

(Gutierrez Guzmán, 2000) al abordar la historia de Pillpinto, destaca como hito importante la participación de sus habitantes en la batalla del puente de Pillpinto, sobre el río Apurímac o Mayuwillka. Durante estos eventos, la cacique Tomasa Tito Condemayta desempeñó un papel importante. Los testimonios, como el del Conde de Monclova, Don Melchor Portocarrero, describen la Revolución de Tupac Amaru y las hostilidades continuas en las provincias, con eventos significativos como la destacada resistencia en Chumbivilcas liderada por Tomasa Parvina. Aunque lograron éxitos notables en esa región, no pudieron contener la "devora indiada" en Cotabambas, dirigida por algunos curas.

El relato describe los eventos en Paruro, donde los rebeldes, a pesar de ser rechazados en su intento de castigar a los auxiliares del Cusco, llevaron a cabo saqueos en Pillpinto. Este lugar fue valerosamente defendido por mujeres. Además, los rebeldes extendieron sus devastaciones a otros poblados y haciendas. Sin embargo, las fuerzas leales no afectaron a las poblaciones que apoyaban la causa rebelde. Este relato subraya la complejidad y los desafíos de la Revolución de Tupac Amaru, destacando los actos heroicos de defensa y resistencia de los habitantes de Pillpinto.

En una carta del capitán Marcos de la Torre, dirigida a Micaela Bastidas y Doña Tomasa T'ito Condemayta, durante la rebelión de José Gabriel Tupac Amaru, se menciona la presencia de los alzados de Pillpinto. El mensaje expresa la urgencia de recibir instrucciones, ya que se habían recibido informes sobre la salida de los alzados de Pillpinto hacia Acos. El capitán relata que, en respuesta a la noticia de enfrentamientos, se movilizó para prestar auxilio. Sin embargo,

destaca la necesidad de recibir órdenes específicas, ya que la movilización de su gente consume recursos y no puede proceder sin la dirección de Micaela Bastidas. La cita, extraída de la obra de Salomón Bolo Hidalgo, subraya la complejidad y la importancia estratégica de los movimientos de los alzados de Pillpinto durante este período histórico tumultuoso (Gutierrez Guzmán, 2000).

Tras la rebelión de Tupac Amaru, se evidencia una ruptura significativa con la tolerancia previa de las autoridades coloniales hacia las expresiones culturales indígenas. Esta rebelión condenó expresiones artísticas, representaciones teatrales, danzas y música que tenían sus raíces en la época prehispánica, incluyendo el uso de instrumentos musicales como el pututu, pinkuylllo y tambor, así como la imagen pública de la élite indígena (Estensoro F, 1997).

Por otro lado, según lo manifiesto por (Riveros Vasquez & Chalena Vasquez Rodriguez, 2021), es relevante notar que la prohibición de danzas y takis indígenas fue documentada en las sentencias contra José Gabriel Condorcanqui, Micaela Bastidas y Castelo (Paucartambo) en 1781. En estas sentencias se ordenaba: "Prohíbase funciones, comedias y representaciones y todo aquello que les recuerde a sus antepasados". Como resultado, los personajes, coreografías, historias y mitos asociados a estas manifestaciones pasaron a la clandestinidad. Es notable que los takis, que antes integraban expresiones culturales indígenas, se separaron y se revistieron de nuevos símbolos. Los cantos dedicados a la Pachamama se transformaron en cánticos dirigidos a Vírgenes y Santos. Las danzas que representaban batallas entre Incas y Qollas, persisten en la actualidad como danzas de adoración a alguna Mamacha o Santo Patrón.

Los cambios en la autoridad de los caciques por alcaldes y la imposibilidad de posesión de tierras por parte de la descendencia de Condorcanqui y Bastidas se interpretan como un castigo cultural. Este castigo implica la prohibición de elementos culturales y artísticos, incluyendo representaciones, bailes, funciones, comedias e instrumentos, especialmente el pututo

y los trajes como el Unku, la yaqolla y la maskapaycha, todos los cuales tienen una dimensión estética y mediática. Es relevante destacar que la sentencia indica que esta prohibición se extiende a toda la América Meridional.

En la sentencia dictada en Cusco a Túpac Amaru, se ordena a los corregidores que eviten la representación de comedias u otras funciones públicas que los indígenas suelen realizar para recordar a sus antiguos incas. Se establece la obligación de informar sobre cualquier ejecución de tales eventos a las respectivas secretarías de los gobiernos locales.

Además, se prohíbe el uso de trajes que rememoren la antigua cultura indígena, especialmente aquellos asociados con la nobleza. La justificación detrás de esta restricción es evitar avivar sentimientos hostiles hacia la dominación colonial y asegurar que la vestimenta no sea percibida como ridícula ni contraria a la religión predominante.

La prohibición se extiende a las provincias de toda América Meridional y busca eliminar por completo los trajes que representan las vestiduras de los antiguos reyes incas, como el unco (una especie de camiseta), las yaqollas (mantas ricas de terciopelo negro o tafetán), la mascapaicha (una corona circular con una insignia de nobleza antigua) y otros similares. Se anuncia que esta restricción será difundida mediante un bando en cada provincia, instando a la entrega o destrucción de tales vestimentas.

Además, se prohíbe el uso de trompetas o clarines llamados pututos, que los indígenas emplean en sus funciones para anunciar duelos y conmemorar eventos de su antigüedad. También se prohíbe llevar vestimenta negra, señal de luto, que algunos indígenas arrastran como recordatorio de sus monarcas fallecidos y el tiempo de la conquista, considerado fatal por ellos y feliz por la dominación católica y monárquica. Con el mismo propósito, se prohíbe categóricamente que los indígenas se autodenominen incas.

Proceso de cambio de significado de la Danza Los Alzados “runa tusu”.

El análisis del cambio de significado de la danza de los "alzados" en la festividad de la Virgen de la Asunción en Pillpinto es abordado desde la antropología simbólica, explorando cómo los rituales han sido reinterpretados en tres periodos claves: la Colonia, la República, y la modernidad, aplicando los enfoques de teóricos como Clifford Geertz y Víctor Turner, quienes se centraron en los símbolos y rituales como formas de expresión social y cultural.

1. Período Prehispánico: Ritualidad y Conexión Social

En la época prehispánica, la danza y la música fueron expresiones rituales clave para fortalecer la cohesión social y conectar lo terrenal con lo divino. Según Hocquenghem (1989), la música, la danza y el ritual cumplían una función política y religiosa central, manteniendo el equilibrio entre el orden social y las fuerzas cósmicas. El simbolismo dualista, presente en todas las ceremonias, jugaba un papel importante en la sociedad andina. En este periodo, las danzas eran parte de la relación con la naturaleza y los ciclos agrícolas, donde la estructura simbólica favorecía el orden comunitario y la conexión con los ancestros.

La danza de los enmascarados, en este contexto, implicaba no solo un homenaje a los antepasados (mallquis) sino también la incorporación de la valentía y poder de aquellos representados por las máscaras. Este tipo de rituales propiciatorios, vinculados al control social y la legitimación del poder, se ejecutaban durante las festividades agrícolas y astronómicas como el Inti Raymi y el Cápac Raymi. La danza de los alzados en Pillpinto puede rastrear su origen simbólico en estas formas rituales prehispánicas, donde las máscaras y la danza reforzaban la continuidad social y la cosmovisión andina.

2. Periodo Colonial: Resistencia y Reconfiguración del Significado

Durante la Colonia, las danzas de representación adquirieron un significado de resistencia frente a la opresión española. Según Millones (en Cavero Carrasco, 2021), las danzas surgieron como mecanismos de evocación del pasado prehispánico en un esfuerzo por restaurar el orden andino. Los elementos rituales y simbólicos fueron adaptados al contexto colonial, donde las máscaras y los disfraces reflejaban una "mascarada histórica" (Burga, 2005) que denunciaba el sometimiento y la imposición cultural europea.

La danza de los "alzados", como manifestación de rebeldía en la rebelión de Tupac Amaru II, adopta esta función durante la Colonia, reconfigurándose como un símbolo de resistencia indígena. La utilización de máscaras en los alzados, como menciona López Lenci (2015), servía para preservar la memoria colectiva de las rebeliones, al tiempo que ocultaba las identidades individuales. Este aspecto performativo permitía que los rebeldes recordaran su lucha contra la imposición colonial mientras articulaban una narrativa alternativa que contrastaba con la versión oficial de los hechos históricos.

Durante este periodo, la danza no solo tenía una función social, sino que también transmitía mensajes de resistencia. Como señala Turner (1967), los rituales y símbolos, en situaciones de conflicto, pueden convertirse en vehículos de transformación social. En este caso, los alzados y sus danzas reflejaban la resistencia a las nuevas estructuras coloniales, expresando a través de la ritualidad un deseo de restauración del antiguo orden andino.

3. Periodo Republicano y Moderno: Reafirmación de Identidad y Memoria Colectiva

Con la independencia y el inicio del periodo republicano, las danzas como la de los alzados evolucionaron para reafirmar la identidad indígena en un contexto de transformación política y social. En este periodo, las festividades y danzas rurales conservaron gran parte de su

valor simbólico y ritual, pero también se vieron influenciadas por los nuevos discursos de nación y modernidad. Según Robles Mendoza (2012), las danzas andinas se convirtieron en vehículos de memoria histórica, permitiendo que las comunidades rurales preservaran y transmitieran su herencia cultural.

En la actualidad, la danza de los alzados en la festividad de la Virgen de la Asunción en Pillpinto ha mantenido su esencia simbólica, incorporando elementos de resistencia y reivindicación cultural. Aunque ha sido cristianizada, la danza sigue evocando las antiguas luchas y rebeliones, reforzando la identidad comunitaria y rural. Según Geertz (1973), los rituales permiten a las sociedades construir significados compartidos que refuerzan su cohesión. En este caso, los alzados representan una forma de resistencia cultural a través del sincretismo, donde lo prehispánico, lo colonial y lo cristiano se entrelazan para crear un nuevo discurso simbólico.

La danza de los alzados en la actualidad sigue siendo un medio de preservar la memoria colectiva y afirmar la resistencia frente a la homogeneización cultural. La utilización de las máscaras y el simbolismo asociado a la rebelión de Tupac Amaru II permiten que la comunidad recuerde su historia de lucha y opresión, mientras renueva sus lazos con los antepasados y con las deidades protectoras, ahora representadas en la figura de la Virgen de la Asunción. De esta manera, la danza se convierte en un espacio liminal donde convergen pasado, presente y futuro, facilitando la continuidad de la cultura andina en el mundo moderno.

En conclusión, el proceso de cambio de significado de la danza de los alzados en la festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto refleja una transformación simbólica y ritual que abarca desde su origen prehispánico, su resignificación en la Colonia como acto de resistencia, y su adaptación en la modernidad como expresión de identidad y memoria histórica.

A través de teorías de la antropología simbólica como las de Geertz y Turner, se puede entender cómo las danzas, a lo largo del tiempo, no solo han resistido la colonización y la modernización, sino que han integrado estos procesos para construir nuevas formas de expresión cultural que siguen siendo relevantes para las comunidades andinas.

Elementos de la cosmovisión andina en la danza de los Alzados “Runa Tusu” de Pillpinto

La danza de los Alzados es una expresión ritual originaria de la comunidad de Pillpinto, en el distrito de Paruro, Cusco. Esta danza es mucho más que un espectáculo folklórico: es una representación simbólica de la resistencia de las comunidades indígenas frente a la opresión, tanto en la época colonial como en tiempos contemporáneos. La antropología simbólica, con aportes de autores como Víctor Turner, Clifford Geertz y Paul Connerton, permite entender la densa red de significados que subyace en esta manifestación cultural, donde la cosmovisión andina se revela en las relaciones entre comunidad, memoria, cuerpo, naturaleza y espiritualidad.

1. La resistencia simbólica y la memoria colectiva en el Runa Tusu

La danza de los Alzados, en su dimensión más profunda, se conecta con la memoria de resistencia indígena frente al dominio colonial español. Según Paul Connerton (1989), las prácticas rituales y las danzas tradicionales constituyen una forma de memoria encarnada, es decir, un modo de recordar mediante el movimiento del cuerpo y la participación colectiva en la acción. En este caso, la danza no solo es un recuerdo pasivo del pasado, sino una reactivación continua de la historia de rebeldía y lucha, evocando la rebelión de Túpac Amaru II y la dignidad del pueblo andino.

Los personajes de la danza representan figuras que encarnan tanto el poder opresor como la resistencia indígena. Los participantes, vestidos con máscaras y trajes de arpillera, simbolizan

la transformación ritual del danzante en un “alzado”, es decir, en un rebelde que desafía la autoridad impuesta. Esta evocación del pasado colonial no se expresa solo como nostalgia, sino como una acción performativa que reivindica la identidad cultural indígena. A través del rito dancístico, la comunidad se posiciona en el presente como heredera de esta historia de lucha, reafirmando su resistencia frente a las nuevas formas de marginación y desigualdad social.

El antropólogo Victor Turner señala que los rituales de tipo liminal como las danzas tradicionales permiten a los participantes experimentar un estado de transición en el que se suspenden momentáneamente las estructuras sociales habituales. En el caso del Runa Tusu, los danzantes dejan atrás sus identidades cotidianas para asumir el rol de rebeldes, convirtiéndose en agentes de un proceso de transformación simbólica. Esta danza, entonces, no solo recuerda las luchas del pasado, sino que actualiza el potencial de cambio social, ofreciendo una crítica implícita a las estructuras opresivas contemporáneas.

2. Dualidad y complementariedad en los personajes y la estructura de la danza

Uno de los principios fundamentales de la cosmovisión andina es la dualidad complementaria, una visión del mundo que establece que las fuerzas opuestas no se excluyen sino que se complementan, generando equilibrio. En el Runa Tusu, esta dualidad se manifiesta en la interacción entre los personajes de los opresores (representados por figuras que imitan a los colonizadores) y los alzados (los rebeldes indígenas). A través de la danza, los danzantes escenifican una lucha simbólica entre estas fuerzas, no solo como conflicto sino también como un proceso necesario para alcanzar la armonía social.

Esta lógica de dualidad complementaria puede ser interpretada en términos de los aportes de Mary Douglas (1966), quien explica que los rituales no solo regulan las tensiones sociales, sino que también buscan restablecer el orden simbólico en momentos de crisis. La danza de los

Alzados expresa la confrontación entre el caos impuesto por la opresión y el orden social que los alzados buscan restituir mediante su rebelión. En la cosmovisión andina, este tipo de lucha no tiene un final definitivo, sino que se repite cíclicamente, como un reflejo de los ciclos de la naturaleza y la vida comunitaria.

Por otro lado, la complementariedad se expresa también en la participación de diferentes roles dentro de la danza, donde cada personaje cumple una función específica en el entramado ritual. Esta diversidad de roles refleja la noción andina de que el ayllu (comunidad) está compuesto por múltiples fuerzas que deben trabajar en conjunto para mantener el equilibrio y la prosperidad. El ritmo de la danza, guiado por la música, marca la sincronización de los movimientos, simbolizando la interdependencia entre los distintos elementos que conforman la comunidad.

3. El cuerpo como vehículo de transformación y resistencia

El cuerpo tiene un rol fundamental en la cosmovisión andina y en la danza Runa Tusu. En la antropología simbólica, Victor Turner destaca que los rituales implican una transformación del cuerpo que permite a los participantes trascender su identidad individual para integrarse en un proceso colectivo y espiritual. En el contexto de esta danza, los participantes se transforman mediante el uso de máscaras, disfraces y movimientos coreografiados que los convierten en alzados o figuras míticas.

La máscara es un elemento clave en esta transformación. Oculta la identidad individual del danzante y le otorga una identidad ritual, permitiéndole encarnar un personaje con significados históricos y simbólicos profundos. La antropóloga Mary Douglas señala que el uso de disfraces en los rituales no solo altera la apariencia física, sino que también modifica la percepción que la comunidad tiene del individuo, convirtiéndolo en un agente de cambio. En este

sentido, la danza se convierte en un espacio de empoderamiento para los danzantes, quienes asumen temporalmente el rol de alzados para reafirmar su pertenencia a una comunidad que resiste y lucha por su identidad.

4. Ciclo agrícola, tiempo cíclico y conexión con la naturaleza

La danza Runa Tusu también está profundamente conectada con los ciclos naturales y agrícolas, otra característica central de la cosmovisión andina. Las festividades en las que se presenta esta danza coinciden con momentos clave del calendario agrícola, como la siembra y la cosecha. En este contexto, la danza se convierte en una ofrenda ritual a las deidades naturales (como la Pachamama y los apus, las montañas sagradas) para asegurar la prosperidad de la comunidad.

Clifford Geertz (1973) sostiene que los rituales públicos funcionan como textos culturales, en los que las sociedades expresan sus valores y su visión del mundo. En el caso de la danza de los Alzados, los movimientos coreografiados, los disfraces y la música no son elementos arbitrarios, sino signos que expresan la conexión entre la comunidad y la naturaleza. El tiempo de la danza refleja el tiempo cíclico del cosmos andino, en el que pasado, presente y futuro se entrelazan de manera continua. Cada vez que se realiza la danza, no solo se recuerda un evento del pasado, sino que se reactiva la relación entre los seres humanos, la tierra y las fuerzas espirituales que rigen el universo.

5. Música, ritmos y símbolos sonoros

La música es un componente esencial del Runa Tusu, ya que marca el ritmo y la estructura de la danza, guiando los movimientos de los participantes. En la cosmovisión andina, la música no es solo un acompañamiento, sino una forma de comunicación simbólica con el mundo espiritual. El instrumento tradicional de los alzados como el tambor evocan los sonidos

de la naturaleza, como los latidos de la tierra, estableciendo un puente entre lo humano y lo divino.

Clifford Geertz señala que la música ritual tiene la capacidad de crear un clima emocional compartido, reforzando la unión social y permitiendo que los participantes experimenten una comunión colectiva. En el caso del Runa Tusu, la música fortalece los lazos comunitarios al sincronizar los movimientos de los danzantes y crear una atmósfera de unidad espiritual y cultural.

En conclusión, la danza Los Alzados “runa tusu” de Pillpinto es una manifestación compleja de la cosmovisión andina, en la que convergen elementos como la resistencia simbólica, la dualidad complementaria, la transformación ritual y la conexión con la naturaleza. Desde la perspectiva antropológica, esta danza no es solo una representación del pasado, sino un acto performativo que actualiza la memoria colectiva y reafirma la identidad cultural de la comunidad. A través del cuerpo, la música y los símbolos rituales, los participantes de la danza expresan su pertenencia a una tradición que no solo honra el pasado, sino que proyecta la posibilidad de un futuro más justo y equilibrado.

Orígenes de la Danza de los Alzados desde la Perspectiva de los Participantes

Gabriel Rosa Tinoco, de la comunidad Ccapa, ex integrante y experimentado alzado con 63 años de edad, comparte valiosas reflexiones sobre la historia de la danza alzados. Según sus relatos, esta expresión artística ha sido parte integral de la cultura local desde tiempos inmemoriales, remontándose a la época de sus tatarabuelos. A lo largo de generaciones, desde sus abuelos hasta su propio padre, la danza alzados ha perdurado y evolucionado a lo largo de aproximadamente 150 años o más.

Efraín Guzmán Carpio, de 64 años, aporta una perspectiva adicional a la rica historia de los alzados. Él destaca que la danza de los alzados se originó como la primera danza dedicada a la virgen. Según las narrativas transmitidas por su abuelo, antes de la danza de los alzados, existía la danza Runa Tusu, que guardaba similitudes con la posterior expresión artística de los alzados. Guzmán Carpio profundiza al explicar que los alzados, en el contexto de la virgen, desempeñan un papel importante como "soldados" de la divinidad. Su función principal es la de cuidar y proteger a la virgen, así como mantener el orden durante las festividades. Más que simples participantes, los alzados son considerados representantes de las autoridades ancestrales de la comunidad, desempeñando un papel vital en la colaboración y organización de las celebraciones. Estos relatos revelan la profundidad histórica y cultural de la danza de los alzados, destacando su arraigo en la tradición y su evolución a lo largo del tiempo. La conexión entre esta expresión artística y la devoción a la virgen, así como su papel como guardianes y colaboradores en las festividades comunitarias, añaden capas de significado y valor a esta práctica cultural.

Los alzados, en el mito de la aparición milagrosa de la Virgen Asunta en Pillpinto

Las primeras narrativas acerca del mito asociado a la aparición de la Virgen Asunta en Pillpinto datan de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Estas historias hacen mención al lugar donde la imagen apareció en forma de bulto, cercano a Yarqha Pata, un espacio sagrado vinculado a la presencia de un manantial conocido como niwachachuq. Dichas versiones fueron transmitidas por los tatarabuelos a lo largo del tiempo. El mito sugiere que la Virgen permanecía inmutable en el sitio de su aparición y, a través de revelaciones en los sueños de sus devotos, solicitaba que solo "los Alzados" tuvieran la capacidad de trasladarla hacia el centro poblado.

Estos "Alzados" eran considerados como sus hijos predilectos y guardianes, siendo los únicos autorizados para llevar a cabo dicha tarea según las instrucciones divinas recibidas en sueños.

Esta interpretación mítica no solo sirve como fundamento para la aparición de la Virgen Asunta, sino que también se entrelaza de manera compleja para dar sentido a la presencia de los Alzados en las celebraciones festivas en honor a la Santa Patrona. El hecho que se destaque en el mito confiere a la danza una legitimidad de antigüedad. Al mismo tiempo, esta narrativa permite comprender la relación entre la Virgen y los Alzados. Durante las festividades, los Alzados desempeñan una doble función. Por un lado, como guardianes de la Virgen, mantienen el orden durante la procesión, la misa y la bendición, ofreciendo su don de servicio al acompañar a los Mayordomos o Carguyoq en todas sus actividades. Por otro lado, su comportamiento burlesco y satírico durante las actuaciones parece tener la aprobación de los devotos o feligreses participantes durante las celebraciones, otorgándole una función simbólica y ritual a sus acciones. Este papel dual de los Alzados añade profundidad y complejidad a las festividades, enriqueciendo la experiencia ceremonial y festiva en honor a la Virgen Asunta.

La fecha precisa de la devoción a la Virgen Asunta en Pillpinto no se encuentra definida en las versiones actuales. Por ende, se ha emprendido una investigación a través de la revisión histórica y bibliográfica, centrándose en la edificación del Templo de San Luis y las devociones en los periodos colonial y republicano.

La primera iglesia registrada en Pillpinto se remonta a 1684, dedicada a San Luis, quien fue el primer Santo Patrón de la localidad (VUÑUALES & GUTIERREZ, 2014, págs. 356-357). A lo largo del tiempo, este templo ha experimentado numerosas refracciones y reconstrucciones, alcanzando su última gran renovación en 1851. En cuanto a las advocaciones a Santos y Vírgenes, se tiene constancia de que en 1695 el Fray Mercenario Fernando de Goyzueta

Maldonado ordenó la elaboración de un retablo dedicado a Santa Úrsula. Además, encomendó la creación de imágenes en bulto de La Soledad, San José y Cristo, así como pinturas de los santos Cristóbal, Cayetano, Nicolás de Bari, Vicente Ferrer, Francisco Xavier, y las Vírgenes del Rosario y de los Remedios.

En 1738, se describe que el templo contaba con elementos como púlpito, bautisterio, balaustres y órgano. En el altar se veneraba al Patrón San Luis Rey. Según (HUERTO VIZCARRA & Recopilador, 2017), durante la rebelión de Tupac Amaru en 1781, se registra un incidente relacionado con el rebelde Miguel Ancco, originario de Paruro. En este incidente, la imagen de San Luis fue sacada al atrio del pueblo, donde se relata que tanto el rebelde como los habitantes compartieron libaciones junto al Santo Patrón.

En el Proyecto de investigación arqueológica del INC-Cusco realizado en el Templo de Pillpinto en el año 2004 (Instituto Departamental de Cultura, 2004) resalta la construcción del templo de Pillpinto en 1903 corroborado en la placa conmemorativa se registra “El Iltmo. Obispo D.D. Juan de Falcón y su digna hermana Sra. Rosa Falcón Sirvieron de padrinos tanto en la imposición de la piedra fundamental como el estreno solemne de hoy 13 de Julio de 1903 y fue construido por el arquitecto Manuel Ramírez”. Resalta a su vez que durante ese periodo cada imagen venerada en el templo contaba con tierras que eran rentadas para la adquisición de velas, ceras y otras necesidades del Culto en las que se menciona los terrenos de Santísimo Sacramento, San Luis, Santa Isabel, San Sebastián, Santa Rosa, Virgen Dolorosa, Virgen Concebida, Virgen Asunta, Niño Jesús.

En 1963, el Padre Carrasco menciona que desde su infancia recuerda que la Virgen Asunta solía permanecer en una capilla, siendo trasladada al templo solo durante la festividad en

su honor. Sin embargo, desconoce cuándo se tomó la decisión de que la Virgen permaneciera en el templo de manera indefinida y cuándo fue declarada como Santa Patrona del Pueblo.

Es importante destacar que la devoción a la Virgen Asunción o Asunta se remonta a la época colonial en Accha, durante la cual Pillpinto era uno de los anexos de Accha Urinsaya (DE ORICAIN, 1790). Entre 1688 y 1787, se registra la existencia de la cofradía de Nuestra Señora de la Asunción y Asunta, evolucionando posteriormente entre 1787 y 1792 a la cofradía de Nuestra Señora Asunta. Este hecho confirma la participación tanto de indígenas como de españoles en las cofradías, desempeñando un papel decisivo no solo en la celebración de festividades, sino también en la obtención de donaciones y relaciones de parentesco para asegurar la continuidad y el mantenimiento de estas instituciones.

Es relevante señalar que la advocación a la Virgen de la Asunción también se registró en otras localidades del Contisuyo, como Araypallpa y Papres. Este contexto demuestra la difusión y arraigo de la devoción a la Virgen Asunta en la región.

La versión de la Aparición de la Virgen Asunta y su relación con los Alzados, según los relatos de Corsino Gutiérrez, Fortunato Guzmán, Pio Rosa y Leoncio Pancorbo Abarca, es reconocida por los pobladores de Pillpinto. En el siglo XIX, una joven que pastoreaba sus ganados en un lugar llamado Yarqha Pata, cerca del manantial niwachachuq, experimentó la desaparición repentina de sus animales. Mientras buscaba, se encontró con una mujer hermosa que peinaba su cabello. La joven le preguntó si había visto a sus ganados, y la mujer hermosa le respondió que sí, indicando que los animales estaban pastando en tierra santa. Sorprendida por el encuentro, la joven bajó al pueblo para informar a las autoridades y a toda la población. La comunidad se movilizó hacia el lugar mencionado y encontraron no solo a los ganados, sino también a la Virgen en forma de bulto. La imagen era de tamaño pequeño. En este contexto, las

danzas, incluyendo a los Alzados, acompañaron el descubrimiento. Según los sueños de los creyentes, la Virgen les había dicho a los Alzados: "A ustedes les hago caso". Esta narrativa fusiona lo divino con lo terrenal, estableciendo una conexión especial entre la Virgen Asunta, los Alzados y la comunidad de Pillpinto.

Además, según los relatos, antes del milagro de la aparición de la Virgen Asunta, la comunidad de Pillpinto celebraba a San Luis, quien fue el primer Santo que llegó a la localidad. Esta festividad se llevaba a cabo el 16 de agosto y se extendía a lo largo de 15 días. Asimismo, destacan que otras celebraciones importantes incluían la del Corpus Christi, que incorporaba corridas de toros. Con el tiempo, esta última festividad se fusionó y comenzó a celebrarse conjuntamente con la devoción a la Virgen Asunta. Este cambio en las festividades refleja la transformación y expansión de las prácticas religiosas y culturales en Pillpinto.

Se destaca también, que los Alzados, presentes en el mito de la aparición de la Virgen Asunta en Pillpinto en el sector de Yarqha Pata, Niwachayuq o Niwapata, ya existían como danza antes del evento milagroso que condujo a la presencia de la imagen.

Ildefonso Gutiérrez, de 73 años, comparte que, según los relatos transmitidos por sus abuelos y tatarabuelos, la Virgen Asunta apareció milagrosamente en Yarqha Pata. En ese momento, diversas danzas de la época intentaron llevarla consigo, pero no tuvieron éxito. Las danzas no pudieron trasladarla desde el lugar de su aparición, ya que la Virgen eligió a los Alzados y Pausañas. Según los sueños de la Virgen, ella seleccionó al ecónomo y a las personas mayores de esa época para llevarla a la población desde Yarqha Pata. En el templo local, hay una placa datada en 1905 que muestra la reconstrucción del templo. Desde esa fecha, las generaciones de abuelos, padres, hijos y nietos han continuado la tradición de bailar como Alzados. Ildefonso Gutiérrez también señala que su abuelo le contó que en tiempos antiguos la

danza se llamaba "runa tusu" y se bailaba con el mismo vestuario. Es evidente que el nombre cambió o se amplió a "Alzados" desde la aparición de la Virgen Asunta, marcando un cambio significativo en la historia y la identidad de la danza. Además, destaca que, a lo largo del tiempo, las generaciones más jóvenes de Alzados han modificado la forma en que cantan y bailan en comparación con las generaciones anteriores.

Los runas vivían en Pillpinto con su vestimenta tradicional de varayuq o kurakas, y tocaban el puputu; ellos dirigían el pueblo y eran altamente respetados. Anualmente, en enero, se llevaba a cabo el cambio de autoridades. Sin embargo, con la implementación de la reforma agraria, estas estructuras tradicionales desaparecieron. A pesar de ello, en la danza de los Alzados, todavía se imita a estas antiguas autoridades, manteniendo viva la memoria y la representación de las figuras respetadas del pasado.

Efraín Guzmán Carpio, de 64 años, comparte la historia que le transmitieron su abuelo, quien fue ecónomo durante 40 años, y su padre, quien ocupó el cargo durante 30 años. Según la narración, una niña que pastoreaba sus ovejas cerca del manantial Niwapata se encontró con una joven hermosa. Ambas jugaron juntas, y la joven le peinó el cabello, la lavó y la bañó durante todo el día. Al regresar a casa, la madre de la niña le preguntó qué había hecho todo el día, y la niña le contó todo, revelando que planeaba volver al mismo lugar al día siguiente para encontrarse con la señorita, es decir, la Virgen. Siguiendo la historia, la madre de la niña la siguió al día siguiente y presenció cómo la Virgen le peinaba el cabello antes de convertirse en una estatua. La danza de los Alzados, según relata Efraín Guzmán Carpio, fue la que logró recuperar a la Virgen Asunta, quien había aparecido en Yarqha Pata. Varias danzas intentaron recuperarla, pero la Virgen, en sueños del ecónomo, les indicó que necesitaba que vinieran los Alzados con un vestuario específico. Al día siguiente, el ecónomo notificó al padre, y los

danzantes lograron obtener sus vestimentas. Así, fueron a "alzarle" a la Virgen. En el intento de otras danzas, la Virgen desaparecía, pero los Alzados, con el vestuario adecuado, lograron traerla a la población, donde la Virgen se presentó en forma de bulto.

Figura 2

Capilla De la Virgen Asunta (Yarqha Pata)



Nota: Capilla de la Virgen Asunta, construida en el sector Yarqha Pata, cerca al manante niwachayuq, lugar donde se dio su aparición milagrosa. Elaboración propia.

Los Alzados en el mito de aparición milagrosa de la Santísima Cruz en la Comunidad de Ccapa

Según relatos transmitidos por los abuelos, en tiempos pasados, la población de la comunidad vivía en el sector Qhecha Pata. Durante una fiesta religiosa, en la cual el sacerdote llegó a caballo desde Pampak'uchu, una distancia de aproximadamente 45 km, dejó su caballo bajo el cuidado del ecónomo. Sin embargo, en un descuido, el caballo desapareció, desencadenando una búsqueda exhaustiva por parte de la comunidad. Durante la búsqueda, observaron a un joven que, con su chalina, estaba redirigiendo el flujo del agua del río hacia abajo. El ecónomo corrió para informar al cura, y los miembros de la comunidad se organizaron para encontrar al joven. Sorprendentemente, el joven o niño se transformó en una cruz. Se dice que la danza de los Alzados fue la responsable de traerlo. Desde entonces, la comunidad celebra la Fiesta de la Cruz en Ccapa en conmemoración de este milagro, que ocurrió alrededor del año 1822.

En otra versión sobre la aparición milagrosa de la Santísima Cruz en Ccapa, don Gabriel Rosa, en su calidad de ex danzante Alzado, relata que un carpintero vino de Pampa K'uchu y cortó un árbol que comenzó a llorar sangre. En ese momento, se levantó un viento fuerte, lo que asustó al carpintero, llevándolo de regreso a Pampak'uchu. Cuando se informó al padre sobre este evento, los Alzados fueron a traer a la comunidad. Se construyó una pequeña capilla con techo de paja y comenzaron a celebrar a esta cruz el 3 de mayo. Desde entonces, los Alzados han estado llevando a cabo sus danzas en honor a la Santísima Cruz en Ccapa.

Figura 3*Capilla de la Comunidad de Ccapa*

*Nota: Santísima cruz, ubicado en la capilla de la comunidad de Ccapa del distrito de Pillpinto.
Foto de María Luisa Lira.*

Los Alzados en el mito de aparición milagrosa de la Virgen Rosario en la Comunidad de Ccahuatura

Juan de Dios Carpio Mellado, de 91 años, relata que cuando era niño conoció a la Virgen. Según la narración de su padre y su abuelo, la Virgen fue traída desde Cusco y pasó por Acos, específicamente en el sector de Puchi, donde los taytas (ancianos) que la acompañaban se embriagaron. Estos taytas vestían con pantalones cortos. En medio de la embriaguez, la Virgen desapareció, lo que llevó a una búsqueda extensa. Se avisó a las autoridades en Acos, y la búsqueda se extendió por lugares como Tawqa y otros. Finalmente, encontraron a la Virgen en un vado cerca del río. Los danzantes Alzados y llameros se movilizaron para trasladarla a Ccahuatura y llevarla a la comunidad. Una vez allí, se construyó inicialmente una pequeña capilla y posteriormente una capilla más grande en honor a la Virgen.

La Virgen del Rosario de Ccahuatura, según la restauración realizada por el Ministerio de Cultura hace 5 años, tiene una antigüedad estimada de casi 200 años. La restauración permitió estudiar las características de la imagen en bulto, lo que proporcionó valiosa información sobre su historia y antigüedad, contribuyendo así a preservar este importante elemento cultural y religioso.

Figura 4

Virgen Rosario de Ccahuatura



Nota: *Virgen Rosario de la comunidad de Ccahuatura del distrito de Pillpinto, donde los alzados fueron los primeros que trasladaron a la comunidad. Elaboración propia.*

Los Alzados en el mito de aparición milagrosa de la Virgen Rosario en la Comunidad de Taucabamba

Con respecto a la historia de la Virgen del Rosario en Taucabamba, los portadores indican que trajeron a la virgen alrededor del año 1800 de Wayoconga, que era un pueblo y la

capital del distrito de Omacha (también conocido como Umacha o Cabecita). En ese lugar, se menciona que existía un templo y aún quedan restos de él. Hay dos versiones sobre este traslado según los informantes de la comunidad de Taucabamba: Eulalio Medina Candía de 62 años, ecónomo Leoncio Huamani Serrano de 72 años, Antonio Cornejo Carpio de 47 años, Porfirio Carrasco Camacho de 57 años presidente comunal:

La historia continúa relatando que el agua del manantial de Miskhapata, que fluía a través de una acequia, se filtró al pueblo y al templo. Este evento provocó que el templo se partiera en dos, y en todo el pueblo se produjo un deslizamiento o terremoto. El agua bloqueó el camino y llegó hasta San Juan, el río Apurímac, ubicado frente a Omacha. Posteriormente, las autoridades lograron desbloquear el camino. A raíz de este suceso, algunas familias decidieron migrar, yendo a lugares como Huayki, Huascar, Pillpinto, Accha, y Ccahuatura. Antes de estos eventos, Pillpinto solía ser el huerto de los wayakunkinos, y tras el suceso, solo quedaron algunas familias en ese lugar. En Accha, construyeron un templo llamado San Bernabé de Tawqamba en el barrio Santa Ana. Las reliquias del templo de Wayakunka fueron llevadas a este nuevo templo. Don Eulalio menciona que cuando era muy joven o adolescente, fue a retejar ese templo porque eran los dueños, es decir, los de Taucabamba. Pasaron varios años antes de que construyeran su propio templo en Taucabamba, y fue en este nuevo templo donde trajeron a la Virgen del Rosario.

En otra versión de la historia, durante un matrimonio donde se casaba la hija de un tayta, apareció un anciano harapiento y descalzo. Este anciano mocosó pedía comida, pero una persona arrogante lo maltrató, indicándole que no podían invitarlo. Sin embargo, una señora compasiva le ofreció chicha, y el anciano le aconsejó que se fuera hacia arriba, es decir, hacia Taucabamba, y le recomendó que no volviera la vista atrás. En ese momento, empezó a soplar un viento fuerte,

se levantó polvo, y los animales comenzaron a llorar. La mujer, sin embargo, desobedeció la recomendación y volteó la vista atrás, quedando encantada por una piedra que hasta la fecha existe.

La narrativa continúa explicando que, en esa época, la celebración de la Virgen del Rosario se llevaba a cabo en Wayoconga. Aquellos que sobrevivieron al terremoto o inundación fundaron los pueblos de Pillpinto, Ccahuatura, Parcco, Taucabamba, Ccapa y Accha.

En particular, Taucabamba inicialmente era una estancia, pero después del desastre, se convirtió en una comunidad. En ese tiempo, la Virgen del Rosario se quedó en Taucabamba, y los habitantes la trajeron mediante la danza de los Alzados. Según la historia, la virgen no quería moverse, ya que cada vez que comenzaba el viento, también se desataba una granizada. En un sueño, la virgen le indicó a una persona que la visitaran, y tres danzas - Alzados, Chhullchu y Endermes - fueron las encargadas de llevarla.

Además, se comenta que en Wayoconga vivieron españoles que eran arrogantes y abusivos. En Miskhapata, había una mina de plata, y se dice que lograron atraer a trabajadores portugueses para trabajar en esa mina.

Figura 5*Capilla de la Virgen Rosario de Taucabamba*

Nota: *Virgen Rosario de la comunidad de Taucabamba del distrito de Pillpinto, donde los alzados fueron los primeros en trasladar a la comunidad. Elaboración propia.*

Los Alzados en el mito de aparición milagrosa del Señor de Pampa K'uchu en la Comunidad de Pampa K'uchu, del distrito de Ccollcha

Los portadores (Nelson Ccahuana Paz (Caporal y alcalde de los Alzados) Wilfredo Ccahuana, Angelino Orqque Guerra, ecónomo del templo y capilla de Pampak'uchu) indican que la danza de los Alzados se relaciona con la aparición milagrosa del Señor de Pampak'uchu, quien llegó desde una ubicación más elevada de Sicuani, pasando por la ruta de Taqta, Ccapa, Pillpinto, hasta llegar a la comunidad por el sector Khullawani. En este trayecto, hay lugares significativos como Wanka Rumi y el sector Tankapaniza, donde existen manantiales conocidos como Wanka T'oqos. Cuentan que, cuando el Señor de Pampak'uchu sintió sed, excavó la tierra y bebió agua de estos manantiales. En estos lugares, se encuentran evidencias donde se sentó, se

arrodilló y apoyó para calmar su sed. También se menciona que se enfermó de neumonía y escupió sangre, y por eso, la tierra en ese lugar tiene un color similar a la sangre.

Otra versión relata que, al enterarse los españoles de que el Señor estaba en este lugar, vinieron desde Cusco para llevárselo. Sin embargo, cuando intentaron cruzar el río Wanthana, no pudieron levantarlo; parecía demasiado pesado. Finalmente, entendieron que el Señor de Pampak'uchu quería quedarse en ese lugar. Fue entonces cuando los danzantes Alzados lo levantaron y lo llevaron a la comunidad bailando, al lugar donde se le encontró, y el peso del Señor disminuyó, volviéndose más liviano. En ese contexto, como menciona Angelino, en el sector "Los Manantes" donde el Señor hizo aparecer el agua, se identifica dos lugares específicos llamados Wanthana y Khullawani, este último caracterizado por tener un Apu Pukara debajo de la roca, donde brota agua de color oscuro. Ambos lugares están alejados de la capilla.

Los portadores relatan que el Señor de Pampak'uchu apareció milagrosamente alrededor del 2 de enero de 1781. Se cuenta que un niño pastor de cabras descubrió su presencia entre los matorrales de los arbustos de Qantu y Marhku. El niño pastor contó que vio a un niño con el que jugó. Al enterarse los pobladores, fueron a ver y encontraron al Señor en forma de bulto, sentado. Los danzantes Alzados lo levantaron y lo llevaron a la comunidad. En el lugar donde apareció, los devotos construyeron una capilla. Desde entonces, celebran anualmente del 2 al 5 de enero, con la participación de los danzantes Runa Tusu y Alzados.

El Apu Khullawani fue el lugar donde el Señor apareció. Se dice que vino con sed y escarbó para tomar agua y tierra de color rojo, que simboliza su sangre. También se encuentran sus huellas antes de entrar a la comunidad. La ruta del Señor pasa por Ccapa, Taqta, Khullawani y Pampa K'uchu.

El mito de origen del señor de Pampak'uchu posiblemente es del año 1781 que se relaciona con los mitos de origen del señor de Huanca y el Sr de Qoyllurit'i.

El Señor de Pampa K'uchu fue visitado y celebrado el 16 de agosto de cada año, junto a la Virgen Asunta, hasta las décadas de los 60 y 70. En esta celebración participaban peregrinantes de Bolivia, Puno, Canchis, Chumbivilcas, Acomayo, Quispicanchis (Lucre, Andahuaylillas) con sus danzas y productos para intercambiar y vender. Además, los danzantes Alzados de los distritos vecinos de Pillpinto y Ccapa también participaban en esta festividad.

En la actualidad, la festividad sigue atrayendo a devotos de Lucre y Andahuaylillas, quienes peregrinan con sus danzas mestizas Qochaya y Qhapaq qolla.

Los portadores destacan que el Señor de Pampak'uchu siempre perteneció a Pampak'uchu y que los habitantes de esta localidad son sus guardianes. El Señor siempre ha querido esta danza, y los Alzados de Ccapa y Pillpinto venían a peregrinar por devoción.

Figura 6

Capilla del Señor de Pampak'uchu



Nota: Capilla del Sr. De Pampak'uchu, espacio donde se dio la aparición milagrosa del Sr. de Pampak'uchu. Foto de María Luisa Lira.

4.1.1.2. Participación de los Alzados

Es interesante observar la participación de los Alzados - Runa Tusu en las fiestas religiosas de las comunidades de Pillpinto y en otros distritos de la región Cusco, así como en la ciudad de Lima. Su contribución en eventos como la Festividad de la Virgen Asunta es significativa, y aunque en el pasado participaban dos grupos de Alzados de los sectores Qollana y Qaywa, actualmente, solo hay un grupo integrado por miembros de ambos sectores. La migración de jóvenes a la ciudad del Cusco y a otras regiones del país es un factor que ha influido en esta situación.

A continuación, se detalla la participación de los Alzados - Runa Tusu en diversas festividades de acuerdo al calendario festivo católico y cívico:

- Festividad de la Virgen Asunta en la capital del distrito de Pillpinto.
- Otras festividades religiosas y cívicas en diversas partes de la región Cusco.
- Participación en la ciudad de Lima.

Este cuadro revela la amplitud de su presencia y participación en diversas celebraciones, lo que destaca la importancia de los Alzados en la vida cultural y festiva de la región.

Tabla 3

Participación de los Alzados

N°	FECHA/ MES	DISTRITO/ COMUNIDAD	EVENTO	LUGAR/ ESPACIO	ACTIVIDAD/ EVENTO	OBSERVACIONES
1	2 al 5 de enero	Comunidad de Pampak'uchu del distrito Collcha	Celebración del niño Dulce nombre de Jesús, aniversario del Sr. De Pampa k'uchu	Plaza y templo de la comunidad	Fiesta religiosa	
2	3 de mayo	Comunidad Ccapa del distrito de Pillpinto	Celebración de la Santísima Cruz	Plaza y templo de la comunidad	Fiesta religiosa	
3	Mayo o junio	Distrito de Ocongate	Peregrinación al santuario del Sr. De Qoyllurit'i	Santuario Del Señor de Qoyllurit'i	Fiesta religiosa	

4	22 de junio	Provincia de Paruro	Celebración del aniversario de Paruro	Capital provincial	Celebración cívica	Solo van una delegación que representa a Pillpinto
5	23 de junio	Cusco	Fiestas de del Cusco	Plaza de armas y Avenida el Sol	Evento cívico, cultural	Delegación de representación
6	26 de junio	Provincia de Paruro	Celebración del aniversario de Paruro	Capital provincial	Celebración cívica	Delegación que representa a Pillpinto
7	15 de agosto	Distrito de Pillpinto	Festividad de la Virgen Asunta	Capital distrital: plaza, templo, albana pata	Fiesta religiosa	
8	15 de agosto	Distrito de Santa Teresa de la Convención	Festividad de la Virgen Asunta de Pillpinto en la comunidad de Sullukuyuq	Plaza, templo, albana pampa	Fiesta religiosa	
9	Semana antes de la festividad en Pillpinto	Lima (distrito tawantinsuyu, San Juan de Lurigancho etc.)	Festividad de la Virgen Asunta de Pillpinto	Locales alquilados	Fiesta religiosa	
10	16 de agosto	Comunidad Pampa k'uchu, del distrito de Collcha	Peregrinación al Santuario del Sr de Pampak'uchu	Capilla de la comunidad de Pampak'uchu		Antes los danzantes alzados iban de Pillpinto y Ccapa a bailar
11	30 de agosto	Distrito de Sank'a	Festividad de Santa Rosa	Capital distrital	Fiesta religiosa	De Pillpinto y Ccapa iban a peregrinar, hasta hace 5 años
12	8 de Setiembre	Distrito de Acos	Festividad de la virgen Natividad de Acos	Capital distrital, templo, plaza y albana pata	Fiesta religiosa	
13	7 de octubre	Distrito de Pillpinto (comunidades de Ccahuatura y Taucabamba)	Festividad de la virgen del Rosario	En el templo y plaza de cada comunidad	Fiesta religiosa	
14	26 de noviembre	Distrito de Sangarará	Celebración de conmemoración de la gesta revolucionaria de Tupaq Amaru	Capital distrital	Fiesta de conmemoración histórica	Delegación que representa a Pillpinto

Nota: Elaboración de los portadores Corsino Gutiérrez, Fortunato Guzmán, Alan Guzmán y el Equipo PCI.

4.1.1.3. Personajes y roles de los Alzados en la festividad de la Virgen Asunta de Pillpinto

La Festividad de la Virgen Asunta en Pillpinto se extiende a lo largo de 7 días, desde el 14 hasta el 20 de agosto. Durante este evento, el Prioste o Carguyuq desempeña un papel importante como el principal responsable de la organización de la festividad. La participación incluye a los Carguyuq de Albero, Carguyuq Menores y los danzantes que se organizan en diferentes danzas o comparsas para rendir homenaje a la Virgen.

En el contexto de esta festividad, los Alzados asumen varios roles y tareas de acuerdo con la jerarquía establecida en su organización. Entre ellos se encuentran los ex-danzantes, conocidos como Kurakas/Caciques, Sargento y Capitán/Qollana. Estos roles de mayor jerarquía llevan la responsabilidad de transmitir las costumbres, tradiciones, funciones y prohibiciones a los nuevos Alzados, contribuyendo así a la continuidad y preservación de la cultura y las prácticas festivas en la comunidad.

Las coreografías son ejecutadas por diversos personajes, incluyendo los denominados tayta alcaldes, el albaser, el regidor, los danzantes y el tamborero. Además, para llevar a cabo otras tareas, liderados por los tayta alcaldes, se encuentran el campanero, el aguatero, el barredor, el q'operu, entre otros. A continuación, se describe la función específica de cada personaje en estas actividades.

Los Kurakas y/o Caciques: Estos personajes al haber pasado por todos los grados y roles dentro de la organización, se constituyen como figuras emblemáticas y respetadas. Esta categoría de danzantes se considera jubilada de la actividad física pero activa en el ámbito de la asesoría, desempeñando roles importantes como consejeros para los varayuq (alcaldes) y los alzados.

Su experiencia consolidada les confiere una posición única, siendo depositarios de sabiduría y conocimientos profundos sobre las tradiciones y rituales asociados con la danza. Además, los Kurakas y Caciques juegan un papel vital en la transmisión de las normas y costumbres que rigen la convivencia durante la festividad.

los Kurakas somos danzantes jubilados que hemos desempeñado todos los cargos que hay en la danza. Ahora, actuamos como consejeros y guías, brindando orientación sobre costumbres, normas de convivencia y ejecución de coreografías a los integrantes de la danza. (C. G. G. de 68 años, ex danzante alzado).

En términos prácticos, estas personalidades asumen una función de guía, orientando la ejecución de las coreografías, la selección de vestuarios y el cumplimiento de las reglas establecidas para mantener la cohesión y el respeto dentro de la comunidad de danzantes. Su presencia y participación activa en las discusiones sobre la planificación y desarrollo de la festividad son fundamentales, ya que aportan una perspectiva enriquecida por años de experiencia directa.

Como Kurakas, nuestra responsabilidad va más allá de la danza. Utilizamos nuestra experiencia para guiar a los alcaldes y alzados, brindando orientación sobre costumbres y normas de convivencia. Además, contribuimos significativamente a la transmisión de tradiciones y conocimientos acumulados, asegurando que perduren y no se pierda la costumbre (D. R. D. de 62 años, ex danzante alzado).

En resumen, los Kurakas y/o Caciques no solo representan la culminación de una trayectoria en la danza, sino que también son pilares esenciales como guardianes del

conocimiento y orientadores de la tradición, contribuyendo de manera significativa a la preservación y evolución de esta rica expresión cultural.

Figura 7
Kurakas y/o Caciques



Nota: Elaboración propia

Los Sargentos: Son los personajes que desempeñan un papel fundamental al respaldar a los alzados, colaborando estrechamente con los Kurakas. Al igual que estos últimos, los Sargentos son figuras respetadas que no solo brindan apoyo práctico, sino que también actúan como consejeros para los alzados. Su presencia en la danza subraya su importancia como líderes respetados y asesores clave en el contexto cultural de Pillpinto.

Como sargento que fui desempeñe mi labor de la mejor manera al respaldar a los alzados. Trabajé en estrecha colaboración con los Kurakas, dando apoyo práctico y sirviendo como consejero. Esta colaboración para mí fortalecía el liderazgo y a nuestra danza obviamente (L. G. P. de 60 años, ex danzante alzado).

Los Capitanes y/o Qollanas: Son figuras importantes que han completado recientemente su mandato como alcaldes. Estos líderes desempeñan un papel fundamental al encabezar el alzado yuyachiy, o recordatorio a los alzados, que tiene lugar cada 1 de agosto como parte de la festividad. Su participación en esta ceremonia no solo simboliza el cierre de su responsabilidad como alcaldes, sino que también refleja su continuo compromiso con la comunidad al liderar y recordar la importancia de la festividad para todos los participantes.

Como Capitán o Qollana, lideramos el alzado yuyachiy el 1 de agosto. Con esto cerramos nuestro mandato como alcaldes, recordando a los alzados la importancia de la festividad y las funciones que cumplen los alzados. Nuestra participación refleja nuestro compromiso continuo con los alzados al liderar y recordar la relevancia de esta hermosa danza. (E. T. G. de 45 años capitán).

Figura 8
Capitanes/Qollanas



Nota: Elaboración propia

En el transcurso de los rituales católicos y la ejecución de las coreografías, actúan como danzantes los siguientes personajes:

Los Tayta alcaldes: Son dos personajes que desempeñan un papel importante como representantes de las autoridades tradicionales, equiparables a los Varayuq. Su responsabilidad principal radica en mantener el orden y establecer reglas para garantizar el comportamiento apropiado de los danzantes. Además, son los encargados de dirigir las coreografías y de indicar el cambio de tono o sonido del tambor o qasa.

Nuestra responsabilidad principal es mantener el orden y establecer reglas para garantizar el comportamiento apropiado de los danzantes. También dirigimos las coreografías y decimos cuando debe cambiar el tono del tambor o qasa. (A. G. C. de 37 años, tayta alcalde 2023).

Aplicamos azotes en el trasero de manera constante. Aunque pueda sonar drástico, los alzados afirman no sentir dolor, atribuyendo su resistencia a la protección de la Virgen (C. E. M. de 45 años, tayta alcalde 2023).

Cuando los danzantes realizan travesuras y se golpean o caen, se recuperan rápidamente gracias a la supuesta protección divina que poseen. Aunque aplicamos castigos físicos, la fe en la Virgen parece otorgarles una resistencia única (A. G. C. de 37 años, tayta alcalde 2023).

Cuando los alzados realizan alguna irreverencia o pronuncian comentarios inapropiados, los alcaldes responden aplicando azotes en las nalgas de manera constante. A pesar de este castigo físico, los alzados afirman no sentir dolor, atribuyendo su resistencia a la protección de la Virgen. Esta conexión espiritual también se manifiesta cuando los danzantes se golpean o caen

durante sus travesuras, ya que se recuperan rápidamente gracias a la supuesta protección divina que poseen.

Figura 9
Tayta alcaldes



Nota: Elaboración propia

El Regidor y Albaser: En la danza de los alzados de Pillpinto, se destaca la presencia activa de dos personajes, quienes participan en la danza detrás de los alcaldes. El regidor ocupa una posición en una fila de danzantes, mientras que el albaser se ubica en la otra fila. Estos personajes desempeñan un papel fundamental al asumir temporalmente la responsabilidad en ausencia de uno de los alcaldes, garantizando así la continuidad y el adecuado desarrollo de la danza.

Cuando uno de los alcaldes no está presente, tanto el Albaser como yo nos hacemos cargo temporalmente de la responsabilidad. Nuestra misión es asegurar que la danza continúe sin contratiempos y se desarrolle de manera adecuada, evitando cualquier interrupción, pero siempre hay alzados que no obedecen y tenemos que poner mano dura para poner orden (E. F. C. de 26 años, regidor alzado 2023).

En situaciones inesperadas o inconvenientes relacionados con alguno de los alcaldes, el regidor y el albaser están facultados para asumir temporalmente la posición de liderazgo, demostrando su papel decisivo en la ejecución de la danza. Además, como muestra de respeto a las autoridades, estos personajes acompañan a los alcaldes hasta sus hogares.

Además de nuestra tarea, tenemos que garantizar que se encuentren bien los Tayta alcaldes, sobre todo. En caso de falta de respeto a las autoridades o a cualquier miembro, intervenimos para mantener el orden, asegurando que no haya peleas discusiones, pero muchas veces es difícil pero que vamos hacer tenemos que seguir nomas (A. D. C. de 28 años, albaser alzado 2023).

No solo se limitan a un rol ceremonial, sino que también tienen la importante tarea de velar por la integridad física de los Tayta alcaldes y de los demás participantes. En caso de que alguien falte al respeto a las autoridades o a cualquier miembro de la danza, el regidor y el albaser intervienen para mantener la armonía y el orden, asegurando así un ambiente respetuoso y seguro durante la celebración.

Figura 10
Regidores y Albaceres



Nota: Elaboración propia

Los ejecutores de las coreografías son los danzantes, conocidos como runas, quienes desempeñan su papel bajo la dirección de los Tayta alcaldes.

El Tamborero o Qasa: Es un personaje que desempeña un papel esencial como el músico encargado de ejecutar el tambor o qasa. Su experiencia y habilidad le permiten interpretar con destreza el ritmo específico de cada coreografía, contribuyendo de manera significativa a la ejecución precisa y armoniosa de la danza.

Yo toco el tambor desde hace poco tiempo y cuando era próximo veía como los alzados tamboreros tocaban y me gusto desde un principio y cuando ya tenía años en la danza me anime a tocar el tambor y así me gane ese papel y luego gracias a mi experiencia y habilidad, puedo tocar bien el ritmo único de cada

coreografía. Es un ritmo único de los alzados y hago danzar a mis taitas, ser tamborero es cansadito te duelen mucho las manos hay que estar bien preparados (W. C. O. de 26 años, tamborero alzado 2023).

El tamborero no solo se limita a proporcionar el ritmo fundamental, sino que también acompaña a los alzados a lo largo de toda la festividad. Su presencia constante asegura la coherencia musical durante las diversas etapas de la celebración, siendo un elemento fundamental para el desarrollo fluido y auténtico de la danza.

Cuando fui Qasa tocaba bien, más que habilidad y técnica era la presión de hacerlo bien porque una falla mía malograba la coreografía. Tenía que estar bien concentrado porque para cada paso tenía que tocar diferente y para eso tenía que tener experiencia y estar bien atento a la orden del taita alcalde porque ellos eran los que me tenían que decir en qué momento cambiar el ritmo, yo era el uno de los responsables de garantizar la música en nuestra danza y lo autentico a la hora de danzar (S. M. G. de 41 años, ex tamborero alzado).

La destreza del tamborero no solo reside en su capacidad técnica, sino también en su sensibilidad para adaptarse a las variaciones y demandas específicas de cada coreografía, contribuyendo así a realzar la experiencia estética y cultural de la danza de los alzados de Pillpinto.

Figura 11
Tamborero o Qasa



Nota: Elaboración propia

Simultáneamente los alzados asumen los siguientes roles durante los días de la festividad

El Campanero: También conocido como campana q'asuq, juega un papel importante como el encargado de repicar la campana de la torre del templo. Durante los días festivos, su responsabilidad principal es anunciar la celebración de las misas y las procesiones dedicadas a la virgen Asunta.

Como campanero mi tarea consiste en anunciar la realización de las misas y procesiones dedicadas a nuestra mamacha asunta, a mí el tayta alcalde me ordena cuando debo ir y tengo que obedecer sino me cae un chicotazo. Toco la

campana para avisar a los fieles siempre en coordinación con el padre de la iglesia, siempre hay que pedir autorización por respeto (Y. C. G. de 24 años, campanero alzado).

Es importante destacar que el campanero realiza estas acciones con la autorización del campanero oficial de la parroquia, subrayando la coordinación y el respeto hacia las estructuras eclesíásticas existentes. El repique de la campana no solo sirve como un medio práctico para convocar a los fieles a participar en los eventos religiosos, sino que también agrega un elemento sonoro distintivo a la atmósfera festiva.

Este personaje desempeña un papel significativo al conectar la dimensión religiosa de la festividad con la comunidad, al tiempo que contribuye a la ambientación festiva general de los días dedicados a la celebración de los alzados de Pillpinto.

Figura 12

El Campanero



Nota: Elaboración propia

El Aguatero: También conocido como uno apaq, desempeña un papel esencial al encargarse de transportar agua. Su función principal consiste en regar los patios y la puerta de calle de las autoridades del pueblo, así como los espacios correspondientes a los alzados jubilados y la plaza principal.

Como uno apaq, mi tarea principal es regar los patios y la entrada de las autoridades de mi pueblo, también de los alzados jubilados y la plaza principal. Lo que hacemos es importante para no levantar polvo al rato de barrer sino hago esto se molestarían con nosotros las personas que están en esos lugares, tengo que regar bien (E. C. M. de 21 años, aguatero alzado 2023).

El gesto de regar simboliza no solo la limpieza y el cuidado del espacio, sino también un acto de respeto hacia las personas importantes en la fiesta.

Figura 13
El Aguatero



Nota: Elaboración propia

El Barredor o Pichanero: personaje conocido como pichaq, desempeña un rol fundamental. Este personaje se encarga de confeccionar las escobas, también llamadas pichanas, utilizando el arbusto P'ispita o retama. Además de la elaboración de estas herramientas, los pichaq son responsables de barrer el templo, también los patios, las puertas y las calles de las autoridades locales y de los ex danzantes de alzados, después de que los aguateros hayan regado estos espacios.

Mi función es hacer las escobas, que también se llaman pichanas, utilizando el arbusto P'ispita o retama. Asimismo, me encargo de barrer los patios, las puertas y las calles de las autoridades locales y ex danzantes, después de que los aguateros hayan regado esos espacios (O. C. M. de 22 años, barredor alzado 2023).

La confección de las escobas y la posterior limpieza simbolizan la importancia del cuidado y la atención hacia los lugares asociados con las autoridades y los participantes jubilados de la danza. Este acto no solo tiene una función práctica en términos de limpieza, sino que también destaca la conexión con las tradiciones locales y resalta la consideración hacia aquellos que han desempeñado un papel importante en la festividad.

La elaboración de escobas y la limpieza pienso es como dar el cuidado y la atención dedicados a estos lugares. No limpiamos, sino que también estamos rescatando esta costumbre que años pasados no se hacía ya. Con esta tradición de limpiar barriendo nosotros los alzados mostramos respeto y reconocimiento hacia las autoridades y los ex danzantes (A. P. C. de 20 años, barredor alzado 2023).

En resumen, el pichaq, como barredor, desempeña un papel importante en mantener la pulcritud de los espacios relacionados con la festividad, al tiempo que preserva y honra las costumbres locales.

Figura 14
El Pichanero



Nota: Elaboración propia

El Q'opero: personaje también conocido como el que lleva la basura, desempeña un papel particular. Este personaje tiene la responsabilidad de recoger o juntar la basura en los domicilios de las autoridades y vecinos, simulando ser el encargado de llevarla consigo.

Mi tarea principal es recoger la basura de los domicilios de las autoridades y vecinos durante la festividad después que pichaq hay hecho su trabajo. Luego como quien simula en una seca me llevo cargando la basura. Al hacer esto pienso que estoy dando ejemplo de limpieza y cuidado. Aunque simbólico, este acto lo que hago se da importancia donde viven nuestras autoridades, respeto sobre todo también a los vecinos. (J. C. C. de 19 años, q'operu alzado 2023).

Aunque en apariencia el acto de recoger basura puede parecer práctico, dentro del contexto festivo, el q'operu puede tener un significado simbólico más profundo. Podría representar la idea de limpiar y eliminar lo no deseado o innecesario, contribuyendo a la renovación y purificación durante la celebración.

El q'operu, al asumir este papel, podría agregar un elemento lúdico y humorístico a la festividad, mostrando cómo ciertas actividades cotidianas pueden ser reinterpretadas dentro del marco de la celebración cultural. Este personaje, al participar en la recogida de basura, podría estar contribuyendo simbólicamente a la renovación y la limpieza, tanto física como espiritual, durante los alzados de Pillpinto.

El Uspha Urqoq o Usphero: Es un personaje que cumple una función específica como responsable de la extracción de cenizas. Este individuo asume la tarea de retirar la ceniza de los fogones de las cocinas pertenecientes tanto a las autoridades como a los vecinos a los que visita durante las festividades. Posteriormente, utiliza un fragmento de ceniza para marcar la puerta principal de la residencia visitada, siendo esta marca indicativa de la importancia de la vivienda.

Además de esta labor, el "Uspha Urqoq" se encarga de limpiar y trasladar las cenizas generadas por las fogatas realizadas por el Prioste en la plaza principal de Pillpinto durante los días festivos.

Con mucho cuidado, limpio las cenizas de los fogones. Luego, tomo un pedacito y dibujo una marca en la puerta de la casa. Esto es muy especial porque muestra lo importante que es la casa en la festividad. Así, todos se sienten más unidos a la tradición. (M. G. D. de 20 años, Usphero alzado 2023).

Así, el Uspha Urqoq o Usphero desempeña un papel importante en la tradición de la danza de los alzados, no solo a través de sus acciones prácticas, sino también a través de la carga simbólica asociada con la eliminación de cenizas y la preparación para nuevas etapas dentro de la celebración de los alzados de Pillpinto.

Figura 15

El Uspha Urqoq o Usphero



Nota: Elaboración propia

El Uyapakuq: También conocido como el oidor, desempeña un papel singular. Este personaje es designado con la tarea específica de escuchar atentamente si alguien habla mal de los alcaldes o de cualquier integrante del grupo. En otras palabras, su función principal es actuar como el "chismoso" de la danza, estando alerta a posibles comentarios desfavorables.

Mi función principal consiste en escuchar atentamente cualquier comentario negativo sobre los alcaldes o de mis taytainkakunas. Soy el encargado de detectar posibles expresiones desfavorables, en otras palabras, soy el "informante" en la danza por no decir chismoso (A. C. T. de 26 años, alzado 2023).

La presencia del uyapakuq añade un elemento social y de control dentro de la celebración. Su papel no solo está vinculado a la obtención de información, sino que también puede tener un carácter preventivo al disuadir a las personas de hacer comentarios negativos sobre los participantes o la festividad en sí. La figura del uyapakuq refleja la importancia de mantener un ambiente respetuoso y positivo en la danza.

Figura 16
El Uyapakuq



Nota: Elaboración propia

El Investigador o K'uskiq: Este personaje, también llamado runa, asume la responsabilidad de investigar posibles pérdidas o sustracciones de pertenencias de los integrantes de la danza durante las noches de diversión. Su labor incluye identificar a aquellos que pudieran haber cometido robos o causado pérdidas de bienes y prendas de vestir.

En la danza como en otras danzas siempre hay robos de pertenencias no se si lo hacen por broma o por otra cosa, es por ello que mi tarea principal consiste en investigar posibles pérdidas o sustracciones de pertenencias durante las noches de diversión o en cualquier momento. Trato de identificar a aquellos que pudieran haber cometido robos, asegurando así la seguridad y la integridad de las pertenencias de los integrantes de la danza (E. D. C. de 25 años, k'uskiq alzado 2023).

Además de su función como investigador de incidentes de pérdida, el k'uskiq tiene la tarea de supervisar los acopios de dinero realizados por los alzados. Estos fondos recaudados cumplen diversos propósitos, y parte de ellos se entregan al tayta alcalde para la adquisición de chanco, que luego se utiliza en el convido de los alzados durante la corrida de runa tura o corrida de alzados.

En resumen, el investigador desempeña un papel importante en el mantenimiento de la integridad y el orden dentro de la danza de los alzados, garantizando que las pérdidas sean investigadas adecuadamente y que los fondos recaudados se utilicen de manera efectiva para el beneficio de la comunidad durante las festividades.

El Chaski: personaje que desempeña un papel fundamental como el encargado de repartir las comunicaciones u órdenes emitidas por el despacho del alcalde. Este personaje, también conocido como runa, asume la responsabilidad de distribuir eficientemente mensajes

importantes para las autoridades locales, el párroco, el sargento, el capitán y otros vecinos notables.

Esta tarea o labor lo realiza cualquier runa, por ejemplo, necesito enviar un mensaje al otro tayta alcalde que está en otro sitio agarro al alzado que está a mi vista y le doy la orden para que vaya y envíe el mensaje y así también lo realizado para comunicarme con otras autoridades para llevar mensajes importantes, en realidad este papel no tiene alguien específico quien lo realice (A. G. C. de 37 años, Tayta alcalde 2023).

La labor del chaski refleja la necesidad de una comunicación efectiva y organizada dentro de la comunidad durante las festividades. Su función no solo implica llevar físicamente los mensajes, sino también garantizar que las instrucciones del despacho del alcalde se transmitan de manera clara y oportuna a las partes pertinentes. Esta figura contribuye así a mantener la coordinación y la eficiencia en el desarrollo de la celebración de los alzados.

El chaski puede ser considerado como un nexo importante entre las autoridades y la comunidad, asegurando que las directrices y comunicaciones se transmitan de manera efectiva para el buen desarrollo de los eventos festivos. Su participación destaca la importancia de la organización y la colaboración en el marco de la celebración cultural.

El Ch'usñador: Es un personaje particular que, mayormente, se designa a aquellos que tienen una inclinación hacia el consumo de bebidas alcohólicas. Su rol se distingue por pasear por todos los espacios durante los días de la celebración sin unirse al grupo o batallón específico de los alzados.

Es un personaje que en estos años no se ve con frecuencia, según lo que me cuentan los kurakchaskas antes si había y al más borrachito se escogía par que

desempeñe esta función y era la de pasear por todos los espacios durante los días de fiesta sin unirse a un grupo o batallón específico de los alzados (A. G. C. de 37 años, Tayta alcalde 2023).

Este personaje, al no integrarse directamente al grupo principal, podría desempeñar un papel más independiente y distinto en la festividad. Su presencia podría agregar un elemento de diversidad a la celebración, ya que se desplaza por diversos lugares, interactuando con diferentes personas y contribuyendo a la alegría general de la festividad.

Es posible que el ch'usñador, al no unirse al grupo principal de alzados, represente una faceta diferente de la celebración, tal vez enfocándose más en la interacción social y en disfrutar del ambiente festivo de una manera más libre. Este personaje puede añadir una capa adicional de dinamismo y diversión a la celebración de los alzados de Pillpinto.

Ambulancia y/o Taxi: personajes que desempeñan un papel peculiar y cómico, además de brindar un servicio de ayuda a aquellos que hayan excedido el consumo de bebidas alcohólicas. Su función es recoger a las personas mareadas que no pueden dirigirse a sus casas y simular ser un servicio de ambulancia o taxi.

Nuestra función principal es brindar un servicio de ayuda a aquellos que han excedido el consumo de bebidas alcohólicas. Cuando encontramos a personas mareadas en las albanas, calles o la plaza, tomamos la iniciativa de ayudarles, imitando de manera humorística a un servicio de ambulancia o taxi (J. C. G. de 21 años, alzado 2023).

Cuando encuentran a personas en este estado en las calles o la plaza, los alzados toman la iniciativa de ayudarles, llevándolos de la mano o cargándolos en la espalda, imitando de manera

humorística a un servicio de ambulancia o taxi. Durante este proceso, los personajes de la ambulancia y el taxi deben gritar o anunciar de manera lúdica que están ofreciendo sus servicios.

Ayudamos llevando de la mano o cargando a las personas mareadas, simulando ser un servicio de ambulancia o taxi de manera divertida. Hacemos el servicio de una manera respetuosa sin aprovecharnos de nadie, además todos nos conocemos y no podemos hacer nada inapropiado. (R. D. C. de 29 años, alzado 2023).

A cambio de este servicio, reciben recompensas simbólicas en forma de propinas, que pueden ser entregadas por los familiares de la persona asistida o incluso por la misma persona que recibió la ayuda. Estas propinas se acopian y se destinan a la corrida de alzados o runa turu, contribuyendo así al financiamiento de eventos y actividades dentro de la festividad.

A cambio de nuestro servicio, recibimos propinas, que son entregadas por familiares o incluso por la misma persona. Estas propinas por lo general no los quedamos, ya cuando el tayta alcalde nos pide se lo damos para realizar otras actividades en beneficio de la danza (D. C. M. de 25 años, alzado 2023).

La presencia de estos personajes no solo agrega un toque humorístico y amigable a la festividad, sino que también muestra la solidaridad y el cuidado comunitario, proporcionando ayuda a aquellos que puedan necesitarlo durante la celebración.

El Waylluq: Es un personaje carismático con la habilidad de conquistar y enamorar a las bellas y hermosas jovencitas del lugar, así como a las danzantes de las diversas comparsas. Su papel va más allá de la simple participación en la danza, ya que se destaca por ser un conquistador, añadiendo un elemento de romance y entretenimiento a la festividad.

Mi habilidad es conquistar y enamorar a las bellas y hermosas jovencitas que participan en la fiesta, así como a las danzantes de las diversas comparsas. Este papel lo realizan la mayoría de los alzados sobre todo los más picaros que no tienen miedo a nada esos conquistadores, pero siempre lo hacemos con respeto sin sobrepasarnos, pero a veces siempre hay uno que lo malogra y nos ven feo las personas (W. C. M. de 32 años, alzado 2023).

Este personaje probablemente desempeñe un papel humorístico y amigable, utilizando su encanto para interactuar con las jóvenes y las danzantes de manera juguetona. Su presencia podría contribuir a crear un ambiente alegre y jovial durante la celebración, proporcionando momentos ligeros y divertidos.

Es importante destacar que la interpretación del waylluq puede variar, y su participación puede depender de las tradiciones y costumbres específicas de la comunidad. Su papel, sin embargo, agrega una dimensión social y festiva a la celebración, destacando la diversidad de roles y experiencias dentro de los alzados de Pillpinto.

Figura 17
El Waylluq



Nota: elaboración propia

El Esquinero o Soplón: Personaje también conocido como pakallapi willaq, desempeña un papel intrigante y cómico dentro de la festividad de los alzados en Pillpinto. Su función principal es observar la participación de los alzados, por encargo del tayta alcalde, y transmitir información relevante sobre su comportamiento.

La función de este personaje era mirar que están haciendo los alzados si están cumpliendo bien con sus obligaciones y siempre eran enviados por los tayta

alcaldes y ellos transmitían información relevante sobre su comportamiento. Estaban en las esquinas, actuando como un vigilante o informante encubierto, pero hoy en día no se ve al esquinero o en todo caso no saben cumplir la función que se les encomienda, pero antiguamente si se daba (D. R. D. de 62 años, Kuraka).

Este personaje, al situarse en las esquinas, actúa como una especie de vigilante o informante encubierto. Su presencia sugiere un elemento de sorpresa y suspenso, ya que los alzados pueden sospechar de él y tratar de descubrir su identidad cuando lo notan. El hecho de que intente ocultarse o escaparse agrega una dimensión de juego y humor a su papel.

En términos de la narrativa de la festividad, el esquinero o soplón podría añadir una capa de intriga y diversión, al tiempo que refuerza la idea de que los alzados son observados y evaluados durante la celebración. Este personaje podría representar la vigilancia de las autoridades o la comunidad para mantener el orden y la disciplina, aunque de una manera lúdica y entretenida.

El Tukuy Rikuq: Personaje que “todo lo ve”, parece desempeñar un papel de vigilancia y supervisión dentro de la festividad de los alzados de Pillpinto. Este personaje tiene la función de observar el comportamiento de los alzados durante la celebración. Su presencia podría inspirar un sentido de responsabilidad y conciencia en los participantes, ya que saben que están siendo observados.

Mi función principal es observar el comportamiento de los alzados durante la celebración. Actúo como un "todo lo ve", inspirando un sentido de responsabilidad y conciencia en los participantes, ya que saben que están siendo observados y los que hacen cosas malas como malos comportamientos

serán reportados al tayta alcalde y ellos determinaran que castigo les van a dar por lo general el castigo se realiza en el teqmo (C. R. M. de 22 años, alzado).

La referencia a un posible ajusticiamiento sugiere que el Tukuy rikuy podría tener un papel en la aplicación de consecuencias o disciplina en caso de comportamientos inapropiados por parte de los alzados. Esto podría ser parte de las tradiciones y normas de la comunidad para mantener el orden y el respeto durante la festividad.

En general, el Tukuy rikuy añade una capa de autoridad y control al evento, asegurándose de que los participantes respeten las reglas y normas establecidas. Su papel simboliza la importancia de la responsabilidad y el respeto mutuo dentro de la celebración de los alzados de Pillpinto.

La festividad de la Virgen Asunta en Pillpinto se caracteriza por una mezcla de tradiciones, humor y participación activa por parte de los alzados. Los diferentes personajes, como el ch'usñador, el waylluq, el Tukuy rikuy, entre otros, contribuyen a la diversidad de roles y actividades durante la celebración.

La inclusión de la voz falsete y el enfoque en el humor indica que la festividad está impregnada de un ambiente festivo y jovial. Los alzados utilizan la comedia y las simulaciones para hacer reír a las personas, lo que contribuye a la creación de un ambiente alegre y amigable.

La participación activa de los alzados en diversas simulaciones, como las de ambulancia, taxi, o el Tukuy rikuy que todo ve, agrega un elemento teatral y lúdico a la celebración. Este tipo de representaciones no solo entretienen, sino que también pueden tener significados simbólicos y sociales, como el respeto, la solidaridad y la disciplina.

En resumen, la festividad de la Virgen Asunta en Pillpinto es una celebración rica en tradiciones, donde la participación de los alzados se caracteriza por la diversión, la comedia y la creación de un ambiente festivo y acogedor para la comunidad.

4.1.1.4. Vestimenta e implementos de los alzados

El vestuario de los alzados se distingue por su originalidad y arraigo histórico, manteniendo su importancia a lo largo de muchos años de tradición. Cada alzado, con dedicación y detalle, elabora un traje que rinde homenaje a la vestimenta tradicional. La meticulosidad en la confección no solo refleja un compromiso con la cultura ancestral, sino que también contribuye al valor histórico de la festividad.

La Montera: La evolución de la montera a lo largo del tiempo revela una adaptación dinámica en su diseño y fabricación. En décadas pasadas, estas eran notables por su tamaño generoso y forma circular. Se confeccionaban a partir de paja de la variedad q'oya, creando una base envuelta con pequeñas porciones de paja dispuestas circularmente. Este armazón se recubría con tela de bayeta en rojo y blanco, mientras que la parte superior se vestía de pana negra, adornada con grecas bordadas en amarillo o blanco. Finalmente, se aseguraba con un sujetador de lana llamado "watu".

Las monteras eran conocidas por ser bastante grandes y tener una forma circular. Estaban hechas de paja de una planta llamada q'oya, formando una especie de esqueleto cubierto con pequeñas partes de paja dispuestas en círculo. Este armazón se cubría con tela de bayeta en colores rojo y blanco, mientras que la parte de arriba se vestía con pana negra. Además, la pana negra estaba decorada con patrones bordados en amarillo o blanco, y se

aseguraba con un sujetador de lana llamado "watu". (D. R. D. de 62 años, Kuraka).

Con el transcurso de los años, la montera ha experimentado transformaciones significativas, adoptando una forma más ovalada, aunque manteniendo los materiales originales. En la última década, estas modificaciones se han intensificado, dando lugar a cambios tanto en la forma como en los materiales utilizados.

Se está perdido su originalidad de la montera ya no es como antes, hoy en día hacen de baldes, parece dos cachos la montera, pienso porque ha habido una mayor diversificación de materiales, con la introducción de tejidos más ligeros y duraderos. Además, se ha observado una preferencia por colores más vibrantes y diseños más variados, pero ya no es original todo es sintético ". (C. G. G. de 70 años, Kuraka).

Estos ajustes en el diseño y la estructura de la montera no solo reflejan la adaptabilidad de la vestimenta tradicional a lo largo del tiempo, sino que también indican una respuesta a las tendencias contemporáneas y a las preferencias de los portadores. Este proceso de cambio continuo en la montera destaca la intersección entre la preservación de la tradición y la influencia de factores modernos en la evolución de la vestimenta, ofreciendo una perspectiva rica y dinámica de la cultura local a lo largo de las décadas.

Figura 18
La Montera



Nota: Elaboración Propia

El Ch'ullu: Es una prenda tradicional, que ha experimentado cambios notables a lo largo del tiempo. Antiguamente, se confeccionaba con lana de ovino y se teñía con anilina en variados colores, presentando iconografías andinas. En las últimas décadas, se ha observado una modificación en su elaboración, utilizando ahora lana sintética. Este cambio se acompaña de la inclusión de ch'aparas o pompones grandes confeccionados también con lana de diversos colores.

Hace años, el chullo se elaboraba con lana de ovino y se teñía con anilina en variados colores, con imágenes andinas. En las últimas décadas, esto se ha modificado en su elaboración, con lana sintética. Este cambio se acompaña de la inclusión de ch'aparas o pompones grandes confeccionados también con

lana de diversos colores, esas ch'aparas antes no había es nuevo, en otras palabras, hay cambios significantes (F. G. C. de 75 años, Kuraka).

La transición de la lana de ovino a la lana sintética señala una adaptación a los recursos y materiales contemporáneos, mientras que la adición de ch'aparas introduce un elemento de color y decoración, enriqueciendo estéticamente la prenda. Estas modificaciones reflejan una dinámica de cambio y continuidad, donde la tradición se adapta a nuevas influencias sin perder por completo su conexión con la cultura y las prácticas originales. Este proceso de transformación evidencia la capacidad de la comunidad para reinterpretar y preservar sus tradiciones en el contexto de la festividad.

Figura 19
El Ch'ullo



Nota: Elaboración Propia

La Chalina: La evolución de esta prenda del alzado a lo largo de las décadas refleja cambios notables en su tamaño y composición. En tiempos pasados, estas chalinas eran de gran tamaño, extendiéndose hasta la rodilla y confeccionadas con lana de oveja, presentando iconografías andinas. Con el transcurso del tiempo, la chalina ha experimentado modificaciones sustanciales.

En el pasado, las chalinas eran bastante grandes y largos, llegando hasta la rodilla y hechas con lana de oveja. Tenían diseños andinos bonitos. Con el paso del tiempo, las chalinas han cambiado significativamente, ahora parecen chalinas de Chumbivilcas con imágenes de toros, chalinas cortas como cualquier otra chalina hecha de hilo. (E. G. C. de 65 años, Kuraka).

En la actualidad, la chalina del alzado se ha transformado en términos de tamaño y materiales. Ahora, estas chalinas son más pequeñas y están confeccionadas con hilo en lugar de lana de oveja, aunque aún conservan las iconografías andinas características. Estos cambios sugieren una adaptación a los recursos contemporáneos y una reinterpretación de la vestimenta tradicional, manteniendo al mismo tiempo elementos culturales distintivos.

La transformación de la chalina, aunque puede interpretarse como una adaptación a los tiempos actuales, demuestra la capacidad de la comunidad para preservar elementos simbólicos y estéticos importantes en su vestimenta tradicional. Este fenómeno ilustra la dinámica de cambio y continuidad en la expresión cultural de la festividad de la Virgen Asunta.

Figura 20*La Chalina***Nota:** Elaboración Propia

La Máscara o Uya Qara: Es una pieza fundamental de la vestimenta de los danzantes, y ha experimentado notables cambios en su elaboración a lo largo del tiempo. Inicialmente, se confeccionaba con lana de ovino prensado, presentando narices de gran tamaño. En las últimas décadas, ha habido modificaciones significativas, particularmente en el tamaño de las narices, las cuales ahora son más pequeñas. Estas narices son elaboradas por los mismos danzantes, destacando la implicación activa de la comunidad en la creación de sus propias máscaras.

la máscara es importante en nuestra vestimenta, antes se confeccionaba con lana de ovino prensado, con la nariz grande. En los últimos años, hemos realizado modificaciones, especialmente en el tamaño de las narices, que ahora son más pequeñas. Además, ahora elaboramos las narices nosotros mismos. (P. M. C. de 30 años, ocho años consecutivos danzante alzado).

Los ojos, nariz y boca de las máscaras son bordados, al igual que las cejas, utilizando hilo o lana negra para darles forma. Actualmente, algunas máscaras se han adaptado a materiales

sintéticos, similares a la lana de ovino prensado. Además, los adornos de las máscaras han evolucionado para incluir elementos como mariposas, corazoncitos, entre otros, añadiendo un toque estético y simbólico a la vestimenta.

Los ojos, nariz y boca se bordaban con hilo o lana negra para darles forma, pero actualmente hemos adaptado algunas máscaras a materiales sintéticos similares a la lana de ovino prensado. Hemos introducido adornos como mariposas y corazoncitos para que sea vea más bonito (E. D. C. de 25 años, cinco años como danzante alzado).

Esta adaptación en la elaboración de las máscaras no solo refleja la habilidad artesanal de la comunidad, sino también su capacidad para incorporar nuevas influencias y materiales sin perder la esencia cultural. La máscara no solo cumple una función estética, sino que también preserva elementos simbólicos y tradicionales, siendo una expresión clave en la festividad de la Virgen Asunta.

Figura 21
La Máscara



Nota: Elaboración Propia

La Camisa: Constituye una parte esencial del vestuario de los alzados. Confeccionada con mangas largas y de color blanco, esta prenda aporta un toque de elegancia al traje. La elección del blanco no solo resalta la pulcritud y limpieza del atuendo, sino que también simboliza pureza y solemnidad.

Es blanco desde siempre, desde niño me recuerdo que se usaba ese color ahora de grande por lo que me cuentan simboliza aseo, pureza y solemnidad. La manga larga no solo agrega estilo, sino también formalidad al conjunto. Nadie puede vestirse con manga corta está prohibido y debe estar bien limpio y planchadito (A. R. C. de 23 años, danzante alzado).

La camisa, al ser de manga larga, no solo añade un componente estilístico, sino que también contribuye a la formalidad del conjunto. Su apariencia planchada refleja la dedicación y el cuidado con el que se prepara el vestuario, resaltando la importancia que la comunidad otorga a la presentación impecable durante las festividades.

Figura 22
La Camisa



Nota: Elaboración Propia

El Chaleco: Otra pieza clave del vestuario de los alzados, ha experimentado cambios en su material a lo largo del tiempo. En tiempos antiguos, estaba confeccionado con bayeta negra, mientras que en la actualidad se fabrica con tela de color negro. Este cambio en el material no solo refleja adaptaciones a la disponibilidad de materiales contemporáneos, sino que también resalta la continuidad en la elección de colores tradicionales.

Al igual que la camisa, el chaleco contribuye significativamente a la elegancia del atuendo del alzado durante la festividad. La elección del color negro no solo denota sobriedad, sino que también añade un toque de formalidad y solemnidad al conjunto. La atención a la estética y la coherencia en la elección de los materiales y colores subraya la importancia cultural que la comunidad otorga a la presentación y preservación de la tradición durante la celebración de la Virgen Asunta.

El chaleco solía ser de bayeta negra según lo que me conto mi abuelo que también era alzado hace mucho tiempo, pero ahora lo confeccionan con tela negra y así lo compramos. Este cambio pienso que responde a las modas actuales, y junto con la camisa, aporta elegancia a nuestro traje durante la fiesta (J. D. P. de 29 años, nueve años como danzante alzado).

En resumen, el chaleco, al evolucionar en términos de material sin perder la esencia de su color, continúa siendo una parte integral y elegante del vestuario de los alzados durante la festividad.

Figura 23*El chaleco***Nota:** Elaboración Propia

La Pañoleta: Es una pieza importante del vestuario contemporáneo, se distingue por estar confeccionada mayormente en seda y adoptar comúnmente el tono rojo. En tiempos pasados, este accesorio presentaba una variedad de colores, al igual que otras prendas que han experimentado transformaciones, especialmente en lo referente al color. En la actualidad, la pañoleta ha evolucionado hacia una uniformidad de color.

Cuando era joven y danzante alzado la pañoleta era de varios colores como amarillo azul entre otros no era un solo color para todos, hoy en día esto ha cambiado a un solo color el rojo, ahora optado por hacerlo de seda antes era de otro material que no recuerdo, la función de esta pañoleta era darle elegancia al traje era como una corbata se podría decir (F. G. C. de 75 años, Kuraka).

Su función principal consiste en cumplir el rol de corbata al entrelazarse entre la camisa y el chaleco, formando un elegante moño al final, estratégicamente ubicado a la altura del pecho. Este detalle contribuye significativamente a aportar la distinción al conjunto de la vestimenta.

Figura 24

La Pañoleta



Nota: Elaboración Propia

El Fundillo: Denominado también como "Ukhuna", se compone de dos piezas de tela de color blanco que desempeñan un papel significativo en la indumentaria tradicional. La primera de estas piezas, de mayor tamaño, se caracteriza por sus bordados, frecuentemente representando flores u otras iconografías en tonos de azul. En contraparte, el segundo fundillo, de menor tamaño, también se adorna con bordados, aunque en esta ocasión se destacan por sus tonalidades en rojo.

Cuando era alzado los fundillos eran siempre 2 prendas, uno más grande que el otro y nosotros mismo hacíamos los bordes con diferentes figuritas sobre todo flores, al danzar nuestros fundillos tenían que estar bien blanquito limpio sino el taya alcalde nos castigaba, pero hoy en día veo fundillos en una sola pieza con bordados hechos a máquina se ha desvirtuado esta prenda hasta el punto creo que ahora el fundillo con el pantalón negro esta junto, se ha

perdido su originalidad pero veo a algunos alzados que mantienen todavía la originalidad, no se ha perdido del todo (D. R. D. de 68 años, Kuraka).

Estas prendas no solo cumplen con una función estética, sino que también tienen un propósito funcional al ser colocadas antes de los pantalones negros. Este atuendo no solo realza la vestimenta, sino que también refleja elementos culturales y estéticos específicos, proporcionando un aspecto distintivo y auténtico en el contexto de la vestimenta tradicional. La elección de colores y bordados no solo responde a criterios estilísticos, sino que también puede tener significados simbólicos arraigados en la cultura que se transmite a través de generaciones. En resumen, el "fundillo" no solo es una prenda de vestir, sino una expresión cultural y artística que enriquece y personaliza la indumentaria.

Figura 25
El Fundillo



Nota: Elaboración Propia

El Pantalón: Antiguamente, solía confeccionarse con tela de bayeta de tono negro. En la actualidad, se ha evolucionado hacia el uso de tela bayetón de color negro, incorporando orejillas o wich'uchus en los bordes laterales de cada pierna. Tradicionalmente, este pantalón se diseñaba para extenderse ligeramente más abajo de la rodilla. Su colocación se realiza sobre los fundillos, añadiendo así capas a la vestimenta característica.

Cuando era joven y alzado el pantalón que usaba para danzar era de bayeta color negro y siempre use de esa forma y era hasta un poco más debajo de la rodilla, para arrodillarnos teníamos que doblar la punta del pantalón para que no me duela la rodilla y también el mismo material era grueso y los azotes de los tayta alcaldes no me dolían mucho, pero en la actualidad el material es otro, ha cambiado he visto que algunos usan el pantalón más arriba de la rodilla y eso está mal deben corregir esito(F. C. R. de 78 años, Kuraka).

La transición de la tela de bayeta a bayetón no solo refleja adaptaciones en los materiales disponibles, sino también cambios estilísticos a lo largo del tiempo. La presencia de orejillas o wich'uchus en los bordes laterales no solo tiene implicaciones estéticas, sino que también puede tener raíces culturales o funcionales en la tradición. Estas características, combinadas con la longitud específica del pantalón, contribuyen a la singularidad de la vestimenta, aportando a la riqueza visual y simbólica de la indumentaria tradicional.

Figura 26
El Pantalón



Nota: Elaboración Propia

El Chumpi o Faja: Su función principal es asegurar tanto el pantalón como el fundillo en su lugar, proporcionando una solución práctica y estéticamente atractiva para la vestimenta tradicional. se confecciona utilizando hilos de lana de ovino y se distingue por sus ricos motivos iconográficos de inspiración andina.

El chumpi era para que el pantalón y el fundillo no se caiga, teníamos que ajustar bien porque al bailar se podía caer y por eso el tayta alcalde te podía castigar (C. M. T. de 28 años, danzante alzado).

Figura 27*El chumpi***Nota:** Elaboración Propia

El Cinchón: Desempeña un papel importante al adornar la cintura y cubrir el chumpi, constituyendo una prenda elaborada con material de cuero y tejida con representaciones iconográficas de diversos colores. Este accesorio no solo aporta un elemento estético a la vestimenta, sino que también presenta una funcionalidad adicional mediante la inclusión de bolsillos a ambos lados, proporcionando espacio para llevar consigo diversos productos.

El cinchón que utilizo para bailar en la fiesta es todavía de mi papa porque el también bailaba el solito fabrico su cinchón a su gusto con bolsillos con cierre en la parte interna, ahora que yo uso ahí guardo mi dinero, hasta mi celular entra ahí, me gusta mucho las imágenes en el tejido (R. M. D. de 22 años, alzado).

Cada alzado, al tener su propio Cinchón, confiere una distinción única a la vestimenta, ya que esta prenda no sigue un patrón uniforme. La diversidad en la iconografía y la combinación de colores no solo contribuyen a la individualidad de cada cinchón, sino que también pueden llevar consigo significados simbólicos o representar elementos culturales específicos.

Figura 28*El cinchón***Nota:** Elaboración Propia

Medias: Es una prenda distintiva, se caracterizan por ser de color rojo y confeccionadas en hilo. Aunque el uso del color rojo es una práctica relativamente reciente, en tiempos pasados los alzados empleaban medias de diversos colores, reflejando así una mayor variedad cromática en la vestimenta tradicional. Estas medias se distinguen por su simplicidad, careciendo de iconografías y manteniendo un tono de color sólido en toda la extensión.

Las medias que uso para bailar son de color rojo, que yo sepa siempre se ha usado ese color, pero mi abuelo que también bailo esta danza hermosa me dijo que un alzado llamado botas fue el que instauró el color rojo decía porque se veía bonito con ese color, desde esa fecha dice que poco a poco en la fiesta los alzados empezaron a usar medias de color rojo (W. D. P. de 20 años, alzado).

La elección del material de hilo no solo proporciona comodidad, sino que también puede tener raíces en la disponibilidad de recursos locales y en consideraciones climáticas. Aunque las medias no presentan diseños ornamentados, su color vibrante contribuye a la riqueza visual de la vestimenta general, destacando la atención en la parte inferior del atuendo.

Figura 29

Las medias



Nota: Elaboración Propia

Zapatos: Es una parte esencial de la vestimenta, se distinguen por estar confeccionados en cuero y ser de color negro. Tradicionalmente, estos zapatos suelen presentar pasadores, aunque en la actualidad también se encuentran disponibles modelos sin ellos. Un detalle importante es que, especialmente cuando se utilizan para bailar, los zapatos deben lucir impecablemente lustrados, exhibiendo un brillo pulcro. Aquel alzado que no cumple con este estándar es susceptible de ser castigado por el tayta alcalde.

Una vez me olvidé lustrar mis zapatos y cuando el tayta alcalde se dio cuenta recibí un chicotazo y me mando a lustrar, desde esa vez tengo que sacar brillo

a mi zapato, el alzado tiene que estar impecable, pero hay otros alzados que no les importa y vienen como quieren (R. G. P. de 32 años, alzado).

Los zapatos no solo son elementos prácticos en la vestimenta, sino que también desempeñan un papel esencial en la expresión cultural, destacando la importancia de la presentación y el respeto a través del pulido impecable al bailar.

Figura 30

Los zapatos



Nota: Elaboración Propia

Las Varas: Consideradas como varas de mando, desempeñan un papel importante como símbolos de poder y estatus, siendo empleadas por los tayta alcaldes para dirigir y controlar a los runas o alzados. Estas varas son elaboradas a partir del material del árbol de sauce y se distinguen por su tallado, que incluye una figura de cruz en la parte superior y una intrincada espiral a lo largo de su extensión. La parte final de la vara culmina con un tallado puntiagudo.

Para agarrar la vara hay que tener varios años de experiencia bailando la danza, cualquier alzado no puede agarrar, lo consideramos algo sagrado y el quien tiene la vara es el tayta alcalde que dirige a los alzados, tiene que tener carácter para ordenar liderar sino tiene por mas que tenga la vara no hacen caso los alzados por eso es muy importa que tenga carácter fuerte como dije antes (R. G. M. de 38 años, alzado).

La elección del árbol de sauce como material para las varas no solo puede tener consideraciones prácticas, sino que también podría tener implicaciones simbólicas, ya que el sauce ha sido históricamente asociado con la flexibilidad y la resistencia. El tallado de la cruz en la parte superior puede llevar consigo connotaciones religiosas, mientras que la espiral y la punta tallada agregan detalles ornamentales y estéticos.

Estas varas no solo cumplen una función práctica como instrumentos de autoridad, sino que también son expresiones visuales y simbólicas de la jerarquía y la tradición cultural. En el contexto de la festividad de la Virgen Asunción, las varas se convierten en un medio tangible para representar y mantener la estructura de poder, al tiempo que refuerzan la solemnidad y la importancia de la ocasión.

Figura 31*Las varas*Nota: **Elaboración Propia**

El Bastón: Es una pieza esencial en la indumentaria tradicional, se erige como un componente obligatorio para todos los participantes durante la festividad. Elaborado principalmente con materiales como waranway y/o lloq'e, este bastón despliega su importancia tanto en la ejecución de las coreografías durante las danzas como en la realización de los rituales inherentes a la danza.

Yo mismo me hago mi bastón, de waranway que crece en mi chacra, también hago para vender a los alzados que no tienen, es fácil de doblar el palo con alambre y lo dejo secar por una semana y tiene la forma de bastón, el bastón es importante porque sin ello no podríamos hacer la coreografía y tampoco el tayta alcalde nos permitirá bailar es más, nos castiga si no tenemos bastón (S. B. M. de 28 años, alzado).

Aquel participante que no porte su bastón se expone a posibles castigos por parte de los tayta alcaldes, quienes velan por el cumplimiento de las tradiciones. La responsabilidad recae en los afectados para asegurarse de contar con sus respectivos bastones, ya que estos no solo son un accesorio, sino un símbolo fundamental que conecta a los participantes con la rica herencia cultural que celebran.

Figura 32

El bastón



Nota: Elaboración Propia

El Chicote o San Martín: Ostenta un papel exclusivo reservado a los tayta alcaldes para mantener el orden entre los alzados durante la festividad. Este implemento no solo sirve como medio para impartir órdenes, sino que también se utiliza como medida disciplinaria contra aquellos alzados que muestran comportamientos indisciplinados o irrespetuosos hacia la autoridad.

Solo los tayta alcaldes usan el chicote sobre todo para castigas a los alzados que no hacen caso no obedecen, cuantas veces tuve que usar el chicote para sobarlos, creo que hay alzados les gusta que les soben porque a propósito buscan ser castigados, fue como una herramienta necesaria cuando fui tayta alcalde sino habría el chicote no te harían caso así de simple (B. T. C. de 60 años, ex alzado).

Confeccionado mayormente con cuero de vacuno, el chicote se adquiere comúnmente en mercados locales. Su utilización, aunque en algunos casos pueda resultar intimidante, se establece como un mecanismo necesario para preservar la armonía y el respeto dentro de la danza. Este elemento, más allá de su función punitiva, se convierte en un símbolo de la autoridad y la responsabilidad que recae en los tayta alcaldes para garantizar el correcto desarrollo de la celebración.

4.1.1.5. Coreografías de los Alzados

En la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto, los alzados participan con la danza tradicional que los caracteriza compuesta por una coreografía bien definida, la cual consta de varios pasos o etapas. Esta expresión artística se desarrolla tanto en las presentaciones en la plaza principal como en las procesiones y las calles durante todo el evento festivo. Es importante destacar que la coreografía está dirigida por los tayta alcaldes, quienes asumen la responsabilidad de garantizar su ejecución impecable.

La danza de los alzados desempeña un papel central en la festividad, ya que, en comparación con otras danzas que participan en el evento, sirve como la apertura oficial de las presentaciones. Esta distinción se debe a su condición autóctona, arraigada profundamente en la identidad local de Pillpinto, y su apreciable valor cultural. La meticulosidad de la coreografía no solo refleja la destreza artística de los participantes, sino también el respeto y la devoción hacia la Virgen Asunción.

Al estar dirigida por los tayta alcaldes, la danza adquiere un carácter ceremonial y resalta la importancia de la autoridad local en la preservación y promoción de las tradiciones culturales. Este evento no solo constituye una manifestación artística cultural, sino también un acto

simbólico de conexión con la historia y la espiritualidad de Pillpinto, consolidando así su identidad única en el contexto de la celebración.

Marcha: los alzados se disponen en dos columnas, llevando sus bastones sobre el hombro y las chalinas elegantemente colocadas sobre la cabeza. Este desfile se lleva a cabo exclusivamente durante la procesión, donde los participantes lucen sus pantalones arremangados, un gesto simbólico que encarna su compromiso como custodios permanentes de la Virgen Asunta.

La disposición en columnas, junto con los bastones y las chalinas, no solo añade un elemento visual impactante a la procesión, sino que también subraya la disciplina y la unidad de los alzados en su papel de guardianes de la virgen. La elección de arremangar los pantalones puede representar un acto de humildad y devoción, simbolizando la disposición de servir y proteger a la figura sagrada.

En conjunto, la marcha se convierte en un acto solemne y respetuoso, donde cada detalle, desde la alineación hasta la vestimenta, contribuye a crear una representación visual significativa del compromiso y la devoción de los alzados hacia la Virgen Asunta durante esta procesión especial.

Watanakuy (ordenarse uno al costado del otro): Se lleva a cabo mediante la formación de dos columnas o filas de alzados. En este paso, los alcaldes asumen posiciones en los extremos de ambas filas, situándose de manera enfrentada para dar inicio al Huayrachikuy. Esta danza, dirigida por los alcaldes, adquiere una dimensión especial cuando estos se colocan estratégicamente, uno al frente del otro, para dirigir la coreografía al compás del distintivo sonido del tambor.

La disposición en dos filas simboliza la unidad y la colaboración entre los participantes, mientras que la posición de los alcaldes refleja su liderazgo y dirección en la ejecución de la danza. La utilización del tambor como acompañamiento no solo añade ritmo y energía a la coreografía, sino que también sirve como guía audible para los alzados durante su actuación.

En su conjunto, el Watanakuy representa un momento clave de coordinación y colaboración durante el Huayrachikuy, destacando la importancia de la organización y el liderazgo de los alcaldes.

Figura 33

El Watanakuy



Nota: Elaboración conjunta con María Lira

Molino: Es ejecutada por los alzados, quienes, alineados en columnas, giran en sus propios lugares. Los movimientos son efectuados como temblando, pero siempre en sincronía con el ritmo del tambor y en respuesta a las indicaciones de los tayta alcaldes. La ejecución de esta danza implica una secuencia particular: cuando se da la orden de "muyuruy runa " (dar la

vuelta), cada alzado realiza un giro en su lugar hacia la derecha. Posteriormente, a la siguiente orden “kutiriy runa” (regresa alzado), efectúan otro giro, esta vez hacia la izquierda.

En este paso, los alzados, mientras danzan en sus respectivos lugares, los tayta alcaldes se entrecruzan entre los danzantes, golpeando sus varas de manera rítmica cuando se encuentran en el centro. Este acto no solo añade un componente visual y sonoro a la presentación, sino que también simboliza la conexión entre los líderes representados por los tayta alcaldes y los participantes en la danza.

La danza del Molino, además de requerir destreza y coordinación por parte de los participantes, destaca por su conexión intrínseca con la música y la dirección de los tayta alcaldes. La alternancia en la dirección de los giros añade una dimensión coreográfica adicional, contribuyendo a la riqueza y diversidad de la danza.

En resumen, el Molino no solo representa una expresión artística y cultural única, sino que también evidencia la importancia de la sincronización, la obediencia a las órdenes de los alcaldes y la habilidad para integrar movimientos específicos al compás de la música tradicional.

Figura 34

El molino



Nota: Elaboración conjunta con María Lira

Pasa Pura: En este particular paso, los alzados inician una danza en dos columnas, realizando una media vuelta que los posiciona de manera que los danzantes de cada columna quedan enfrentados. Acto seguido, los alzados se cruzan en un movimiento coordinado, danzando con las manos en la cintura y golpeando repetidamente el bastón contra el suelo de manera simultánea. Este impresionante cruce es llevado a cabo con sincronización y destreza por parte de los alzados.

Posteriormente, en la misma posición y manteniendo la intensidad del baile, los alzados regresan a sus lugares originales. Este proceso se repite por lo general dos veces, contribuyendo así a la estructura coreográfica y al ritmo dinámico de la danza.

Este paso no solo exhibe la habilidad y coordinación de los alzados, sino que también agrega una dimensión teatral a la presentación, resaltando la destreza y la sincronización entre los danzantes. El cruce, la danza con las manos en la cintura y el golpeteo rítmico de los bastones enfatizan la riqueza y la complejidad de esta manifestación cultural única.

Vara Takay: En este paso los tayta alcaldes toman posiciones firmes con las varas extendidas hacia adelante, mientras que los alzados se organizan en dos filas o columnas. En un movimiento coordinado, los alzados se voltean o dirigen su mirada hacia un tayta alcalde específico. Avanzan rápidamente en parejas hacia dicho tayta alcalde y, con un gesto ágil, golpean el suelo cerca de la vara del tayta alcalde con sus bastones, siempre en parejas.

Este acto se repite de manera sucesiva, con los alzados avanzando hacia cada tayta alcalde, ejecutando el ademán de golpear el suelo con sus bastones, hasta que los tayta alcaldes decidan cambiar a otro paso o etapa de la danza.

Figura 35
Vara Takay



Nota: Elaboración conjunta con María Lira

Alza Prima: Todos los danzantes colocan sus bastones sobre sus hombros y comienzan a marchar en sus propios lugares. Mientras tanto, los alcaldes realizan un intercambio de posiciones en el centro de las columnas.

En un momento específico, los alcaldes se cruzan entre las columnas levantando en alto sus varas y moviendo sus azotes en señal de defensa. A continuación, los alzados se entrecruzan entre sí y retornan a sus posiciones originales, todo esto al compás de un tono característico del tambor, que añade ritmo y energía a la danza.

La coordinación y la sincronización en la ejecución de los movimientos durante el "Alza Prima", junto con el acompañamiento del tambor, contribuyen a la espectacularidad y la expresividad de este paso en particular. La combinación de gestos simbólicos, la música y la coreografía reflejan la riqueza cultural y la profundidad de la tradición en esta manifestación artística cultural.

Figura 36
Alza prima



Nota: Elaboración conjunta con María Lira

Sara Muchhay- Desgrane del Maíz: Las dos columnas de danzantes toman sus bastones en un pasacalle especial. Este baile se ejecuta zapateando, imitando el gesto de desgranar el maíz. Los alcaldes, acompañados por sus danzantes en cada fila, se balancean hacia los lados, realizando movimientos coordinados en dirección a la derecha e izquierda.

Durante este pasaje coreográfico, la representación visual y sonora se combina para evocar la acción de desgranar maíz. El zapateo, acompañado por el movimiento rítmico de los bastones, contribuye a crear una recreación animada y llena de energía.

Este paso no solo destaca por su destreza técnica, sino también por la conexión simbólica con la actividad agrícola, específicamente el proceso de desgranar maíz, que puede tener raíces en la vida cotidiana y las tradiciones de la comunidad. La danza "Sara Muchhay - Desgrane del Maíz" se convierte así en una representación viva y festiva de la relación entre la cultura y las actividades fundamentales para la comunidad.

Figura 37*Sara Muchhay- Desgrane del Maíz*

Nota: Elaboración conjunta con María Lira

Vara P'anay – Golpear la Vara: En este paso, los alcaldes permanecen en su posición sosteniendo las varas a la altura del ombligo, con la punta hacia afuera. Con una mano sujetan las varas, mientras que en la otra sostienen sus chicotes. Los danzantes de cada fila pasan golpeando las varas de los alcaldes con sus bastones.

En este acto, los alcaldes desempeñan un papel importante al controlar el movimiento de los danzantes con sus chicotes, asegurándose de que el golpeo de las varas se realice de manera controlada y respetuosa. Este paso no solo resalta la coordinación entre los alcaldes y los danzantes, sino que también añade una dimensión de habilidad y destreza a la danza, ya que los danzantes deben ejecutar sus movimientos con precisión y respeto hacia las varas de los alcaldes.

La presencia de los chicotes no solo sirve como instrumento de control, sino que también puede agregar un elemento visual distintivo a la danza. En conjunto, el "Vara P'anay" representa

un momento coreográfico enriquecido por la interacción entre los alcaldes y los danzantes, destacando la importancia de la colaboración y el respeto en esta expresión cultural.

Figura 38

Vara P'anay – Golpear la Vara



Nota: Elaboración conjunta con María Lira

Sonqonakuy: En este paso los alzados se organizan en dos filas y entrelazan sus bastones en parejas. Durante este movimiento, ejecutan movimientos de ida y vuelta, enfatizando especialmente el zapateo. Posteriormente, pasan por debajo de los bastones entrelazados. Este proceso se lleva a cabo primero por los alcaldes y luego por los demás danzantes.

Este paso, además de resaltar la destreza y coordinación de los alzados, enfatiza la importancia del zapateo como elemento distintivo de la danza. La acción de pasar por debajo de los bastones añade una dimensión visual y coreográfica única, mostrando la habilidad de los participantes al sortear los bastones entrelazados de manera armoniosa.

El "Sonqonakuy" no solo es un momento coreográfico sino también una manifestación de la riqueza cultural y artística de la danza. La participación secuencial de los alcaldes seguida por los danzantes resalta la estructura jerárquica y la colaboración en la ejecución de este paso particular.

Figura 39
Sonqonakuy



Nota: Elaboración conjunta con María Lira

Molino de Salida: Este paso marca la última coreografía de la danza, un momento especial donde todos los alzados, bajo la dirección de los tayta alcaldes, se agrupan en círculo para formar un molino. En este acto final, los participantes ejecutan el distintivo grito de "Huayrachiy" (uyyyyyyyyyy), característico de los alzados.

La formación de un molino simboliza la unión y la colaboración de todos los danzantes en un cierre armonioso de la presentación. El grito "Huayrachiy" no solo agrega un elemento sonoro impactante, sino que también es emblemático de la energía y la espiritualidad involucradas en la danza.

El "Molino de Salida" no solo es una despedida visualmente impactante, sino también un recordatorio de la comunidad y la conexión entre los participantes. La ejecución unificada del grito final subraya la colectividad y el significado compartido de la danza en el contexto cultural de los alzados.

Figura 40
Molino de salida



Nota: Elaboración conjunta con María Lira

4.1.1.6. Música tradicional

Instrumentos Musicales

Los alzados emplean una variedad de instrumentos durante su presentación, entre los cuales se incluyen el tambor, la música tradicional de banda de guerra, así como la música tradicional interpretada con arpa, quena y violín.

Tambor: Este instrumento de percusión proporciona el ritmo fundamental para la danza. El tambor, confeccionado a partir de cuero de chivo, es hábilmente tocado por un danzante

conocido como Qasa. Al compás de este instrumento musical, los danzantes alzados llevan a cabo sus coreografías durante las presentaciones de danzas en la festividad patronal de la Virgen Asunta en Pillpinto.

Estas expresiones culturales cobran vida tanto durante las procesiones como en los pasacalles, cuando los alzados se desplazan hacia la residencia de los mayordomos o priostes encargados de las festividades patronales en sus comunidades. Además, su presencia es notoria al dirigirse hacia los espacios de las albanapatas.

La presencia del Qasa y su habilidad para manejar el Tambor desempeñan un papel importante en la coordinación de las coreografías de los alzados. El sonido rítmico del Tambor no solo guía a los danzantes en sus movimientos, sino que también añade un elemento vibrante y festivo a las celebraciones. En conjunto, el Tambor se convierte en un componente esencial que realza la experiencia de la danza y contribuye a la expresión cultural.

Figura 41

Tambor



Nota: Foto de María Lira

Banda de Guerra (Tambor, corneta y quena): La Banda de Guerra, compuesta por instrumentos como el Tambor, la Corneta y la Quena, generalmente es ejecutada por personas externas al grupo de alzados. Estos músicos son contratados para tocar en días específicos, especialmente durante eventos como el "Docey", que implica que los alzados, acompañados por la banda, visiten casas, ex danzantes y autoridades para recibir donaciones como cañazo, chicha o dinero. Estas donaciones son utilizadas para llevar a cabo el "runa turu" o la corrida de alzados.

La misma música tradicional de Banda de Guerra se emplea en el juego conocido como "runa toros" o "runa torero", que se realiza durante las albanapatas. En este juego, un alzado lleva las astas de un toro en la cabeza y "torea" a otros alzados que, a su vez, realizan el "capeo" con sus chalinas. Este juego añade una dosis de diversión y tradición a la fiesta.

Figura 42
Banda de guerra



Nota: Elaboración propia

El uso de la Banda de Guerra no solo agrega un componente musical festivo a las celebraciones, sino que también amplía la participación comunitaria al involucrar a músicos de la zona y contribuir a diversas actividades y juegos tradicionales.

Arpa, violín y quena: En la actualidad, son ejecutados por personas que no forman parte de los alzados, y suelen acompañar el zapateo realizado por los alzados durante la interpretación de canciones tradicionales como Huamanguita, Chiwakitu, Kiwicha y Tuyacha. Estas presentaciones tienen lugar en la plaza, las calles y convidos durante la celebración de la festividad de la Virgen Asunta.

Figura 43

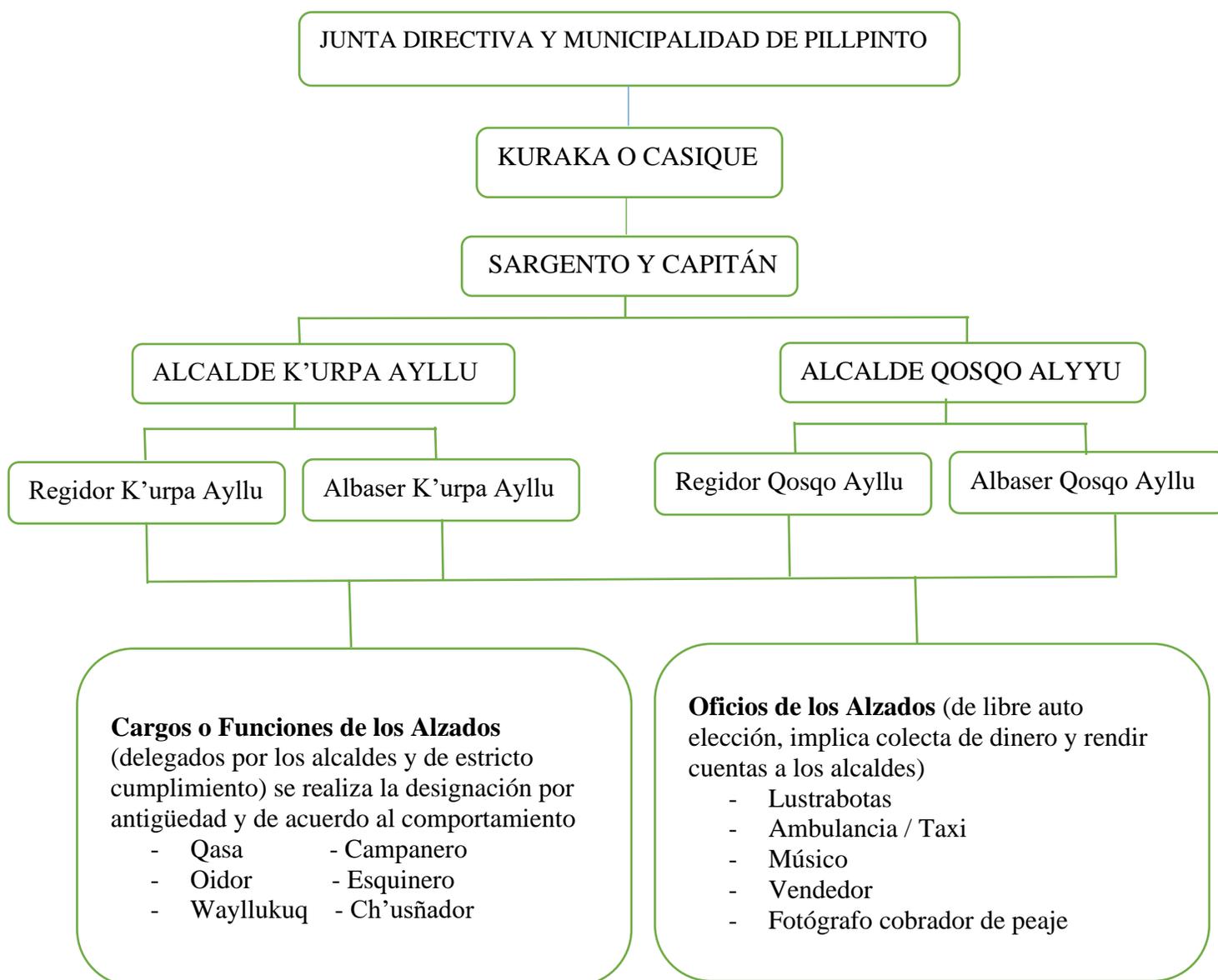
Arpa, violín y quena

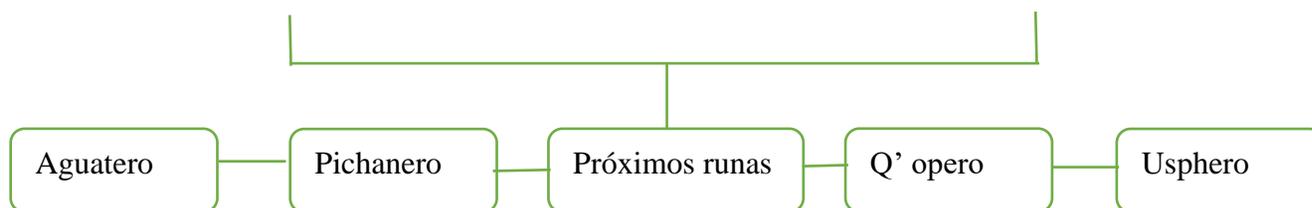


Nota: Elaboración propia

Organigrama de los actores sociales que se articulan a los Alzados, según jerarquía establecida

La presencia de una jerarquía dentro de los Alzados sugiere una estructura organizativa que va más allá de la simple participación en las festividades. Esta organización puede desempeñar un papel decisivo en la preservación, transmisión y evolución de las tradiciones culturales a lo largo del tiempo. A continuación, se detalla en el siguiente organigrama:





Nombres con los que se comunican o se denominan

Tabla 4

Denominación entre Alzados

Entre alcaldes	Tayta alcalde
Cuando el alcalde entrega la vara al regidor o albacer	Recibe Cruz
Respuesta del regidor o albacer al recibir la vara del alcalde	Antolina Cabrera y besa la vara
Los alcaldes a los Alzados	Tayta inkakuna
Entre Alzados	Tayta inca
Los Alzados a los varones	Q'alay
Los Alzados a las mujeres	Niñay
Saludo de los Alzados en general	Ave María Purísima
Respuesta de las personas al saludo de los Alzados	Sin pecado concebido

Nota: Organigrama

4.1.2. Actividades Religiosas

La danza de los Alzados Runa Tusu constituye una de las actividades religiosas más significativas, durante la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto. Reviste una importancia particular para los Alzados, ya que representa un momento importante para expresar y consolidar su fe y devoción.

La presencia de los Alzados en los eventos religiosos no solo es esperada, sino que también se considera un testimonio visible de su compromiso inquebrantable con la tradición religiosa.

Al participar de las ceremonias religiosas, los Alzados no solo cumplen con un acto litúrgico, sino que también fortalecen los lazos comunitarios al demostrar su devoción

compartida. Este compromiso tangible con la tradición religiosa refleja la importancia de la danza Alzados Runa Tusu como una expresión viva de fe y devoción religiosa.

4.1.2.1. La danza los Alzados en las misas de la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto

Los Alzados desempeñan un papel importante durante las misas celebradas en honor a la Virgen Asunción de Pillpinto. Su participación se destaca especialmente en la misa central, que tiene lugar en la puerta principal del templo local. En este evento, la danza de los Alzados adquiere un significado único, ya que son los únicos autorizados para sacar a la Virgen Asunción del templo.

Nosotros los alzados tenemos el deber y la obligación de sacar a nuestra mamacha Asunta del templo para que la misa se celebre en la puerta esto debido hay que hay mucha gente y al templo no podrían entrar, como dije los alzados como los únicos autorizados para cargar a nuestra virgen y esto siempre se hace en cada fiesta. (E.C.M, de 25 años, alzado)

En la misa central que es 15 de agosto, los alzados somos los que sacamos a la virgen del templo y también como los que hacemos regresar cuando concluye todo, lo que también es nuestra función es hacer de centinelas ósea de guardianes que estamos alrededor de nuestra mamacha y eso nos hace únicos y eso nos levanta nuestra fe y devoción a nuestra Virgen y cada año somos los encargados de hacer esto siempre en coordinación con el Padre de la Iglesia. (C.E.M. 45 años, Tayta alcalde).

Yo me alegre mucho cuando el Tayta alcalde me dijo que haría de centinela y que estaría como guardián de la mamacha Asunta, recuerdo que estaba en la parte de atrás al igual que mis taytas que estaban a mi lado tenía que estar

bien recto y estar al tanto de todo, fue para mí una experiencia única porque estar al lado de la mamacha Asunta se siente muy bien. (O.M.D, 40 años, alzado)

Durante este acto litúrgico, los Alzados asumen el papel de centinelas, desempeñando la importante función de guardianes de la Virgen a lo largo de toda la ceremonia religiosa. Su presencia simboliza un compromiso profundo con la protección y reverencia hacia la Virgen Asunción. Al fungir como centinelas, los Alzados no solo participan activamente en el evento, sino que también encarnan la conexión especial entre la danza y la devoción religiosa.

Por lo general la participación de los Alzados en esta actividad religiosa son los días 15, 16 y 17 de agosto de cada año.

Figura 44
Misa central



Nota: Elaboración propia

4.1.2.2. La danza de los alzados en la procesión de la Virgen Asunción en Pillpinto

Con profunda devoción y fe, los Alzados desempeñan un papel central en las procesiones, siendo los primeros en cargar a la Virgen durante un tramo específico. Este relevante momento no solo resalta la participación activa de los Alzados en la festividad, sino que también revela la coordinación esencial con otras danzas que asumen la responsabilidad después de un tramo previamente acordado.

Los Tayta alcaldes, los Albaceres o Regidores y otros alzados antiguos tenemos la dicha de cargar a nuestra Virgen Asunta con mucha devoción, fe y respeto, nosotros siempre empezamos cargando, desde la puerta del templo hasta la primera esquina para luego darle ese honor a otra danza, es una experiencia única que solo unos cuantos de los alzados podemos hacer sobre todo los más antiguos que bailamos muchos años esta hermosa danza. (A.C.G. 36 años, Tayta alcalde)

Esta costumbre de que los alzados carguen primero a la Virgen que yo recuerde desde niño siempre fue así, cuando era niño después de la misa los alzados se alistaban para cargar, pero tenían que tener la misma estatura porque si no era difícil, yo veía en sus rostros de los alzados que cargaban mucha fe y de eso se trata uno tiene que cargar con mucha fe y cuando llegue a asumir un cargo importante en la danza como ser alcalde también sentí lo mismo mucha fe y devoción a nuestra mamacha Asunta, para cargar tienes que estar preparado cualquiera no carga (C.G.G. 71 años, Kuraka)

Cuando baile por primera vez, yo no sabía que la chalina se tenían que poner en la cabeza en la procesión y por eso recibí un latigazo por parte del tayta

alcalde que me hizo doler rico, y tampoco sabía que tenía que remangarme el pantalón para arrodillarme, será porque era próximo aquellos años y muchos no saben y aprenden ya cuando están ahí, pero bueno aprendí que arrodillarse ante nuestra Mamacha Asunta es algo que solo los Alzados realizamos porque ninguna otra danza lo hace y eso a nosotros nos levanta nuestro amor por nuestra Virgen. (E.F.R. 22 años, alzado)

Durante este acto reverencial, los Alzados, como muestra de respeto hacia la "mamacha," adoptan gestos simbólicos. Se despojan de sus monteras, colocan chalinas en sus cabezas y remangan sus pantalones. Arrodillados en dos filas y mirando directamente a la Virgen, acompañan su recorrido de manera sincronizada. Mientras la Virgen avanza, los Alzados, siempre de rodillas, emiten su característica voz, realizando peticiones en tono falsete. Estas plegarias abarcan desde deseos de salud, bienestar, amor, perdón y compasión, etc. dirigidos a la Virgen Asunta en beneficio de todos los participantes en la festividad patronal.

Recuerdo cuando baile el primer año y para la procesión ya estaba preparado porque mi hermano mayor que bailo por varios años me preparo y me dijo que tenía que hacer pero igual te llega el latigazo siempre te olvidas de algo como yo me olvide de hablar en voz falsete ahí me cayó el castigo por no hablar jajajajaja..... pero así uno aprende y también me di cuenta que algunos alzados estaban colgados en los balcones y solo les sujetaba sus chalina era peligroso pero no les pasaba nada y gritaban, no sé pero siento que en la procesión es donde uno tiene que tener más fe. (M.M.C. 21 años, alzado)

La dirección y coordinación de este emotivo acto recaen en los tayta alcaldes, quienes aseguran la calidad y el orden del espectáculo, manteniendo la solemnidad y altura adecuada.

Además, se observa la diversidad de roles desempeñados por los Alzados, como el toque de campanas realizada por el campanero, la ascensión a los tejados de las casas para expresar peticiones y disculpas, alzados colgados de los balcones, cada uno contribuyendo a la riqueza de la procesión.

Cuando estaba arrodillado en plena procesión algún alzado bromista empujaba de atrás y te hacia caer al suelo y tenías que levantarte rápido y eso lo hacían a cada rato tenías que estar atento, también veía algunos alzados en los tejados de las casas gritando como lo hacemos los alzados, unos echando agua otros queriéndose caer, recuerdo que una alzado casi se cae, pero como dicen nuestros antiguos estamos protegidos por nuestra Mamacha Asunta y nada nos pasara, siento que en la procesión mi fe aumenta porque miro de frente a la Virgen. (J.C.G. 32 años, alzado)

En medio de la seriedad, algunos Alzados se dedican a realizar bromas respetuosas, añadiendo un toque de alegría a la solemnidad de la procesión, siempre manteniendo el respeto hacia la feligresía. La procesión culmina cuando la Virgen completa su vuelta y es situada en la puerta del templo, permitiendo que los Alzados la ingresen respetuosamente al recinto sagrado. Este acto, lleno de simbolismo y participación comunitaria, resalta la importancia de los Alzados como guardianes y portadores de tradición en la festividad religiosa.

Figura 45
Procesión



Nota: Elaboración propia

Figura 46
Procesión



Nota: Elaboración propia

Figura 47
Roles durante la procesión



Nota: Elaboración propia

4.1.3. Actividades sociales

4.1.3.1. El Alzado Yuyachiy

El "Alzado Yuyachiy" constituye una tradición significativa que sirve como un recordatorio y preparación para la participación de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto. Este evento se lleva a cabo cada primero de agosto e involucra a importantes personajes de la organización, como el capitán, el kuraka, el cacique y el sargento, quienes son alzados jubilados de bailar y gozan de una jerarquía y respeto especial dentro de la danza de Los Alzados.

Los capitanes y sargentos que son los que el año pasado o años pasados fueron tayta alcaldes y han adquirido un rango más son los encargados de organizar el alzado yuyachiy que quiere decir el recordatorio a los propios alzados y a las familias de los alzados como su mamá, papá, hermanos, hermanas, tíos, primos..... no es obligatorio que los alzados estén en sus casas porque mucho de ellos trabajan fuera y ya vienen para el día quince de agosto para la fiesta.

(P.R.B. 71 años, Kuraka)

Cuando me tocó hacer hace muchos años atrás el alzado yuyachiy recuerdo que el qasa tiene que estar presente sino quien tocaría el tambor y es indispensable porque sin tambor no se podía salir a visitar las casas de las familias de los alzados, en realidad cuando uno bailaba de alzado involucran a nuestras familias porque en esta actividad tienen que llevar comida a la casa del capitán comiditas como lisas uchito, p'esquecito. También recuerdo que tenía que decíamos a las familias que sus hijos que bailan alzado tienen que alistar su traje como la máscara, bastón, fundillos, cincho y todo lo demás. (D.R.D. 68 años, Casique)

La iniciativa de llevar a cabo el "Alzado Yuyachiy" parte de estas autoridades, quienes, con sus varas y chicotes, y ataviados con sombreros de paño, visitan cada vivienda de los alzados en horas de la mañana. Acompañados por el sonido del tambor y un burro cargado de odres con cañazo, tocan a las puertas diciendo "q'alay mihunatas apankichis" (amablemente dice, tienen que llevar comida), y ofrecen una porción de cañazo como gesto simbólico. En reciprocidad, se espera que las familias de los alzados proporcionen una comida tradicional, como la "ranza paja" (preparada con lisas uchu y p'esqe de quinua), que luego se lleva a la casa del capitán en horas de la tarde.

Es importante mencionar que esta tradición involucra no solo a los alzados, sino también a sus familias, quienes participan activamente en el compromiso de llevar alimentos a la casa del capitán. Aunque la asistencia directa de los alzados a esta actividad puede no ser obligatoria, la participación de sus familiares refleja un compromiso en la comunidad para prepararse y contribuir al evento principal, la festividad de la Virgen Asunción.

El "Alzado Yuyachiy" va más allá de un simple recordatorio; es un ritual que simboliza la conexión entre las autoridades jubiladas y los alzados activos, así como la responsabilidad compartida de preservar y celebrar las tradiciones culturales. A través de este acto, se subraya la importancia de la colaboración y la preparación para la festividad, ya que los alzados deben asegurarse de tener listos sus vestuarios, varas, bastones y máscaras para la participación en el evento principal.

En resumen, el "Alzado Yuyachiy" no solo es una actividad preparatoria, sino también un momento simbólico que fortalece los lazos comunitarios, resalta la importancia de las autoridades jubiladas y refuerza el compromiso de la comunidad para mantener viva la rica tradición de la festividad de la Virgen Asunción en Pillpinto.

Figura 48
Alzado Yuyachiy



Nota: Elaboración propia

Figura 49
Compartir en el Alzado Yuyachiy



Nota: Elaboración propia

4.1.3.2. Los Alzados en la víspera de la festividad de la Virgen Asunta

Los alzados desempeñan un papel importante en las festividades en honor a la Virgen Asunta de Pillpinto, especialmente durante la víspera de la celebración. Su participación es integral y abarca diversas actividades que enriquecen la tradición y generan un ambiente festivo único. Uno de los momentos más emocionantes en los que los alzados se involucran activamente es durante la quema de castillos en la plaza principal. Desempeñan un papel decisivo al sostener y operar los diversos juegos pirotécnicos, brindando a los espectadores una experiencia visual llena de alegría y asombro. Su destreza en la manipulación de la pirotecnia contribuye significativamente al éxito de este evento tan esperado.

El prioste nos encarga siempre, que nosotros los alzados debemos ser los que agarren los carrizos y una vez que prenden la mecha en la punta del carrizo donde esta los pirotécnicos, nosotros vamos al medio hacer reventar el juego artificial y muchas veces nos quemamos la camisa, por eso debemos estar para ese día con una camisa vieja pero limpia, y así los alzados se ponen en fila para recibir su juego artificial y el alzado que realiza mal se recibe su chicotazo, yo como tayta alcalde debo estar atento a que esto se realice bien porque esto puede ser peligroso para los paisanos que están mirando. (C.E.M. 45 años, Tayta alcalde)

Cuando agarre el carrizo con el juego pirotécnico y lo prendieron no sabía qué hacer y me dijeron que tenía que ir al centro y fui y yo esperando a que todo esté bien y para mi mala suerte estuvo defectuoso el juego artificial y no reventó y de un momento a otro recibí un chicotazo en mi espalda de parte del tayta alcalde, no era mi culpa pero paso, pensaron que yo había hecho algo que resulto mal, ya en la segunda ronda cuando me toco no tuve problemas con el juego pirotécnico reventó

normal, hay que tener astucia para esto, solo que se quemó mi camisa nueva en varias partes. (E.M.C. 21 años, alzado)

La participación de los alzados se extiende al saludo y pasacalle, donde ejecutan una coreografía única bajo la dirección de los tayta alcaldes. La danza de los alzados inaugura esta presentación dejando a los espectadores y otras danzas maravillados ante esta expresión artística que conecta de manera especial con el público.

Después de este impactante inicio, los alzados continúan su participación acompañando la gran recepción a los visitantes en la ramada del prioste general. Aquí, con respeto y pulcritud, los alzados contribuyen al ambiente festivo realizando bromas apropiadas. En la Ramada, se congregan en un solo lugar, donde algunos alzados animan la celebración haciendo bailar a las damas presentes. Esta interacción añade un toque de alegría y festividad al evento.

La costumbre es siempre así, después de la quema de castillos y juegos artificiales por parte del prioste, los alzados y las demás danzas y el pueblo en general somos invitados por el prioste general para que le acompañemos a su ramada y en ahí él nos brinda comida y cervecitas y los alzados siempre están presentes algunos de ellos empiezas hacer bailar a la chicas mientras la banda de caperos toca, otros hacen bromas a los participantes y mientras la mayoría de los alzados están en un solo lugar también comiendo y tomando. Los alzados son los que dan vida a cada celebración porque si no sería aburrido y triste, es la verdad y todos saben eso.

(T.M.O. 25 años, alzado)

Como reconocimiento a su dedicación, los alzados reciben aperitivos y bebidas otorgadas por el prioste general. Este gesto simboliza la importancia de los alzados en la festividad y destaca su constante interacción con los participantes. La danza de los alzados, al ser un elemento vital en

estas celebraciones, fortalece los lazos entre la comunidad, el público y los visitantes, creando así una experiencia memorable y llena de alegría durante la festividad de la Virgen Asunta.

Figura 50

Participación de los alzados en la vispera



Nota: Elaboración propia

Figura 51

Paleo a los priostes



Nota: Elaboración propia

4.1.3.3. Los Alzados en la presentación de danzas.

La participación de los Alzados en la presentación de danzas durante la festividad de la Virgen Asunción en Pillpinto es un evento de gran importancia por su tradición y excelencia artística. La presentación de la coreografía de los alzados tiene lugar específicamente los días 15 y 16 de agosto, siendo el primero de ellos el más significativo debido a que es el día central de la festividad de Mamacha Asunta.

La ejecución de la coreografía de los alzados y otras danzas se lleva a cabo después de la misa central, a partir de la una de la tarde, frente al atrio del templo en la plaza principal. La elección cuidadosa de los participantes es un proceso importante, donde se seleccionan los mejores danzantes con un óptimo estado físico y habilidades para llevar a cabo los pasos de la danza autóctona de Pillpinto. La dirección de los dos Tayta alcaldes asegura la cohesión y precisión de la presentación.

Para que la coreografía salga bien, lo ideal es que todos los alzados nos juntemos por lo general cuando fui tayta alcalde lo realice en mi casa porque ahí tengo un patio grande, entonces todos los alzados presentes antes del concurso se ponen a bailar y empezamos a seleccionar a los mejores danzantes, a veces ya se sabe quiénes bailan bien porque ya tiene muchos años bailando y han aprendido bien pero igual hay alzados jóvenes que quieren participar y también se les incluye, pero no a todos. (B.T.C. 55 años, capitán alzado)

Antes de danzar practicamos siempre, ahí vemos quienes están con el físico, porque a veces hay alzados que están gorditos y no tienen físico porque esta danza es para los que no se cansen rápido son varios pasos para hacer en total

creo son 8 a 9, y mantener el ritmo es difícil tienes que saber y también seleccionamos a los que saben bien hacer los pasos no solo es físico también habilidad de como se hace. Pero a veces no vienen todos al ensayo y con los que están ahí practicamos, ahí se ve la falta de compromiso con la danza.
(E.T.G. 45 años, capitán alzado)

Para el día central que es 15 de agosto y no solamente para la misa y procesión los alzados tenemos que estar impecables quiero decir el traje tiene que estar nuevo de estreno reluciente porque es nuestra imagen, pero como siempre hay alzados que dan importancia y viene como sea y eso está mal, eso debe cambiar a esos que viene así no se deberían incluir para ninguna actividad del alzado. Yo cuando baile de alzado mi traje estaba siempre limpio y bien presentable hasta tenía 3 camisas y 2 chullos para cambiarme si es que se ensuciaba. Nuestra vestimenta como dije antes es nuestra imagen y respeto ante la población y ante nuestra mamacha Asunta. (D.R.D. 65 años, Cacique)

Al ritmo del instrumento musical tradicional “tambor” ejecutado por el “qasa”, los alzados ingresan exhibiendo sus elegantes vestimentas tradicionales y realizando los pasos característicos de la danza, como el Watanakuy, Molino, Pasa Pura, Varatakay, Alza Prima, Sara Muchhay, Vara P’anay, Sonqonaku y el Molino de salida. Cada paso se ejecuta de manera sincrónica, siguiendo una secuencia establecida y ensayada con días de antelación.

Como qasa tengo saber todos los pasos que bailan mis taytainkakunas sino como daría el ritmo, tocar el tambor también es difícil sobre todo porque como la danza siempre está en movimiento constante es cansado, duele la mano, pero uno tiene que estar concentrado a la hora de tocar porque si fallo

tocando malogro la coreografía y más que recibir el castigo del tayta alcalde haría quedar mal a la danza, lo que se toca es de 4 a5 minutos más o menos.
(W.C.O. 24 años, alzado)

A pesar de la brevedad de la coreografía, que no sobrepasa los 5 minutos, la audiencia aplaude con entusiasmo y sentido de identidad, reconociendo a los alzados como una danza de gran valor cultural. Este reconocimiento se ve respaldado por el hecho de que la danza de los alzados ha sido declarada patrimonio cultural de la nación, un título que destaca su contribución única al legado cultural del país.

El segundo día, el 16 de agosto, los alzados participan en un concurso de danzas organizado por la comisión de festejos. Este concurso se lleva a cabo en la loza deportiva de la Institución Educativa primaria de Pillpinto. Aquí, los alzados nuevamente despliegan su talento, siendo los primeros en iniciar el concurso. Es importante destacar que este concurso incluye premios monetarios, proporcionando un incentivo adicional para que las danzas, incluidos los alzados, den lo mejor de sí en busca del triunfo.

Estos dos días de presentación representan las únicas ocasiones en las que los alzados exhiben su coreografía tradicional durante la festividad de la Virgen Asunción en Pillpinto. Su participación no solo resalta la riqueza cultural de la región, sino que también subraya el compromiso y la dedicación de la comunidad en la preservación y celebración de sus tradiciones. La declaratoria como patrimonio cultural nacional es un reconocimiento merecido a la importancia cultural de los alzados en la identidad del país.

4.1.3.4. Los Alzados en la Ramada y las Albanas

La Ramada: Durante la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto desempeña un papel importante como el espacio donde el prioste, el cargo de mayor relevancia en la celebración,

lleva a cabo el convido, que consiste en compartir alimentos y bebidas con todos los presentes. Este acto no solo simboliza la generosidad y la hospitalidad del prioste, sino que también fomenta la cohesión comunitaria al propiciar la participación de todos los asistentes en un ambiente de celebración y convivencia.

Después del concurso de danzas en la plaza principal, los alzados, en virtud de la costumbre y la tradición, tienen la responsabilidad de acompañar al prioste y a otros participantes hacia la Ramada. Durante este traslado, los alzados participan en un ritual distintivo conocido como "paleo". En este ritual, empleando sus chalinas y bastones, los alzados crean arcos simbólicos que actúan como pasajes ceremoniales para el prioste, marcando simbólicamente su llegada a la Ramada. Este gesto no solo tiene un significado ceremonial, sino que también representa un elemento visual que resalta la importancia del prioste en el contexto de la festividad.

El acompañamiento de parte de los alzados hacia la ramada que es el espacio donde el prioste se convida siempre se ha realizado como una costumbre y tradición, antes de ingresar los alzados realizan el tradicional paleo es como hacer un arco del bastón y chalina y por debajo pasa en primer lugar el prioste con su esposa y después lo familiares y la población en general que está acompañando al prioste en su cargo, esto es como dar importancia al prioste porque como sabemos es que realiza el cargo mayor en la fiesta, luego de que todos pasan los alzados se ubican en un lugar para ser atendidos por los mayordomos, también los alzados colaboran en repartir la comida y bebidas a los presentes y también se ponen hacer bromas y bailar, es que tienen que dar alegría al cargo de eso también se trata su función. (F.G.R. 71 años, kuraka alzado).

Una vez que los participantes están instalados en la Ramada del prioste, los alzados asumen un papel animado y alegre. En este entorno, llevan a cabo las clásicas bromas que añaden un toque humorístico a la celebración, generando risas y un ambiente distendido entre los asistentes.

Además, los alzados se destacan al hacer bailar a las mujeres presentes, contribuyendo así a la creación de un ambiente alegre en la Ramada.

Esta interacción entre los alzados y los asistentes no solo amplifica el ambiente de celebración, sino que también refleja la importancia de la participación activa y la colaboración durante la festividad de la Virgen Asunta. La Ramada se convierte en un espacio simbólico donde se manifiesta la unión comunitaria, reforzando la idea de que la festividad no solo es una celebración religiosa, sino también un momento de compartir y fortalecer los lazos sociales entre los habitantes de Pillpinto. Este enfoque en la comunión y la tradición resalta la profundidad de las raíces culturales y sociales presentes en la festividad, convirtiéndola en un evento único y significativo para la comunidad.

Figura 52

La Ramada



Nota: Elaboración propia

Las Albanas: También llamados "Albanapatas" representan espacios significativos durante la festividad de la Virgen Asunta de Pillpinto, donde los "Carguyuq" llevan a cabo sus compromisos al ofrecer comida y bebida a familiares, amigos, danzas y la población en general. Estos espacios trascienden su función práctica, convirtiéndose en puntos de reencuentro que fomentan la conexión social y el sentido comunitario, caracterizando así a estos eventos tradicionales.

La participación de los alzados comienza desde la madrugada a partir de las cuatro de la mañana donde los carguyuq de cada albana se instalan en dichos espacios, marcando el inicio de la jornada. Los alzados, junto con las demás comparsas y la feligresía, se congregan en cada albanapata. Los alzados asumen la tarea de llevar k'intus de hojas de limón, adornando los sombreros de los asistentes mientras realizan bromas. Los varones contribuyen llevando leña para la fogata, mientras las mujeres ofrecen mates de diversos sabores, llamados "khuyaqkuna", en agradecimiento por colaborar con el carguyuq de albero.

Solo algunos de los alzados nos levantamos muy temprano como a las casi madrugada para ir a la albana donde el carguyuq va a realizar su cargo más tarde, mientras la población lleva su leñita para prender fogata y calentarse nosotros los alzados llevamos hojas de limón lo que llamamos k'intus para poner a los sombreros de los que vienen de madrugada que por lo general son la familia del carguyuq y también alzados familiares que están apoyando, esta costumbre de poner hojas lo hacemos bromeando haciendo reír a la gente por eso nos quieren creo bastantes, yo como alzado trato de ir todas las veces que se pueda pero hay veces que no se puede y ya voy mas tarde a la albana.

(J.C.O. 32 años, alzado)

Después del acto litúrgico, se tiene lugar nuevamente la visita a las "albanas," especialmente las de Qaywa y Qollana, que son las más utilizadas durante los días festivos. Estas visitas no solo son parte de la festividad, sino que también representan una oportunidad para que las familias y amigos compartan la alegría y el sentido comunitario que definen estos eventos culturales. La coordinación entre los "Tayta alcaldes" es esencial para garantizar que los "alzados" estén presentes en ambas "albanas," asegurando que ningún "carguyuq" se quede sin este acompañamiento tan especial. Cada grupo de "alzados," dirigido por una "Tayta alcalde," se distribuye estratégicamente entre las dos "albanas."

Los Tayta alcaldes nos organizan para ir a las albanas, pero a veces otros alzados ya están en las albanas, van por su propia cuenta lo ideal es que primero nos juntemos en un lugar y los taytas alcaldes nos organicen, solo algunos estamos siempre cumpliendo lo que debe ser, es mas todos los alzados tenemos salir de la casa de tayta alcaldes ya organizados para que ambas albanas estemos presentes. (P.C.O. 28 años, alzado)

A mí me gusta asistir a las albanas porque ahí eres libre hacer tus bromas, nos vestimos de cualquier cosa para hacer reír a los tíos y tías, el alzado tiene que ser chistoso y alegre en las albanas sino no es alzado, recuerdo que me vestí con el chaleco y casco de policía y empecé a poner papeletas a todos los que encontraba y con mi pito hacia el ademan de dirigir el tránsito, todos se reían, es que tenías que hacerlo con gracias para se rían y eso alegra a los asistentes a las albanas. (A.E.O. 31 años, alzado)

A parte de hacer chistes cuando voy a la albanapata a mí me gusta más hacer bailar a las chicas, sacar polvo al bailar y como para eso la banda se toca

unos temitas que a mí me gusta sobre todo el challwaschayay, pero veo que otros alzados se dedican más a tomar, a mí me gusta bailar como dije, hacer zapatear a las chicas hasta no poder jajajajaja..... Y también cuando el tayta alcalde nos pide que colaboremos para repartir la comida y las bebidas estoy dispuesto a hacerlo sino me cae un chicotazo es una orden que se debe acatar sin contestar. (E.F.M. 23 años, alzado)

Después de estar en la albana, nos todos nos vamos a bailar por las calles del pueblo esta costumbre siempre así, tenemos que ir a la otra albana y nosotros los alzados tenemos que ir bailando con los asistentes, otros jalando a los burros y otros simplemente bailando por su cuenta, pero la mayoría baila y en el trayecto nos echan con agua para refrescarnos jajajajaja.... cuantas veces me han mojado, pero como hace calorcito acá rápido se seca mi ropa, cuando llegamos a la plaza damos varias vueltas en la plaza bailando y ahí nos encontramos con el otro carguyoc e intercambiamos caminos para ir a la albana. (A.G.C. 36 años, Tayta alcalde)

La función de los "alzados" en estos espacios va más allá de simplemente hacer reír a los participantes con bromas, chistes y actuaciones graciosas. También se encargan de hacer bailar a los presentes, y en caso de que el "carguyuc" solicite colaboración para la entrega de comida y bebida, los "alzados" están dispuestos a ofrecer su apoyo, siempre bajo la autorización del "Tayta alcalde."

Horas después, tiene lugar la tradicional "Qaswa" por las calles, donde la población, acompañada de música y bailes, realiza el tradicional pasacalle. Los "alzados" participan activamente en este

evento, y en paralelo, realizan actos similares en la otra "albana." La culminación de estas actividades se da en la plaza principal, donde los participantes de ambos "cargos" se encuentran y realizan un intercambio de "albanas." Este acto simboliza una conexión única entre las comunidades de Qaywa y Qollana, evidenciando la importancia de los "alzados" en la festividad. Esta interacción humorística no solo contribuye al ambiente distendido de la celebración, sino que también refuerza los vínculos sociales, proporcionando una capa adicional de significado y conexión cultural en la festividad de la Virgen Asunta. La presencia de los "alzados" en las "albanas" se extiende típicamente desde el 16 hasta el 18 de agosto, aunque la duración puede variar según la cantidad de "carguyuq" participantes en la festividad. La persistencia de esta tradición subraya la importancia de los "alzados" como elementos fundamentales para el éxito y la autenticidad de la festividad.

Figura 53
La albana



Nota: Elaboración propia

Figura 54
Alzados en la albana



Nota: Elaboración propia

4.1.3.5. Los Alzados en el Convido o "T'eqmo"

El "Convido" o "T'eqmo" emerge como una importante actividad tradicional vinculada a los alzados, no solo enfocada en compartir alimentos y bebidas entre ellos, sino también con aquellos que participan en la festividad, que no son alzados. Esta tradición, que abarca un sentido social y ritual, adquiere una dimensión cultural significativa en la festividad.

Previamente a la festividad, se lleva a cabo una reunión organizativa entre los alzados para seleccionar quiénes serán los participantes en el "Convido". En caso de que no haya voluntarios, los Tayta alcaldes asumen la responsabilidad de elegir al azar a aquellos que llevarán a cabo esta actividad, estableciendo la norma de que no tienen derecho a rechazarla. Generalmente, esta elección recae en alzados que nunca han experimentado el "Convido" previamente y están obligados a llevarlo a cabo.

La realización de este evento tiene lugar durante los días de la festividad, específicamente del 15 al 17 de agosto, en el patio de la casa de uno de los alcaldes o alzados, y cuenta con el acompañamiento del tambor, que añade un componente musical a la ocasión. La responsabilidad de la invitación recae en los alcaldes, regidores albaceres y alzados, quienes organizan este acto por turnos.

Esta es una tradición en donde todos los alzados, y ex alzados nos juntamos para compartir por lo general empieza el 15 de agosto hasta el 17 en donde se convidan de dos en dos o uno por día, el alzado tiene que preparar comida que es el quello chupe que consiste un picante de res, también en la actualidad algunos preparan el kaskaparito, tiene que haber su motecito, en bebidas no puede faltar la chicha y el cañazo son básico para el compartir y también para se haga nuestro ritual del aycha chutay, nos juntamos en la casa del que se va a convidar y empezamos a comer y tomar pero siempre con las bromas y chiste que hacemos entre nosotros eso no debe faltar porque eso nos caracteriza de ser total saqras jajajajajaja.....hay alzados que molestan a los tayta alcaldes donde es chicoteado para que se tranquilice, total son los alzados pero con el chicote se aguantan, es parte de la costumbre, recuerdo que mi bastón lo botaron al techo de la casa y no sabía cómo recuperarlo y a la hora de que el cabrero estaba pidiendo los bastones no tenía que dar y por no tener, recibí un latigazo y como sea tuve que subir al techo y recuperar mi bastón, nos hacemos bromas de todo tipo tanto hablando como haciendo. (B. B. H. 28 años, alzado)

Recuerdo cuando a mí y a otros tres alzados nos ordenaron para traer a un antiguo alzado ya viejo al que llamamos kuraka, era el tío Daniel y lo buscamos por todo el pueblo y no había y seguimos buscando y no sé cómo así en una tiendita estaba tomando y lo trajimos arrastrando al tío hasta donde se estaba realizando el convido y lo hicimos sentar en la mesa principal y después el tío Daniel se quejó ante los tayta alcaldes por la forma en que le trajimos diciendo que de cualquier manera arrastrando así y él nos dijo a todos que no es la manera de traer a los antiguos y que siempre con chalina bonito se debe traer y por eso recibimos castigo por parte de los tayta alcaldes jajajajajaja..... creo que no medimos nuestra fuerza. (R.G.T. 26 años, alzado)

Los alzados se congregan alrededor del patio, y la mesa principal es presidida por ex danzantes alzados que asisten en calidad de autoridades, como el kuraka o Cacique, Sargento/Capitán. Estos ex danzantes son buscados por los alzados previamente a la celebración, ya sea en sus hogares o en la plaza, y son llevados al evento con el brazo amarrado con la chalina del alzado, marcando así su participación de manera simbólica y ceremonial.

Yo una año fui ch'uya servicio y al siguiente fui manya servicio tenía que servir la chicha y el cañazo a todos empezando por los tayta alcaldes y a veces hacia derramar una gota y de eso recibía castigo tenía que estar bien despierto pero había alzados que me ponían tranca y me caiga jodido es estar de servicio, tenía que estar a la orden y cuando castigaba el antiguo alzado a los castigado tenía que hacer tomar bonito a su boca sino me castigaban diciéndome achuray runa (acércate alzado) y reciba chicote y duele rico. (J.C.M. 29 años, alzado)

Una vez establecidas las autoridades en la celebración del "convido", se procede a la organización detallada de los servicios que facilitarán el evento. Se designa a los "mikhuy servicio" encargados de la distribución de la comida, a los "ch'uya servicio" responsables de servir el cañazo, y a los "Manyá servicio" asignados para ofrecer la chicha. Cada uno de estos responsables comienza a movilizarse hacia la cocina con el propósito de traer los elementos necesarios, tales como chicha, cañazo y la comida, para distribuirlos eficientemente entre todos los participantes.

Simultáneamente, los "Tayta alcaldes" coordinan y dirigen el ritual disciplinario conocido como "aycha chutay" (también denominado "alzado aysay" o "alzado chutay" en algunas comunidades). En este proceso, los alcaldes eligen a ciertos alzados para participar como apoyo, excluyendo a los albaceres y regidores que están al servicio directo de los alcaldes. Además, se selecciona al "bastonero" o "cabrero", cuya tarea principal consiste en recoger los bastones de los alzados, asignándoles el término "cabras".

Al cabrero se elige por lo general a uno de los antiguos es el encargado de recibir todos los bastones al que llamamos cabras en ese momento, pero hay alzados que ocultan sus bastones para hacer castigar al cabrero porque de un momento a otro lo tiran al medio y dicen y esa cabra porque no ha recogido el cabrero y recibe su castigo por no recoger todos los bastones, pero eso ya es parte de nuestra costumbre. (F.G.T. 25 años, alzado)

Una vez concluido el "Convido", el "Tayta alcalde" instruye al "cabrero" para que recoja y traiga los bastones de todos los alzados participantes. Este proceso se lleva a cabo cerca de la puerta y calle de la casa. En caso de que algún danzante descuide entregar su bastón, el "cabrero" lo tira al suelo y simula el ademán de una cabra, emitiendo el sonido "meee". Por este descuido,

el "cabrero" recibe un chicotazo por parte del alcalde como parte de la tradición. Mientras se lleva a cabo este proceso, los alzados continúan compartiendo chistes y haciendo bromas entre ellos.

Yo como antiguo he realizado varias veces este ajusticiamiento que llamamos a los que se portan mal, los alzados terribles son y hay algunos que ya son malcriados y a esos tenemos que poner recto como debe ser sino va seguir siendo así, en mi tiempos te tayta alcalde he visto diferentes acusaciones, por ejemplo vi aun alzado fuera del grupo (hina puriq) con otro tipo de mascara y entonces me acerque a darle su castigo y en eso el alzado se retira y el san Martín le cayó a una chica danzante de otra comparsa y tuve que pedir disculpas y la chica se puso a llorar por el chicotazo que no era para ella y por culpa del alzado que no supo comportarse y yo mismo como tayta alcalde lo acuse en el convido y se tuvo que castigar siempre realizando las palabras que se emplean, el castigo lo realizo un kuraka alzado antiguo donde el castigado recibió sus latigazos y tuvo que pedir perdón a todos por su acto. (B.T.C. 58 años, capitán)

A continuación, el alcalde dirige tres preguntas específicas a todos los presentes, utilizando la frase "tayta inkakuna, ¿vara lloqsinqachu icha manachu?" (alzados, ¿la vara va a salir o no?). Esta serie de preguntas busca determinar si los participantes están dispuestos a someterse al proceso de "Aycha chutay". Los demás alzados, en un tono jocoso y participativo, responden a estas preguntas con respuestas afirmativas y negativas, (ari, manan (si, no)), creando un ambiente humorístico.

En la tercera ocasión, cuando la respuesta es afirmativa, los alzados comienzan el proceso de acusación. Aquellos alzados que han cometido errores o han tenido comportamientos inapropiados durante la procesión, los convidos, la "albana pata", entre otros eventos, son señalados y acusados. Para lo cual, previamente les amarran un nudito en sus propias chalinas de los alzados que serán acusados, simbolizando que están sujetos a juicio.

Prosiguiendo con el ritual de "Aycha chutay", el alcalde dirige una serie de preguntas específicas a los alzados, preguntando: "aycha kanchu icha manachu" (¿hay carne o no?), repitiendo esta interrogante hasta en tres ocasiones. Aquellos que van a acusar responden afirmativamente con "ari kanmi" (así hay), indicando su disposición para llevar a cabo el siguiente paso del ritual.

Una vez confirmada la disposición para la acusación, se instruye a los alzados en falta para que traigan los bastones que simbolizan a las cabras. El alcalde, entonces, identifica al alzado acusado preguntando "¿quién es esta carne?" y le ordena que se eche de bruces al suelo. En este punto, una de las autoridades designadas para ejecutar el castigo recibe simbólicamente la vara y el chicote o san martín del alcalde.

Yo caí en una trampa en realidad cuando me castigaron, resulta que las hermanas del que se estaba convidando me pidió a mi para que acusara a su hermano porque ellas me decían que se portaba total mal en su casa y que les hacía renegar, entonces yo como ingenuo fui al lado del tayta alcalde para decirle y el tayta alcalde dijo acá el runa está haciendo una acusación escuchemos para quien es y porque entonces yo tuve que decir que la acusación era para el tayta Wachi por sus malos comportamientos en su casa luego de eso el tayta alcalde pregunto a todos los alzados si era culpable o no el runa Wachi, recuerdo que pregunto por tres veces y todos por mayoría

dijeron que no era culpable, entonces el tayta alcalde ordeno para que me ajusticiaran a mi por acusar injustificadamente y yo recibí los latigazos, recuerdo que me tumbaron al suelo y me taparon la cara y ahí recibí varios chicotazos de los tres que era costumbre, también me echaron cerveza al trasero para que el dolor sea más fuerte, mi castigo fue duro y era la primera vez que me realizaban el aycha chutay, bueno como dicen varios alzados todos tenemos que pasar por ese ritual, yo ya pase solo que al día siguiente tenía líneas de moretones en todo mi trasero y mi traje estaba totalmente sucio oliendo a cerveza. (O.M.D. 40 años, alzado)

El proceso de castigo comienza con el ejecutor, quien pregunta al ajusticiado cuál es su culpa, mientras los demás alzados señalan y acusan todo lo referente a su mal comportamiento. Este castigo se lleva a cabo para todos los alzados que han sido acusados y a los cuales se les ha encontrado culpa. Sin embargo, en casos donde un alzado es acusado injustificadamente y no se le encuentra culpa, el acusador pasa a ser castigado.

El ajusticiado es colocado de bruces en el suelo, mientras los demás alzados lo rodean con bastones para evitar que escape. Tras tres chicotazos, se le hace arrodillar y pedir disculpas, además de rezar. Es fundamental destacar que, durante este proceso, el servicio de chicha y cañazo debe estar atento para satisfacer las necesidades de la autoridad que ejecuta el castigo cuando lo solicite.

Una vez concluido el castigo, el alzado es liberado para dar paso al ajusticiamiento de otro alzado, y así sucesivamente. Sin embargo, se han registrado casos en los que algunos de los señalados han logrado escapar por tejados, cercos, entre otros, evitando así ser castigados.

Este proceso de "aycha chutay" agrega un componente de justicia ritualizada que contribuye a la estructura social y cultural de la festividad, destacando la importancia de mantener valores y normas dentro de la danza.

El cierre del convido o t'eqmo, culmina con la elección para designar a los nuevos alcaldes, albacer y regidor. Este ritual no solo marca el fin de una etapa, sino que también establece las bases para la próxima administración, confiando la responsabilidad a aquellos alzados que destacaron durante la festividad.

La designación de las nuevas autoridades tiene un significado profundo, ya que no solo simboliza la transición de liderazgo, sino que también resalta la importancia de la continuidad y renovación en la estructura de mando de la comunidad. Los alcaldes, albacer y regidores recién elegidos desempeñarán un papel importante en la dirección y orientación de la danza de los alzados de Pillpinto durante el próximo año.

Este acto ceremonial refleja la complejidad de la organización interna y la dinámica social dentro del grupo de alzados. La elección no solo se basa en la habilidad individual, sino también en la comprensión de la tradición, la conexión con los alzados y la capacidad de liderar en situaciones diversas.

Figura 55
Convido/t'eqmo



Nota: Elaboración propia

Figura 56
Aycha Chutay



Nota: Elaboración propia

4.1.3.6. Los Alzados en el Docey o Docesqa

El Docey o Docesqa, es una tradición preludio al runa turu en Pillpinto, comienza temprano con la visita a las residencias de autoridades, antiguos alzados (caciques, Kurakas, etc.) y personas notables, buscando su participación y colaboración en esta costumbre. El evento se inicia con el desplazamiento desde la casa de uno de los tayta alcaldes, encabezado por ambos alcaldes y un alzado que porta la cabeza de un chanco en la punta de un palo. Los alzados, al ritmo del tambor (qasa), desfilan prescindiendo de sus máscaras y monteras; en cambio, visten sombreros de paño en diversos colores con k'intus, y llevan pañoletas que actúan como estandartes atados a ramas de limón, denominadas k'intu.

Esta tradición siempre se ha realizado, cuando era niño veía mis tíos que eran autoridades dentro de los alzados ponerse sombreros, quitarse la montera y sus máscaras y se colocaban hojas de limón en el sombrero y salían con los demás alzados a las calles para pedir colaboración a todos, en la actualidad también se hace lo mismo, no se está perdiendo la costumbre, así como antes hoy en día también se visita a las casas de las autoridades y de los alzados antiguos para pedir apoyo en dinero “colque” para hacer el runa turu, sino con que se haría y de verdad que muchos colaboran y eso a nosotros nos ayuda a costear los gastos que son fuertes, cuánto cuesta alquilar toros, comida, bebidas, entre otras cosas, por suerte existen tíos que tienen dinero y nos apoyan. (E.T.G. 45 años, capitán)

Recuerdo cuando era niño veía a un alzado imitando a una mula y haciendo también sus sonidos y cargaba una bolsa de cuero y otro alzado lo jalaba con su chalina y también veía un burro adornado con banderines y pedían cañazo a la gente y decían que era para hacer el runa turu. (L.C.C. 71 años, Kuraka)

Durante este pasacalle, un alzado personifica una mula cargando un odre, mientras otro, imitando el gemido del animal, lo jala amarrándole una chalina al brazo. Recorren las calles extendiendo la invitación a la población para unirse al Docey, acompañados de un burro adornado con jaquimones y esquelas, conocido como sinceraje. Este burro lleva odres vacíos decorados con banderines de tela de tocuyo de diversos colores, solicitando el apoyo de la población la dotación de cañazo para el runa turu.

Al concluir el desfile, los alzados se congregan en la residencia del tayta alcalde para compartir el tradicional plato "lechón", en el que todos participan, fortaleciendo la camaradería entre los alzados. Este momento culinario no solo marca el cierre del Docey, sino que subraya la importancia de la colaboración colectiva de la población y celebración de esta tradición cultural de los Alzados.

Figura 57
Docey



Nota: Elaboración propia

4.1.3.7. El “Runa Turu” de los Alzados

El Runa Turu de los Alzados es una actividad tradicional que se lleva a cabo en dos contextos distintos. El primero, conocido como el juego tradicional del runa turu, tiene lugar en las albanas. El segundo escenario ocurre en el ruedo de toros de Pillpinto, generalmente programado para el último día de la festividad, posterior a la corrida de toros organizada por el torero mayor en el marco de la celebración de la Virgen Asunción de Pillpinto

El “Runa Turu” en las Albanas: Es un juego tradicional que se celebra durante los días festivos en Pillpinto. En esta festividad, los alzados recrean, de manera humorística, las corridas de toros. Un alzado se transforma en el toro, colocándose astas en la cabeza, mientras que los demás alzados asumen el papel de toreros, capeando con sus chalinas. Este juego tradicional se acompaña de la música festiva de banda y guerra, generando un ambiente animado donde toda la comunidad disfruta de las ingeniosas interpretaciones de los alzados.

Además, este juego no se limita a la representación de los alzados como toros y toreros, sino que también incluye la participación de jóvenes que visten faldas plisadas. En esta variante, los alzados simulan ser toros, mientras que las jóvenes se convierten en toreras. El objetivo es intentar romper las faldas plisadas de las jóvenes utilizando las astas de toro. Esta dinámica agrega un elemento divertido y participativo, involucrando a todos los asistentes en esta expresión cultural única.

El Runa Turu en las albanas, además de ser una forma de entretenimiento, representa la creatividad y la habilidad de los alzados para fusionar tradiciones, brindando a la comunidad momentos de diversión y convivencia durante la festividad. Este juego contribuye a la riqueza cultural de Pillpinto, resaltando la importancia de la participación comunitaria y la preservación de estas expresiones festivas a lo largo del tiempo.

El “Runa Turu” en el ruedo de toros: Esta actividad tradicional representa una participación importante de los alzados en dos días distintos durante la festividad de la Virgen de Asunción en Pillpinto. En el primer día, los alzados colaboran con el torero mayor, formando una cuadrilla debidamente vestida con ponchos. Su intervención incluye el capeo de toros de menor riesgo, entre otras actividades taurinas.

El segundo día es especialmente relevante, ya que los alzados asumen el papel principal organizando completamente la actividad taurina. Este día comienza temprano con la concentración de todos los alzados en la casa de uno de los *tayta* alcaldes. Los alzados, ataviados con chullo, chalina, sombrero negro, poncho y el característico *k'intu*, se dirigen hacia el ruedo de toros llevando consigo la cabeza del chanco, chicharrón, mote, picante, platos, vasos y leña para la fogata en el "foso velay". En este rito, una fogata se enciende en el centro del ruedo, donde los participantes comparten el plato típico "chicharrón", "mate" y la bebida "chicha" hasta las 8 de la mañana, momento en el cual regresan acompañados por la banda de guerra.

Aproximadamente a las 10 de la mañana, los alzados salen nuevamente de la casa del *tayta* alcalde, esta vez en traje de *Docey*, que consiste en el uniforme completo, sin máscaras y monteras, con sombrero negro y el bastón con el pañolón de color. Posteriormente, se lleva a cabo un pasacalle por la plaza principal y las calles de Pillpinto, seguido de visitas a personalidades que respaldan esta costumbre. Luego, todos se dirigen al ruedo de toros para participar en las actividades taurinas que se extienden hasta la tarde. La participación de los alzados en el ruedo de toros se caracteriza por su organización, ya que se enfrentan a toros de casta (bravos) capeados por toreros profesionales. Aunque su participación principal es organizativa, algunos alzados más capacitados intervienen en la doma de potros y el capeo de toros mansos. Este papel activo de los alzados en la organización del día taurino contribuye a la

preservación de tradiciones en el marco de la festividad de la Virgen de Asunción de Pillpinto, fomentando la interacción con la población y la continuidad de estas prácticas culturales.

Figura 58

Runa turu



Nota: Elaboración propia

Figura 59

Runa turu con participación de los alzados



Nota: Elaboración propia

4.1.4. Los Alzados como parte de la identidad de los Pillpinteños

La denominación "Alzados - Runa Tusu" juega un papel fundamental en la construcción de la identidad cultural de Pillpinto. Este término se conecta intrínsecamente con el fenómeno de los indios alzados en armas durante la época colonial. En particular, se destaca la figura notable de Tomasa T'ito Condemayta, cuya participación desde el galpón de salineras en el sector de Kachi Kachi se convierte en un hito decisivo durante la gesta revolucionaria liderada por Tupac Amaru.

Durante este periodo, Tomasa T'ito Condemayta asumía la responsabilidad de vigilar las huestes realistas desde su posición estratégica. Su papel adquiere mayor relevancia al dirigir a un grupo de mujeres que se embarcan en la misión de desactivar el puente Colgante de Pillpinto. Este puente, que conectaba Pillpinto con Acos y servía como ruta hacia Sangarara, representaba una vía importante para los españoles que se dirigían hacia Sangarará con la intención de emboscar a Tupac Amaru.

En un acto valiente y estratégico, Tomasa T'ito Condemayta y sus compañeras impidieron el avance de los españoles al sabotear el puente Colgante. Esta acción no solo obstaculizó físicamente el paso de las tropas enemigas, sino que también simbolizó la resistencia y la determinación del pueblo de Pillpinto ante la opresión colonial.

En este contexto, es importante resaltar el papel de Tomasa T'ito Condemayta como comunicadora clave en la resistencia. Envío una misiva a Tupac Amaru, adoptando el rol de un alcalde o varayuq, una autoridad tradicional de la época. A través de esta comunicación, Tomasa informó a Tupac Amaru sobre la situación y los acontecimientos durante la resistencia a los españoles, consolidando así una red de comunicación esencial para la coordinación de acciones en la lucha contra la dominación colonial (C. G. G. de 68 años, Kuraka alzado).

En resumen, la denominación "Alzados - Runa Tusu" no solo representa un nombre, sino que encapsula la valentía, la resistencia y la identidad cultural de Pillpinto durante un periodo de suma importancia de la historia colonial, donde individuos como Tomasa T'ito Condemayta desempeñaron roles fundamentales en la lucha por la libertad y la autonomía.

Daniel Rosa, a sus 65 años y ostentando el título de kuraka de los alzados, ofrece una perspectiva valiosa sobre el significado y la importancia de ser parte de este grupo en la comunidad de Pillpinto. Según él, ser alzado trasciende el mero acto de rebelarse; implica recordar y rendir homenaje a los ancestros que se alzaron en la batalla de Sangarara y Pillpinto. Este acontecimiento histórico estuvo liderado por figuras destacadas como Tomasa Tito Condemayta y las mujeres pillpinteñas, quienes desempeñaron un papel importante en la resistencia contra el avance de los españoles hacia Sangarara, donde se encontraba Tupac Amaru.

La afirmación de que los alzados forman parte integral de la identidad de los pillpinteños y los parureños resalta la conexión profunda entre la historia, la tradición y la identidad cultural. Los alzados no solo son recordatorios vivientes de un pasado de lucha y resistencia, sino que también desempeñan un papel activo en la preservación y celebración de esa historia.

El hecho de que a los alzados se les atribuya prestigio en la comunidad, especialmente por su participación en la organización de festividades, destaca la importancia social y cultural que se les asigna. Su contribución a la vida comunitaria va más allá de la conmemoración histórica; se extiende a la animación y el carácter distintivo que aportan a las festividades. La afirmación de que sin los alzados la fiesta no sería la misma sugiere que su presencia no solo es valorada, sino que también es esencial para la autenticidad y el ambiente festivo.

La descripción de los alzados como los más bromistas de la fiesta revela una dimensión lúdica y festiva en su papel. Su comportamiento alegre y bromista agrega vida, color y gracia a la celebración, lo que destaca su importancia en la creación de un ambiente festivo y animado.

En resumen, la narrativa de Daniel Rosa resalta la riqueza de significado que implica ser un alzado en Pillpinto, desde su conexión con la historia de resistencia hasta su papel central en la vida comunitaria y festiva.

4.1.4.1. Continuidades y cambios de los alzados

La continuidad de las costumbres y tradiciones de los alzados, según la versión de los portadores durante las celebraciones de las fiestas religiosas, refleja un fuerte arraigo y preservación de elementos culturales a lo largo del tiempo. Algunas de las características definidas incluyen:

Vigencia de coreografías tradicionales: La persistencia de coreografías que se ejecutan desde décadas pasadas sugiere una voluntad de preservar las formas artísticas y expresivas que han definido la danza de los alzados. Esto no solo conserva la estética visual, sino que también transmite la historia y la identidad cultural a través del movimiento.

Importancia del tambor como instrumento musical: El hecho de que el tambor siga siendo un instrumento musical central en la ejecución de las coreografías indica una continuidad en la elección de instrumentos tradicionales. Este elemento musical no solo proporciona ritmo y estructura a la danza, sino que también mantiene una conexión con la musicalidad histórica de las celebraciones.

Persistencia del Quechua en la comunicación: El uso continuo de la lengua quechua durante la comunicación entre los danzantes y con el público demuestra la importancia de

preservar el idioma ancestral. Esto contribuye a la transmisión de la cultura y la identidad, además de fomentar la inclusión de la comunidad en las festividades.

Voz falsete como característica peculiar: La retención de la comunicación entre los alzados y la feligresía mediante la voz falsete destaca una característica distintiva de esta tradición. Este uso particular de la voz no solo puede tener raíces culturales profundas, sino que también añade una dimensión única y reconocible a las interacciones durante las festividades religiosas.

Modificación en el diseño y material de las máscaras:

En el pasado, las máscaras eran meticulosamente confeccionadas a mano utilizando lana de oveja prensada.

En la actualidad, se observa una tendencia hacia la adquisición de máscaras elaboradas con materiales sintéticos, evidenciando un cambio tanto en la disponibilidad de recursos como en los métodos de fabricación. Este cambio refleja la adaptabilidad de las tradiciones a las transformaciones en la oferta de materiales y en las preferencias contemporáneas.

Uso de máscaras antiguas y valoración de épocas pasadas: A pesar de la adopción de materiales sintéticos, muchos alzados continúan utilizando máscaras de épocas antiguas, las cuales son altamente apreciadas y valoradas. Esto sugiere una conexión continua con las raíces históricas de la tradición.

Cambio en la chalina:

En épocas anteriores, las chalinas se caracterizaban por su generoso tamaño, extendiéndose hasta la cintura.

En la actualidad, se opta por chalinas más compactas, confeccionadas con hilos, señalando un cambio en las preferencias estéticas y en la funcionalidad del vestuario. Este ajuste refleja una evolución en la percepción de la moda y una adaptación hacia elementos más prácticos en la indumentaria.

Persistencia de costumbres como el Docey y el Runa Turu: Las tradiciones del "Docey" (solicitud de colaboración casa por casa) y el "Runa Turu" o "Corrida de los Alzados" persisten como elementos fundamentales en la festividad. Estas costumbres no solo perduran en el tiempo, sino que también simbolizan formas esenciales de participación comunitaria y colaboración.

Cambio en los requisitos para ser Alzado:

Antes: Dominar el idioma quechua se presentaba como un requisito esencial para alcanzar el estatus de alzado. La habilidad de expresarse de manera precisa y fluida en esta lengua se erigía como un criterio fundamental para quienes aspiraban a asumir el papel y las responsabilidades asociadas con la posición de alzado.

Ahora: En la actualidad, esta exigencia ha perdido su carácter imperativo, reflejando la realidad de una nueva generación que no necesariamente posee fluidez en el idioma quechua. La evolución de las circunstancias ha llevado a un cambio en los requisitos, reconociendo la diversidad lingüística y adaptándose a las dinámicas cambiantes de la sociedad.

Residencia en la ciudad del Cusco: En la actualidad, la mayoría de los alzados residen en la ciudad del Cusco debido a estudios, trabajo y familia. Asisten a la festividad, lo que sugiere un compromiso continuo con sus raíces culturales, a pesar de vivir en entornos urbanos.

Estos cambios y adaptaciones en las tradiciones de los alzados ilustran la dinámica entre la preservación cultural y la influencia de factores como la disponibilidad de recursos, las preferencias estéticas y las circunstancias socioeconómicas.

4.1.4.2. Transferencia Intergeneracional de los Alzados

La participación de los alzados en la festividad de la Virgen Asunta de Pillpinto comienza desde la niñez, donde los más jóvenes se ilusionan y se motivan al observar a sus mayores participar activamente en esta celebración cultural. Esta conexión intergeneracional juega un papel en la transmisión de las tradiciones y en la formación de un sentido de identidad y pertenencia.

La observación de las generaciones mayores desempeña un papel formativo, ya que los niños y jóvenes absorben no solo las prácticas y rituales específicos de los alzados, sino también el fervor y la dedicación que sus mayores muestran durante la festividad. Esta experiencia visual puede generar una inspiración profunda y cultivar un deseo de contribuir y participar activamente en la preservación de estas tradiciones a medida que crecen.

La festividad de la Virgen Asunta, al ser un evento cultural significativo, se convierte en un punto focal para la comunidad, y la participación de los alzados es esencial para su desarrollo y continuidad. El hecho de que los niños y jóvenes se ilusionen y se motiven para unirse a los alzados sugiere una conexión emocional y un arraigo cultural que trasciende las generaciones.

Esta tradición no solo se trata de la celebración de un evento religioso, sino también de la transmisión de valores, identidad y sentido de comunidad. La participación de los jóvenes en la festividad de la Virgen Asunta no solo asegura la continuidad de las prácticas culturales, sino que también contribuye a la construcción de un tejido social fuerte y a la preservación de la rica herencia cultural de Pillpinto.

Testimonios de Portadores mayores:

"Desde que tengo memoria, la festividad de la Virgen Asunta de Pillpinto ha sido el corazón mismo de nuestra comunidad. Como alzado desde joven, he experimentado el honor y la responsabilidad de llevar nuestras tradiciones. Ver a mis mayores participar fue mi primera inspiración; sus máscaras antiguas, las chalinas hasta la cintura, todo lleno de historia. Era como si las montañas mismas nos guiaran en nuestra danza. Transmitir esta conexión a las nuevas generaciones es mi deber y mi alegría." (L. R. C. de 72 años, Casique alzado).

"Poco después de la celebración de la Virgen Asunta en Pillpinto, los niños en la plaza de la localidad recreaban el baile de los alzados, dividiéndose en dos grupos. Este fenómeno también ocurría previo a la festividad del 15 de agosto. Los niños solíamos seguir a los alzados debido a su carácter bromista, que divertía a la gente y nos llenaba de alegría, especialmente durante el convido o t'eqmo, donde todos éramos invitados a comer. Participábamos en este evento principalmente para disfrutar de la comida, ya que en nuestras mentes ya se proyectaba la idea de ser alcalde cuando fuéramos jóvenes. Queríamos conocer y observar todo acerca de los alzados. Estos personajes eran objeto de admiración por parte de los niños, y durante las noches de luna, sus trajes brillaban, generando en nosotros la ilusión de llegar a ser jóvenes para vestirnos y bailar como alzados" (F. G. R. de 71 años, Kuraka alzado).

"La Virgen Asunta es nuestra protectora, y participar como alzado ha sido un compromiso sagrado en mi familia. Mis abuelos me contaban historias de resistencia y tradición, y ahora, cada año, llevo sus máscaras con orgullo. Aunque las máscaras pueden haber cambiado, el espíritu de devoción y celebración sigue siendo el mismo. Estos rituales conectan nuestras vidas con las raíces más profundas de Pillpinto." (P. R. B. de 75 años, Kuraka alzado).

"Recuerdo que, desde mi adolescencia, mis amigos anhelaban convertirse en alzados. A los 11 o 12 años, observe cómo los alzados salían luciendo trajes que resplandecían en la noche, tanto pantalones como fundillos, lo cual dejaba una impresión hermosa. Sin embargo, el rostro de los alzados era difícil de distinguir, ya que se cubrían con chalinas hasta la altura de la nariz y volteaban con una montera que prácticamente ocultaba todo su rostro, acentuado por el cambio de voz (C. G. G. de 71 años, Kuraka alzado).

Testimonios de Portadores Jóvenes:

"Recuerdo haber mirado asombrado a los alzados cuando era niño. La danza, la música, las máscaras, todo parecía mágico. Crecí con la ilusión de algún día unirme a ellos. Ahora, como alzado joven, me esfuerzo por equilibrar la autenticidad de nuestras tradiciones con las nuevas formas de expresión. Aunque las máscaras que usamos han cambiado, siento que la esencia perdura, y es emocionante ser parte de esta tradición viva." (Y. R. H. de 25 años, alzado).

“Cuando era niño, mi principal fuente de motivación era observar a mis primos, tíos y amigos bailar. Participar en las albanas, donde compartíamos bromas y contrapuntos en la plaza para intercambiar estas experiencias, generaba una emoción única. Estos momentos eran especiales porque eran ellos quienes llenaban de alegría la celebración” (M. E. F. de 22 años, alzado).

"La primera vez que me puse la máscara de alzado, sentí una conexión instantánea con las generaciones que me precedieron. Aunque hemos adoptado algunas modificaciones en el vestuario, la emoción y el respeto por la Virgen Asunta son inquebrantables. Ser alzado no es solo un papel en una festividad; es ser parte de algo más grande, de una historia que se teje en cada paso de baile y en cada nota de tambor." (M. C. S. de 23 años, alzado).

Mi motivación para empezar a bailar surgió al observar a mi hermano durante la festividad cuando tenía 16 años. Lo seguía a todas partes, absorbiendo su actitud, disfrutando de sus chistes y bromas. Desde el año 2014, he estado bailando y ahora me encuentro en el rango de los Q'operos, ocupando la posición base según la jerarquía establecida. Desde la niñez, siempre soñábamos con bailar y esperábamos alcanzar la edad adecuada, alrededor de los 16 o 17 años, para participar plenamente en las festividades. En mi opinión, los alzados tienen su origen en Pillpinto (T.M.O. de 24 años, alzado).

Estos testimonios reflejan la continuidad emocional y espiritual que experimentan los alzados, donde la inspiración de generaciones pasadas se entrelaza con la determinación de las nuevas. La devoción a la Virgen Asunta y el deseo de preservar las tradiciones dan forma a la identidad y el compromiso de los alzados, desde los mayores que han llevado la carga durante décadas hasta los jóvenes que se unen con frescura y entusiasmo.

4.1.4.3. Trascendencia de Los Alzados en otros espacios de la región Cusco y en Lima

Es alentador observar que la trascendencia de los Alzados ha alcanzado otros espacios dentro de la región, así como en la ciudad de Lima. Este fenómeno resalta la profunda conexión y el valor cultural que esta danza posee, extendiéndose más allá de los límites geográficos de su lugar de origen:

Participación de los Alzados en la fiesta de la Virgen Asunta en la ciudad de Lima

La migración de los pillpinteños a Lima en la década de 1960 en busca de mejores condiciones de vida marcó el inicio de una tradición que perdura hasta hoy: la celebración de la fiesta de la Virgen Asunta. En 1974, un grupo de familias, encabezadas por los Delgado, Gutiérrez, Torres y Peña, entre otros, decidieron conmemorar la festividad principal de su distrito, Pillpinto, organizando la celebración de la Virgen Asunta en Lima. Para ello, encargaron la creación de una réplica de la virgen en bulto.

Desde 1975, la celebración ha tomado forma mediante el sistema de cargos, donde cada familia Pillpinteña residente en Lima asume voluntariamente responsabilidades, reviviendo tradiciones y costumbres propias de la festividad en Pillpinto.

El mayordomo de la fiesta, con una planificación anticipada, se encarga de los preparativos, que incluyen la contratación de la música, el alquiler del local, la adquisición de

bebidas, la elaboración de la comida y la recepción de las Hurk'as, basándose en los compromisos establecidos el año anterior.

Los Alzados participan como danzantes, integrando el grupo junto a otros danzantes como los majeños, chilenos y Qochayas, liderados por sus respectivos caporales, quienes asumen esta responsabilidad durante varios años. Los preparativos de los Alzados incluyen la contratación de música, ensayos, confección de vestuarios, y la preparación de alimentos y bebidas.

La celebración tiene lugar en un local alquilado por el prioste de la festividad durante el primer fin de semana de agosto cada año, siguiendo las costumbres y tradiciones de Pillpinto.

Los personajes de los Alzados y sus vestuarios son idénticos a los utilizados en Pillpinto, incluyendo a los alcaldes, el albaser, el regidor y otros danzantes. El grupo de danzantes está compuesto por seis parejas, siendo uno de los alcaldes designado como caporal, encargado de dirigir la organización de la danza y la ejecución de las coreografías. Los niños, motivados por sus padres, participan voluntariamente en el baile como muestra de devoción a la Virgen. Las varas y bastones son elaborados a partir del árbol de eucalipto.

Las coreografías ejecutadas por los Alzados son las mismas que se bailan en Pillpinto, acompañadas por un tambor interpretado por un danzante alzado llamado qasa. Posteriormente, bailan con arpa y violín, integrándose con los demás danzantes en el baile general.

También en Lima realizan el juego del runa turu, entre los alzados, hablando con su voz falsete en quechua, igualmente realizan bromas, burlas y travesuras. (Walter Candía Medina de 48 años de edad, ex danzante de la danza Alzados en Lima) y (Felipe delgado de 71 años, ex danzante de Alzados, migrante de retorno de Lima).

Los alzados en la fiesta de la Virgen Asunta de Sullukuyuq del distrito de Santa Teresa (La Convención)

En las décadas de 1950 y 1960, algunas familias pillpinteñas se dedicaron al comercio a través del arrieraje, transportando productos como maíz, carne salada, queso y ropa hacia la amazonía del departamento, específicamente en La Convención, Yanatile y Q'osñipata. Este modo de vida nómada con recuas de caballos y mulas marcó una época en la que las familias mantenían una conexión activa con su tierra natal, Pillpinto.

En los años 1965-1970, durante la guerrilla liderada por Hugo Blanco Galdós, algunas familias decidieron establecerse en la región. En ese período, viajar a Pillpinto para la fiesta anual de la Virgen Asunta se volvió complicado debido a la falta de vías adecuadas, limitándose a trochas carrozables. No obstante, los pillpinteños radicados en Sullukuyuq mantenían viva la tradición llevando coca, frutas y otros productos locales a la festividad.

La fiesta de la Virgen Asunta en Sulluyuq comenzó en 1995 gracias a la gestión del Sr. Benigno Santa Cruz y las familias Candía, Quiñones, Valer y Guzmán, pillpinteños que residían en la zona. La celebración se extendía por cinco días, del 14 al 18 de agosto, siguiendo la misma estructura que la festividad en Pillpinto. Destacaban el Prioste o carguyuq mayor, el carguyuq menor de Albero y la participación de cuatro danzas, entre ellas los Alzados, considerados con orgullo como representantes de Pillpinto. Otras danzas incluían Mageño, Awqa chileno y Qoyacha.

Hober Candía, danzante de los Alzados, compartió su experiencia de bailar durante cinco años, aprendiendo de danzantes mayores que transmitían sus conocimientos a los jóvenes. En la actualidad, participan 45 familias de Pillpinto, con un 95% de participantes provenientes

directamente de la localidad. La festividad se ha convertido en un encuentro anual para familias, amigos y generaciones diversas, reflejando un vínculo especial con la Virgen Asunta.

Los Alzados desempeñan un papel importante en la festividad, acompañando a los carguyuq en sus procesiones y actividades. Su presencia se considera el alma de la fiesta, ya que alegran a la gente con bromas divertidas, juegos y entretenimiento. Sin la participación de los Alzados, la festividad no sería completa, ya que son quienes animan y dan vida a la celebración, siendo considerados como los hijos de la Mamacha Asunta, la figura venerada en la festividad.

Durante la celebración en Albana Pata, donde todos bailan, se produce un reencuentro entre familiares y amigos. Es un lugar donde se comparten noticias y novedades, y donde se da la bienvenida al nuevo Albero o recipiente, siendo los Alzados quienes le hacen dar vueltas en el caballo como parte de la tradición.

Además de su participación festiva, los Alzados desempeñan un papel activo en ayudar en la festividad llevando presentes como recordatorios y escapularios hasta Albana Pata. El alcalde les indica a los Alzados el principio fundamental de "runa apay, runa yanapay" (el hombre lleva, el hombre ayuda) durante el traslado de la chicha, comida y otros materiales a la plaza y Albana Pata, reflejando la solidaridad y colaboración característica de la comunidad.

El vestuario, los personajes, la coreografía y la música se mantienen fieles a las tradiciones de Pillpinto, incluyendo el uso del quechua en las expresiones vocales, un legado cultural transmitido por los abuelos. Esta festividad no solo representa la devoción a la Virgen Asunta, sino también la preservación y continuidad de las tradiciones y la identidad cultural de la comunidad pillpinteña, tanto en Sullukuyuq como en su lugar de origen, Pillpinto. (Hober Candía Guzmán edad 47 años, natural de Santa Teresa de familia Pillpinteña, ex danzante alzado, ex carguyuq de Albero en Sullukuyuq)

Los alzados en la peregrinación al Santuario del Señor de Qoyllurit'i

En el año 2010, impulsados por la iniciativa de algunos Alzados de Pillpinto, Juan Pablo Luza, Daniel Rosa y William Laurente, decidieron sumarse a la peregrinación del Señor de Qoyllurit'i, un evento que tiene lugar entre mayo y junio de cada año, abarcando tres días consecutivos, desde el sábado hasta el lunes.

La participación de los Alzados fue recibida con entusiasmo en la Nación Paruro y en el santuario, ya que su danza era considerada novedosa y única en ese contexto. Como parte de la tradición de los peregrinos, fueron bautizados en el nevado Qolqe punku.

La responsabilidad de los Alzados peregrinos recae en el Carguyuq, quien, con anticipación, organiza los preparativos, incluyendo la coordinación con los hurk'ados para la música, la movilidad y los alimentos. A su vez, los propios Alzados se encargan de preparar sus vestuarios y ensayar sus coreografías.

En Pillpinto, la noche anterior al viaje de la peregrinación, celebran la velada de la réplica pintada de la imagen del Señor Qoyllurit'i en la casa del Sr. Juan Pablo Segundo Luza. El día sábado, a las 7:00 am, inician con una misa, seguida de una visita al cementerio para rendir homenaje a los tres Alzados difuntos. Posteriormente, regresan a la ramada del Carguyuq para compartir una comida y luego salen bailando hasta el puente de Pillpinto, llevando consigo una cruz adornada con flores, la cual plantan y dejan en el lugar hasta el retorno de la peregrinación. En horas de la tarde, se unen a los demás peregrinantes de la Nación Paruro en el santuario.

La entrega del cargo a un nuevo Carguyuq, así como las Hurk'as y compromisos para colaborar con el próximo año, se llevan a cabo en el mismo santuario al regresar de la peregrinación. Retiran la cruz del lugar donde la plantaron y la entregan al nuevo Carguyuq o recipiente.

Los danzantes que participan son al menos 15 parejas de Alzados, incorporando además a 10 pabluchas que se ubican al final de la danza, animando a los peregrinantes con bromas. El vestuario utilizado es el mismo que en Pillpinto, y las coreografías se ejecutan al ritmo del tambor en diversos espacios del santuario, como la entrada, el templo y el patio ubicado más abajo del atrio.

Los Alzados peregrinantes han introducido la música tradicional de banda y guerra (pito, tambor y corneta) para acompañar el recorrido, especialmente durante el baile del chakiri wayri. Aunque realizan el alzado aysay o ajusticiamiento como en Pillpinto durante el t'eqmo o convido, lo hacen en menor medida debido a limitaciones de tiempo. (Daniel Rosa de 65 años de edad, peregrinante al santuario del Sr. De Qoyllurit'i en su condición de danzante Alzado de Pillpinto) y (Ramiro Alfaro sik'uy, peregrinante al santuario del señor de qoyllurit'i, de 45 años).

La participación de los Alzados de Pillpinto en la peregrinación al Santuario del Señor de Qoyllurit'i se destaca por su simbolismo cultural y ritual. Este evento refleja la capacidad de adaptación y resistencia cultural de los pueblos andinos, combinando elementos prehispánicos y cristianos. La estructura organizada, con roles específicos como el Carguyuq, y la inclusión de música y danzas tradicionales, subraya la importancia de la memoria colectiva y la identidad comunitaria. Los rituales, como la plantación de la cruz y el homenaje a los difuntos, conectan a los participantes con su pasado, fortaleciendo los lazos sociales y culturales en la comunidad andina.

4.1.5. Interpretación de la danza de los Alzados desde una perspectiva antropológica

Desde una perspectiva antropológica, la danza de los Alzados en la festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto puede ser interpretada como un acto ritual que refuerza la identidad cultural y la cohesión social de la comunidad. La danza, con sus elementos

coreográficos y simbólicos, sirve como un medio de resistencia cultural frente a las influencias externas y como una forma de preservar y transmitir la memoria histórica y los valores tradicionales.

Perspectiva antropológica de imágenes y símbolos (Mircea Eliade)

Desde la perspectiva de Mircea Eliade, la danza de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto puede ser comprendida como un fenómeno profundamente simbólico que refleja la relación entre lo sagrado y lo profano en la vida de la comunidad. Eliade, en su obra sobre el simbolismo y la religión, plantea que los símbolos y las imágenes actúan como portales que conectan el mundo cotidiano con una realidad trascendental. A través de este prisma, la danza de los alzados puede entenderse como un ritual en el que cada gesto, imagen y símbolo tiene un significado que trasciende lo meramente visible y conecta a los participantes con una dimensión sagrada.

El Eje Cósmico: Conexión entre el Mundo Terrenal y lo Sagrado

Uno de los conceptos clave en la obra de Eliade es la idea de "axis mundi" o eje cósmico, que representa el centro del universo y la conexión entre el cielo, la tierra y el inframundo. En la danza de los alzados, la Virgen Asunción de Pillpinto puede ser vista como un símbolo del axis mundi, el punto de unión entre lo divino y lo humano. A través de su figura, los danzantes no solo están celebrando una festividad, sino que están participando en una recreación simbólica del orden cósmico. La Virgen actúa como intermediaria entre los danzantes y el mundo espiritual, y su ascensión es un símbolo de la elevación del alma hacia lo divino.

Eliade sostiene que los símbolos, como los de la Virgen, permiten que los seres humanos accedan a una realidad más profunda. En este sentido, la danza de los alzados es mucho más que una expresión artística; es un acto de comunión con lo sagrado. A través de la danza, los

participantes no solo están honrando a la Virgen, sino que están reconectando con una estructura mítica que organiza su visión del mundo y su relación con lo divino.

El Tiempo Sagrado y el Eterno Retorno

Otro aspecto esencial en la interpretación de Eliade es el concepto del tiempo sagrado, que se opone al tiempo profano o cotidiano. Durante la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto, la comunidad entra en un tiempo sagrado en el que se suspende la vida diaria y se recrea un momento primordial. Según Eliade, este retorno al tiempo mítico es una característica fundamental de los rituales religiosos. En el caso de la danza de los alzados, este retorno al tiempo sagrado es evidente: los participantes no solo están representando un evento religioso, sino que están volviendo a un momento fundacional en el que el mundo fue creado y ordenado.

Este concepto de "eterno retorno" en la danza implica que cada año, la comunidad de Pillpinto recrea el mito de la Asunción de la Virgen y, al hacerlo, renueva el orden cósmico y social. Para Eliade, esta repetición cíclica es una forma de mantener el contacto con lo sagrado y garantizar la continuidad del cosmos. La danza, entonces, no es solo un evento festivo, sino un mecanismo que permite que la comunidad reviva su conexión con el tiempo primordial y reafirmen su lugar en el universo.

Las Imágenes como Representaciones de lo Trascendental

En la visión de Eliade, las imágenes y los símbolos no son simplemente representaciones de realidades visibles, sino que están cargados de significados que remiten a lo trascendental. En la danza de los alzados, las imágenes de los danzantes, sus vestimentas, los instrumentos que utilizan y los movimientos que realizan están cargados de simbolismo. Cada uno de estos elementos actúa como una representación visible de una realidad invisible y sagrada.

Por ejemplo, las máscaras y trajes que utilizan los danzantes no son simplemente adornos; son símbolos que transforman a los individuos que los portan en figuras míticas. Según Eliade, la utilización de trajes y máscaras en los rituales es una forma de adoptar una nueva identidad, una que conecta a los participantes con los seres sobrenaturales o míticos que representan. Los alzados, al vestirse y actuar de esta manera, están invocando no solo la memoria de los ancestros, sino también las fuerzas sobrenaturales que protegen a la comunidad y aseguran su prosperidad.

La Danza como Hierofanía

Para Eliade, el concepto de "hierofanía" es central en su interpretación de lo sagrado. La hierofanía es la manifestación de lo sagrado en el mundo material, un momento en el que lo divino se hace presente en la realidad cotidiana. En el contexto de la danza de los alzados, podemos interpretar la propia danza como una hierofanía. A través de los movimientos rituales, los símbolos, las imágenes y los gestos de los danzantes, lo sagrado se hace presente en la vida de la comunidad.

La danza se convierte, entonces, en un acto de mediación entre los humanos y lo divino. Los alzados, al danzar, se transforman en intermediarios que canalizan las energías sagradas y las distribuyen a la comunidad. Este proceso de transformación es, en sí mismo, una manifestación de lo sagrado, donde los cuerpos de los danzantes se convierten en vehículos para lo divino. En este sentido, la danza de los alzados no solo es una expresión de fe, sino un medio a través del cual lo sagrado se manifiesta y actúa en el mundo.

El Simbolismo de la Ascensión y la Regeneración

Otro aspecto simbólico clave en la interpretación de Eliade es el simbolismo de la ascensión y la regeneración. La figura de la Virgen Asunción representa, en términos míticos, el

ascenso del alma hacia lo divino, un tema recurrente en muchas tradiciones religiosas. La ascensión de la Virgen no solo simboliza la salvación del alma, sino también la regeneración de la vida en el cosmos. En este contexto, la danza de los alzados puede interpretarse como una recreación simbólica de este proceso de ascensión y regeneración.

Cada vez que los danzantes realizan sus movimientos rituales, están participando en un ciclo de muerte y resurrección simbólica. Este ciclo es esencial para la renovación de la vida tanto en el plano individual como en el colectivo. Para Eliade, los rituales de ascensión, como el que simboliza la Asunción de la Virgen, son fundamentales para mantener el equilibrio cósmico y asegurar la continuidad de la vida en la comunidad.

La Danza como Ritual de Iniciación

Eliade también explora el concepto de los ritos de iniciación como momentos clave en la vida religiosa. En la danza de los alzados, podemos interpretar algunos elementos como ritos de iniciación, en los que los participantes, especialmente los jóvenes, se integran plenamente en la comunidad a través de la danza ritual. Estos ritos no solo marcan el paso de la juventud a la adultez, sino que también sirven como momentos en los que los individuos asumen nuevas responsabilidades dentro de la estructura social y cósmica.

En este sentido, la danza no es solo una celebración, sino un proceso de transformación personal y comunitaria. A través de los símbolos y las imágenes presentes en la danza, los iniciados experimentan una muerte simbólica a su identidad anterior y renacen como miembros plenos de la comunidad, ahora conectados con el orden sagrado que sostiene la vida colectiva.

Desde la perspectiva de Eliade, la danza de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto es una manifestación simbólica rica en significados sagrados. A través de las imágenes y símbolos presentes en la danza, la comunidad se conecta con el tiempo sagrado,

revive sus mitos fundacionales y experimenta una renovación tanto cósmica como social. La danza se convierte en un espacio en el que lo sagrado y lo profano se encuentran, donde los participantes no solo celebran su fe, sino que también renuevan su conexión con el orden trascendental que da sentido a su existencia.

Desde la perspectiva Antropología Simbólica y Corporeidad Cotidiana (Lluis Duch).

Desde la perspectiva de Lluis Duch, la antropología simbólica se centra en el análisis de los sistemas simbólicos que organizan la vida cotidiana, y uno de sus puntos clave es la corporeidad, es decir, la manera en que el cuerpo humano se convierte en un medio de comunicación simbólica. En este marco, la danza de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto puede entenderse como una expresión ritualizada de la corporeidad cotidiana de los danzantes, en la que el cuerpo no solo actúa como vehículo de la danza, sino como un soporte de significados complejos, arraigados en la historia, las creencias y las prácticas culturales de la comunidad.

El Cuerpo como Instrumento de Significación

Para Duch, el cuerpo humano es un texto en movimiento, un soporte simbólico a través del cual se comunican significados que no pueden expresarse de otra manera. En la danza de los alzados, el cuerpo de los danzantes se convierte en un medio privilegiado para manifestar una serie de significados relacionados con la identidad, la pertenencia y la espiritualidad. Los movimientos de los alzados no son arbitrarios ni meramente estéticos, sino que están cargados de simbolismo: cada gesto, cada paso, cada expresión corporal tiene una función comunicativa dentro del contexto ritual en el que se inscribe la danza.

Por ejemplo, los saltos, giros y movimientos que realizan los danzantes pueden interpretarse como metáforas del esfuerzo y la lucha de los antepasados frente a las dificultades,

así como una recreación simbólica de la resistencia y la fortaleza física y espiritual que caracteriza a la comunidad. Estos movimientos, lejos de ser meros adornos coreográficos, representan un lenguaje corporal que trasciende lo individual, conectando a los danzantes con su pasado y proyectándolos hacia el futuro.

Corporeidad y Experiencia Ritual

La antropología simbólica de Lluís Duch subraya que los rituales, como la danza de los alzados, no solo se entienden a nivel cognitivo, sino que se experimentan a través del cuerpo. En otras palabras, la danza no es solo un acto performativo que los danzantes "hacen", sino que también es algo que "viven" corporalmente. La experiencia de la danza, entonces, implica una transformación del cuerpo: los danzantes se mueven, sudan, se cansan y experimentan emociones intensas, lo que sugiere que el cuerpo es un espacio donde lo simbólico se inscribe de manera directa y profunda.

En este sentido, la danza de los alzados puede considerarse como una práctica que transforma el cuerpo en un "cuerpo ritual". Durante la festividad, los danzantes dejan de ser individuos ordinarios y se convierten en actores rituales que representan, mediante su cuerpo, el mito y la historia colectiva de su comunidad. Esto resuena con el concepto de "corporeidad cotidiana" de Duch, en el cual el cuerpo no solo es un ente biológico, sino también un ente cultural que lleva consigo una carga simbólica que se activa en momentos clave, como en los rituales festivos.

El Cuerpo como Espacio de Identidad

Otra de las ideas clave de Lluís Duch es que el cuerpo humano es un espacio donde se construye y negocia la identidad cultural y social. En el caso de la danza de los alzados, el cuerpo de los danzantes no solo es un vehículo de expresión personal, sino un medio para reforzar y

proyectar la identidad colectiva de la comunidad. La manera en que los danzantes utilizan sus cuerpos en la danza refleja las relaciones sociales y culturales dentro de la comunidad, así como sus valores y creencias fundamentales.

La vestimenta, los ademanes y las posiciones corporales adoptadas por los alzados no son meramente decorativas, sino que forman parte de un sistema simbólico que define quiénes son y a qué comunidad pertenecen. En este contexto, el cuerpo de los alzados es un símbolo de la continuidad cultural y la resistencia frente a la asimilación de otras influencias externas. Al participar en la danza, los alzados reafirman su conexión con el pasado, al tiempo que proyectan una identidad cultural hacia el futuro, asegurando la transmisión intergeneracional de sus tradiciones.

El Cuerpo y la Sacralidad

El cuerpo en la danza de los alzados no solo es un soporte de significados sociales y culturales, sino que también adquiere una dimensión sagrada. Según Duch, en los rituales, el cuerpo se convierte en un instrumento de mediación entre lo terrenal y lo sagrado. La danza de los alzados se lleva a cabo en un contexto religioso, en el cual los movimientos del cuerpo están cargados de un sentido espiritual. Los alzados, al danzar, están no solo realizando un acto festivo, sino participando en una ceremonia que conecta a la comunidad con lo divino, representado por la Virgen Asunción de Pillpinto.

En esta ceremonia, el cuerpo de los danzantes se convierte en un vehículo de comunicación con lo sagrado. Cada movimiento y gesto ritualizado puede interpretarse como una plegaria en movimiento, una forma de invocar la presencia divina y renovar el pacto entre la comunidad y la divinidad. De esta manera, la danza no solo es un acto cultural, sino también un

acto religioso en el que el cuerpo se convierte en un puente entre el mundo humano y el mundo trascendental.

La Corporeidad Colectiva

Un aspecto central de la teoría de Lluís Duch es la idea de la corporeidad colectiva. En los rituales, como la danza de los alzados, los cuerpos de los participantes no actúan de manera aislada, sino que forman parte de un todo más grande, una "corporeidad colectiva" que se manifiesta en la sincronización de los movimientos y en la cohesión del grupo. En la danza de los alzados, los danzantes se mueven al unísono, siguiendo patrones coreográficos que refuerzan el sentido de comunidad y pertenencia.

Esta corporeidad colectiva es un reflejo de la estructura social y cultural de la comunidad: los danzantes, al coordinar sus movimientos y actuar como un solo cuerpo, simbolizan la unidad y la solidaridad de la comunidad frente a los desafíos externos. El cuerpo individual se subsume dentro del cuerpo colectivo, en un proceso en el cual la identidad personal se fusiona temporalmente con la identidad colectiva.

La Temporalidad del Cuerpo

Finalmente, Lluís Duch también enfatiza la importancia de la temporalidad en la experiencia corporal. En la danza de los alzados, el cuerpo de los danzantes no solo se mueve en el espacio, sino también en el tiempo. Los movimientos de la danza, que se repiten año tras año en la festividad, conectan a los danzantes con el pasado, permitiéndoles revivir y actualizar las experiencias de sus antepasados. La danza, entonces, se convierte en un acto de memoria corporal, en el que el cuerpo recuerda y reproduce gestos y movimientos que han sido transmitidos de generación en generación.

En este sentido, el cuerpo de los danzantes es un cuerpo que contiene una historia, una memoria colectiva que se reactiva en cada festividad. Los movimientos de la danza son, por lo tanto, actos de rememoración, en los que el pasado se hace presente a través del cuerpo. Este aspecto temporal de la corporeidad es fundamental para entender cómo la danza de los alzados no solo es una expresión cultural, sino también una forma de preservar y transmitir la historia y las tradiciones de la comunidad.

La danza de los alzados, desde la perspectiva de la antropología simbólica de Lluís Duch, puede entenderse como una compleja manifestación de la corporeidad simbólica, en la que el cuerpo de los danzantes se convierte en un vehículo de significados culturales, sociales y religiosos. A través de la danza, los alzados no solo expresan su identidad y pertenencia a la comunidad, sino que también se conectan con lo sagrado y con su historia colectiva, asegurando la continuidad de sus tradiciones en el tiempo. La corporeidad en la danza es, por tanto, una forma de significación múltiple, que va más allá de lo visible para adentrarse en el terreno de lo simbólico y lo trascendental.

Desde la perspectiva de la teoría del símbolo (Norbert Elias)

Desde la perspectiva de Norbert Elias, la teoría del símbolo se articula en torno a la función social de los símbolos como mecanismos de cohesión y control dentro de las sociedades. Elias sostiene que los símbolos no son solo representaciones abstractas, sino que desempeñan un rol fundamental en la estructuración de las relaciones humanas y en la organización del poder y el orden social. La danza de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto, vista a través de esta teoría, revela cómo los símbolos presentes en este ritual colectivo actúan como agentes que refuerzan las jerarquías, normas y roles dentro de la comunidad.

Simbología y Control Social

Elias subraya que los símbolos tienen una función organizativa en las sociedades, regulando comportamientos y manteniendo el orden dentro de un grupo. En la danza de los alzados, los participantes se someten a una estructura coreográfica establecida que no solo refleja una tradición ancestral, sino que también refuerza la disciplina y el control social. Los movimientos de los alzados están estrictamente pautados y dirigidos, lo que simboliza la obediencia y respeto hacia las normas comunitarias. De esta manera, la danza no es solo un espacio de expresión, sino un instrumento que organiza la vida social y refuerza las dinámicas de poder.

El acto de bailar en la festividad implica que los alzados se someten voluntariamente a una serie de reglas simbólicas que refuerzan su sentido de pertenencia a la comunidad. Los símbolos presentes en la danza como la vestimenta, las máscaras o los movimientos ritualizados tienen una doble función: por un lado, refuerzan la identidad cultural colectiva y, por otro, actúan como marcadores de estatus y posición social dentro del grupo. Esto refleja el concepto de Elias de que los símbolos permiten a las sociedades mantener el equilibrio entre los individuos y el grupo, regulando sus interacciones a través de códigos compartidos de significado.

Simbología y Jerarquía

La teoría de Elias también destaca que los símbolos son herramientas poderosas para la construcción y perpetuación de las jerarquías sociales. En la danza de los alzados, el orden y la coordinación de los movimientos reflejan la estructura jerárquica de la comunidad, donde ciertos individuos ocupan posiciones de liderazgo y otros desempeñan roles subordinados. El hecho de que los alzados sigan una coreografía precisa y colectiva simboliza la aceptación de las diferencias de poder y el respeto a la autoridad tradicional.

Además, en este contexto ritual, los símbolos vinculados a la figura de la Virgen Asunción adquieren una connotación que refuerza el control social a través de la religiosidad. Los danzantes no solo honran a la Virgen a través de sus movimientos, sino que su propio acto de participar en la danza refuerza la estructura de la comunidad bajo el amparo de lo sagrado. Así, los símbolos religiosos se entrelazan con los sociales para perpetuar la cohesión y el orden.

Simbología y Cohesión Social

Elias también analiza cómo los símbolos refuerzan la cohesión social, permitiendo a los individuos sentir que forman parte de un todo más amplio. En la danza de los alzados, la participación activa de los miembros de la comunidad, tanto danzantes como espectadores, fortalece su sentido de pertenencia y unidad. El acto de bailar juntos, siguiendo los mismos movimientos y ritmos, simboliza la unidad de la comunidad en torno a sus valores compartidos.

Esta cohesión simbólica se refuerza a lo largo del tiempo, ya que la danza se repite anualmente, actuando como un recordatorio constante de la identidad colectiva y de las normas que rigen la vida en comunidad. Los símbolos presentes en la danza operan como un vínculo intergeneracional, asegurando que los jóvenes interioricen los valores de sus mayores y que la tradición continúe viva. De esta manera, el símbolo en la danza de los alzados no solo comunica significado, sino que refuerza la continuidad social y cultural de la comunidad.

Desde la teoría del símbolo de Norbert Elias, la danza de los alzados puede interpretarse como un mecanismo simbólico de control social, jerarquía y cohesión comunitaria. Los símbolos presentes en la danza, más allá de su función estética o festiva, actúan como reguladores de la vida social y como instrumentos que aseguran la transmisión de valores y normas a lo largo de generaciones. Este proceso simbólico refuerza tanto la identidad individual como la colectiva, manteniendo el orden y la estructura social dentro de la comunidad.

Desde la perspectiva de la interpretación de las culturas (Clifford Geertz)

La teoría de Clifford Geertz sobre la interpretación de las culturas se basa en la idea de que la cultura es un conjunto de significados compartidos que los miembros de una sociedad utilizan para interpretar su mundo y darle sentido. Para Geertz, los símbolos y las prácticas culturales, como la danza, son "textos" que deben ser leídos e interpretados para comprender los significados más profundos que subyacen en ellos. En el caso de la danza de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto, esta danza puede analizarse como un "texto" que comunica los valores, creencias y estructuras sociales de la comunidad que la práctica.

La Danza como Texto Cultural

Geertz concibe la cultura como un sistema de símbolos, y los rituales como la danza de los alzados representan expresiones condensadas de ese sistema simbólico. Desde esta perspectiva, la danza no solo es un acto de entretenimiento o devoción religiosa, sino una forma de comunicación cultural en la que se revelan las relaciones sociales, la cosmovisión y los valores morales de la comunidad. En términos de Geertz, la danza de los alzados debe interpretarse en sus múltiples niveles de significado, pues está cargada de símbolos que reflejan tanto la estructura social como las creencias religiosas.

Por ejemplo, la danza de los alzados puede verse como una dramatización simbólica de la resistencia cultural, donde los participantes, al vestirse y moverse de manera tradicional, reafirman su identidad colectiva frente a un mundo cambiante. Los símbolos presentes en la danza como la música, los trajes, los movimientos coreografiados son elementos que, según Geertz, deben ser desmenuzados e interpretados en el contexto de la comunidad, pues cada uno de ellos lleva un significado cultural específico que refleja la forma en que los alzados entienden su lugar en el mundo.

Significado Denso

Uno de los conceptos clave de Geertz es el de "descripción densa", que implica analizar los símbolos culturales en toda su complejidad para revelar sus múltiples capas de significado. En la danza de los alzados, la descripción densa no solo implica observar los movimientos y los trajes, sino entender qué significan estos elementos dentro del contexto de la festividad y de la comunidad en su conjunto. La danza no es solo un espectáculo visual, sino una narrativa simbólica que expresa las creencias religiosas, las relaciones sociales y la historia colectiva de los alzados.

Por ejemplo, la relación entre la danza y la Virgen Asunción de Pillpinto es un punto central de interpretación. Desde la perspectiva de Geertz, esta relación simboliza la conexión entre lo terrenal y lo divino, donde los alzados, a través de su participación en la danza, buscan no solo honrar a la Virgen, sino también reafirmar su identidad religiosa y cultural. Este es un proceso profundamente simbólico que articula los valores espirituales y comunitarios, los cuales están presentes en cada detalle de la danza.

La Danza y el Sentido Comunitario

Geertz también subraya la importancia de interpretar los símbolos culturales en su contexto social. En la danza de los alzados, los símbolos no solo comunican significados individuales, sino que también refuerzan el sentido de pertenencia y solidaridad comunitaria. Al participar en la danza, los alzados no solo están expresando su devoción religiosa, sino que están reafirmando su papel dentro de la estructura social de la comunidad. Para Geertz, este es un aspecto fundamental de la cultura: los rituales simbólicos, como la danza, refuerzan las normas sociales y las relaciones entre los miembros de la comunidad.

La participación en la danza también puede interpretarse como un acto de resistencia simbólica, donde los alzados preservan y perpetúan su identidad cultural a través del tiempo. La repetición anual de la danza reafirma los lazos sociales y asegura la continuidad de las tradiciones, lo que para Geertz es un ejemplo de cómo los símbolos culturales actúan como mecanismos de transmisión de significados a lo largo de generaciones.

Cultura como Sistema de Significados

Geertz sostiene que la cultura es un "sistema de significados" que los individuos interpretan para orientarse en su mundo. La danza de los alzados, entonces, puede verse como una práctica simbólica que permite a los participantes y a la comunidad en general interpretar y darle sentido a su existencia social y espiritual. Al participar en la danza, los alzados no solo están actuando físicamente, sino que están inmersos en un proceso de creación y recreación de significados culturales.

Desde la perspectiva de Clifford Geertz, la danza de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto no es simplemente una actividad festiva, sino un texto cultural complejo que expresa los significados más profundos de la vida comunitaria. A través de la danza, los alzados no solo comunican su devoción religiosa, sino que también participan en un proceso de interpretación y transmisión de valores culturales. La danza, como práctica simbólica, refleja la manera en que la comunidad entiende y organiza su mundo, reforzando sus lazos sociales y asegurando la continuidad de sus tradiciones.

Desde la perspectiva del hombre y sus símbolos (Carl G. Jung)

Carl G. Jung, en su obra "El Hombre y sus Símbolos", explora cómo los símbolos emergen del inconsciente colectivo y juegan un papel central en la comprensión de la psique humana. Según Jung, los símbolos son manifestaciones de arquetipos que provienen de las

experiencias más profundas y universales de la humanidad. Estos arquetipos, como el héroe, la madre o el renacimiento, encuentran expresión en diversas culturas a través de mitos, sueños, rituales y, en este caso, la danza de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto. Esta danza puede interpretarse como un acto profundamente simbólico en el que los participantes se conectan no solo con su comunidad, sino también con elementos arquetípicos que resuenan a nivel colectivo e inconsciente.

La Danza como Expresión del Inconsciente Colectivo

Para Jung, el inconsciente colectivo está compuesto por imágenes y símbolos arquetípicos que son compartidos por toda la humanidad. Estos símbolos emergen en rituales y prácticas culturales, y la danza de los alzados no es una excepción. Los movimientos coreografiados, la vestimenta, y los roles desempeñados por los danzantes evocan arquetipos que van más allá de la cultura específica de Pillpinto y se conectan con imágenes universales. Por ejemplo, los alzados, a través de su danza, pueden representar la lucha del héroe o guerrero en búsqueda de un propósito superior, conectándose con el arquetipo del héroe que Jung describe en muchas mitologías.

El ritual de la danza, al ser repetido año tras año, actúa como un canal a través del cual los individuos acceden a estos arquetipos y los revitalizan en su propia cultura. Según Jung, los rituales y símbolos permiten a los individuos reconciliarse con su propio inconsciente y con la comunidad más amplia. En este sentido, la danza de los alzados es un vehículo simbólico para que los miembros de la comunidad se conecten con fuerzas más profundas y universales, reflejadas en el mito y en la religión.

La Virgen Asunción y el Arquetipo de la Gran Madre

Un elemento clave en la danza de los alzados es la veneración de la Virgen Asunción, que puede ser interpretada desde la óptica de Jung como una manifestación del arquetipo de la Gran Madre. En muchas culturas, la figura materna divina simboliza la fertilidad, la protección y el renacimiento. En la festividad de Pillpinto, la Virgen no solo representa la figura central de la devoción religiosa, sino que su imagen evoca un arquetipo universal de maternidad y regeneración. A través de la danza, los alzados simbolizan su entrega y devoción hacia este arquetipo, buscando la bendición y protección de la Virgen, lo que, a su vez, refleja una necesidad psicológica más profunda de protección y conexión con lo divino.

Este acto de veneración, visto desde la perspectiva jungiana, no solo es una práctica religiosa, sino también una manifestación de las fuerzas arquetípicas que influyen en el inconsciente colectivo. Al danzar en honor a la Virgen, los alzados están invocando y honrando el arquetipo de la Gran Madre, buscando no solo su bendición, sino también una renovación espiritual y psicológica a nivel colectivo.

Transformación y Renacimiento Simbólico

Jung también sugiere que muchos símbolos están ligados a procesos de transformación y renacimiento, los cuales son fundamentales para el crecimiento psicológico. La danza de los alzados puede verse como una expresión ritualizada de este proceso. Los danzantes, al participar en la festividad, experimentan un proceso de transformación simbólica. Al ponerse la vestimenta tradicional y realizar movimientos rituales, se sumergen en un acto que simboliza un renacimiento dentro de la comunidad, una renovación de su identidad colectiva y espiritual. Este renacimiento está vinculado al ciclo natural de la vida, donde el ritual anual de la danza simboliza la continuidad de la vida, la regeneración y el retorno a los orígenes.

Este proceso simbólico es paralelo a lo que Jung denomina el "proceso de individuación", donde los individuos buscan unificarse con su inconsciente para alcanzar una mayor comprensión de sí mismos. En este sentido, la danza no es solo un acto externo, sino un reflejo de un proceso psicológico interno donde los participantes, a través del simbolismo del ritual, buscan su propia transformación.

La Danza como Sueño Colectivo

Jung también sugiere que los símbolos y los mitos actúan de manera similar a los sueños, permitiendo que el inconsciente se exprese a través de imágenes. Desde esta perspectiva, la danza de los alzados puede ser interpretada como un sueño colectivo, donde los movimientos, las vestimentas y los ritmos actúan como símbolos que revelan los deseos, miedos y aspiraciones más profundos de la comunidad. A través de la danza, los alzados están manifestando no solo su devoción religiosa, sino también sus anhelos y tensiones internas, dándoles forma y expresión en un espacio ritualizado y compartido.

Desde la perspectiva de Carl G. Jung, la danza de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto es una rica manifestación de los símbolos arquetípicos que emergen del inconsciente colectivo. La conexión con la Virgen Asunción refleja el arquetipo de la Gran Madre, mientras que la propia danza simboliza un proceso de transformación y renacimiento. Los símbolos presentes en este ritual permiten a los miembros de la comunidad conectarse con fuerzas universales y profundas, asegurando no solo la cohesión social, sino también el crecimiento y la renovación psicológica a nivel individual y colectivo.

Desde la Perspectiva de Fundamentos de la Teoría de los Signos (Charles Morris)

Charles Morris, un influyente filósofo y semiótico estadounidense, es conocido por su trabajo en la teoría de los signos, que establece las bases para entender cómo los signos operan

en la comunicación humana y en la cultura. En su obra, Morris distingue entre tres dimensiones de la semiótica: la sintáctica, la semántica y la pragmática. Cada una de estas dimensiones se relaciona con la interpretación de los signos y su función en la sociedad, y su aplicación en la danza de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto puede ofrecer una rica comprensión de cómo los signos culturales operan en este contexto.

Sintáctica: La Estructura de los Signos

La dimensión sintáctica se ocupa de la relación entre los signos y las reglas que rigen su combinación. En el contexto de la danza de los alzados, la sintáctica puede observarse en la forma en que los movimientos, trajes y música se estructuran para crear un significado coherente. Los signos visuales, como los trajes de los alzados, no solo son elementos estéticos, sino que están cargados de significados que deben ser leídos dentro del contexto cultural de la festividad. Por ejemplo, el uso de colores específicos, patrones y símbolos en la vestimenta de los danzantes puede seguir ciertas convenciones que son reconocibles dentro de la comunidad, permitiendo a los espectadores interpretar el significado detrás de cada elemento.

La danza misma, con sus movimientos y ritmos, también se estructura de manera que cada acción tiene un significado particular. En este sentido, la sintáctica de la danza de los alzados puede ser entendida como una serie de signos en interacción, donde cada gesto y paso contribuye a la narrativa más amplia que se desarrolla durante el ritual. Esta interacción de signos crea un texto cultural que puede ser analizado para descubrir las relaciones entre los diferentes elementos que componen la danza.

Semántica: El Significado de los Signos

La dimensión semántica de la teoría de Morris se centra en el significado de los signos y cómo estos significados son interpretados por los individuos. En la danza de los alzados, cada

signo, ya sea un movimiento, un atuendo o un objeto ritual, tiene un significado específico que puede ser entendido en el contexto de las creencias y valores de la comunidad. Por ejemplo, el acto de levantar a los danzantes, que es característico de la danza, puede simbolizar no solo la elevación física, sino también la aspiración espiritual hacia lo divino.

El significado de estos signos también puede estar influenciado por el contexto histórico y cultural de la comunidad. La danza de los alzados no solo refleja la devoción a la Virgen Asunción, sino que también incorpora elementos de la historia cultural de Pillpinto, incluyendo la resistencia a las influencias externas y la preservación de tradiciones ancestrales. Así, la semántica de la danza se enriquece con capas de significado que conectan el presente con el pasado, haciendo que la danza sea un vehículo para la memoria cultural.

Pragmática: El Uso de los Signos en Contexto

La dimensión pragmática se ocupa de cómo los signos son utilizados en contextos específicos y cómo afectan las interacciones humanas. En la festividad de la Virgen Asunción, la danza de los alzados actúa como un medio de comunicación entre los danzantes y la comunidad, creando un espacio de participación colectiva y celebración. La práctica ritualizada de la danza no solo permite a los participantes expresar su devoción, sino que también fortalece los lazos sociales dentro de la comunidad.

Además, la pragmática de la danza incluye la manera en que los espectadores interpretan y responden a los signos que se presentan ante ellos. La participación en la danza y la observación de su significado pueden generar sentimientos de unidad y pertenencia, lo que refuerza la identidad cultural de los individuos. En este sentido, la danza no es un evento aislado, sino un fenómeno social que activa y construye significados a través de la interacción.

La Danza como Sistema de Signos

A través de las tres dimensiones de la teoría de los signos de Morris, se puede ver cómo la danza de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción opera como un sistema de signos complejo. La estructura de los signos, sus significados y su uso en contexto interactúan para crear un evento cultural que no solo es significativo para quienes participan, sino que también es un reflejo de la identidad cultural y las tradiciones de la comunidad.

La teoría de los signos de Charles Morris proporciona un marco valioso para entender la danza de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto. Al analizar la danza a través de las dimensiones sintáctica, semántica y pragmática, se puede apreciar la complejidad de los signos culturales y su papel en la comunicación y la construcción de significados en la comunidad. La danza se convierte en un medio a través del cual los individuos expresan su identidad cultural, su devoción y su conexión con las tradiciones, asegurando la continuidad de un legado cultural que trasciende generaciones.

Desde la perspectiva de las Teorías del Símbolo (Tzvetan Todorov)

Tzvetan Todorov, un influyente teórico literario y filósofo, ha realizado importantes aportes a la comprensión de la semántica y la teoría del símbolo. Su trabajo se centra en cómo los símbolos funcionan dentro de los contextos culturales y cómo estos pueden ser interpretados en diferentes niveles. En relación con la danza de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto, las teorías de Todorov ofrecen una perspectiva enriquecedora sobre el simbolismo presente en esta práctica cultural, proporcionando un marco para entender la complejidad de los significados que emergen de la danza.

La Naturaleza del Símbolo

Según Todorov, un símbolo es un signo que evoca significados más allá de su representación literal. En este sentido, los símbolos funcionan como un puente entre lo concreto y lo abstracto, permitiendo a las personas conectar experiencias tangibles con conceptos más profundos. En el contexto de la danza de los alzados, cada elemento —desde los trajes y los movimientos hasta la música y el entorno— se convierte en un símbolo cargado de significados que pueden ser interpretados de diversas maneras.

Por ejemplo, los trajes utilizados por los alzados no son meras vestimentas; son representaciones de la identidad cultural, de las creencias religiosas y de las tradiciones ancestrales. La elección de colores, materiales y estilos en la vestimenta puede simbolizar diferentes aspectos de la cosmovisión andina, así como el papel de la comunidad en el contexto de la festividad. Estos símbolos, al ser reconocidos y compartidos por los miembros de la comunidad, crean un sentido de pertenencia y continuidad cultural.

Interpretación Multidimensional

Una de las contribuciones clave de Todorov es su enfoque en la interpretación multidimensional de los símbolos. En su obra, argumenta que un símbolo puede tener múltiples significados, dependiendo del contexto en que se utilice y de las experiencias previas de los intérpretes. En la danza de los alzados, los movimientos y gestos pueden ser interpretados de manera diferente por los participantes y los espectadores, dependiendo de su propio bagaje cultural, creencias y experiencias personales.

Por ejemplo, la danza puede evocar sentimientos de devoción y gratitud hacia la Virgen Asunción en los danzantes, mientras que para los espectadores, puede simbolizar la continuidad de las tradiciones culturales y la identidad comunitaria. Esta multiplicidad de significados es

fundamental para entender cómo la danza actúa como un vehículo de comunicación cultural y espiritual.

El Símbolo como Espacio de Diálogo

Todorov también enfatiza que los símbolos son un medio a través del cual se establece un diálogo entre el individuo y su cultura. Este diálogo permite a las personas reflexionar sobre su identidad, su historia y su relación con lo sagrado. En la festividad de la Virgen Asunción, la danza de los alzados no solo es una expresión de fe, sino que también se convierte en un espacio donde los participantes pueden explorar y reafirmar su conexión con sus raíces culturales.

Además, la danza actúa como un foro donde se negocian y se redefinen los significados culturales. A medida que las generaciones se suceden, los símbolos pueden adaptarse y evolucionar, reflejando los cambios en la sociedad. Así, la danza de los alzados se convierte en un espacio dinámico donde los significados son constantemente renegociados y reinterpretados, lo que permite a la comunidad mantener viva su identidad cultural en un mundo cambiante.

La Dimensión Temporal del Símbolo

Otro aspecto importante de la teoría de Todorov es la dimensión temporal del símbolo. Los símbolos no son estáticos; están en constante transformación a medida que se desarrollan las tradiciones y cambian los contextos. En la danza de los alzados, la repetición anual de la festividad permite que los símbolos asociados con la danza se actualicen y se resignifiquen en función de las experiencias contemporáneas de la comunidad.

Por ejemplo, a lo largo del tiempo, los alzados pueden haber adoptado nuevos elementos en su danza que reflejan cambios sociales, económicos o políticos. Estos nuevos significados pueden integrarse en la tradición sin desdibujar su esencia original, lo que demuestra la flexibilidad y adaptabilidad de los símbolos culturales. Esta capacidad de los símbolos para

evolucionar es crucial para la continuidad de la identidad cultural, ya que permite a las comunidades mantener su relevancia en un mundo en constante cambio.

Las teorías de Tzvetan Todorov sobre los símbolos ofrecen un marco valioso para analizar la danza de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto. Al considerar la naturaleza multidimensional de los símbolos, su papel como espacio de diálogo cultural y su dimensión temporal, podemos apreciar cómo la danza no solo es una expresión de devoción religiosa, sino también un reflejo de la identidad cultural y un medio para mantener viva la memoria colectiva. En este contexto, la danza de los alzados se convierte en un fenómeno cultural complejo que conecta lo individual con lo colectivo, lo sagrado con lo cotidiano, y lo tradicional con lo contemporáneo.

Desde la perspectiva de la Selva de los símbolos (Víctor Turner)

Víctor Turner, un prominente antropólogo británico, es ampliamente reconocido por sus contribuciones al estudio de los símbolos en las prácticas culturales y rituales. Su obra, particularmente en el contexto de la "selva de los símbolos", ofrece un marco teórico profundo para comprender cómo los símbolos operan dentro de los rituales y cómo estos rituales generan significados en la vida social. En la danza de los alzados durante la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto, las ideas de Turner sobre la significación y la experiencia ritual pueden proporcionar una comprensión valiosa de cómo los símbolos se manifiestan y cobran vida en este contexto cultural.

La Selva de los Símbolos

Turner utiliza la metáfora de la "selva de los símbolos" para describir el entorno complejo y denso en el que los símbolos operan. En esta "selva", los símbolos no son simplemente representaciones estáticas, sino entidades vivas que interactúan entre sí y con los participantes

del ritual. En la danza de los alzados, cada movimiento, vestimenta, sonido y elemento del entorno ritual se convierte en un símbolo que puede ser interpretado en múltiples niveles. La riqueza y complejidad de los símbolos permiten a los participantes y espectadores establecer conexiones significativas con su cultura, su historia y su espiritualidad.

El Proceso de Significación

Para Turner, el significado de los símbolos se desarrolla en el contexto de la acción ritual. En este sentido, los rituales son momentos en los que se concentran y se articulan múltiples significados. En la festividad de la Virgen Asunción, la danza de los alzados es un ritual que trasciende la mera representación. Cada danza, cada gesto, cada nota musical se convierte en una parte integral de un proceso de significación que conecta a los danzantes con lo sagrado y lo comunitario.

El proceso de significación en la danza de los alzados puede ser observado en la forma en que los danzantes, al moverse en sincronía, crean un sentido de unidad y cohesión. Este movimiento no solo representa la devoción hacia la Virgen Asunción, sino que también simboliza la interconexión de la comunidad. Los danzantes se convierten en portadores de un legado cultural, y a través de su actuación, transmiten valores, creencias y tradiciones a las generaciones futuras. La danza actúa como un medio para revivir la historia, mantener la memoria colectiva y reforzar la identidad cultural de la comunidad.

La Estructura y la Antiestructura

Turner introduce el concepto de "estructura" y "antiestructura" para entender cómo funcionan los símbolos dentro de los rituales. La "estructura" se refiere al orden social establecido, mientras que la "antiestructura" se asocia con momentos de subversión, liberación y creatividad. En la danza de los alzados, estos dos conceptos pueden verse en acción. Durante la

festividad, la danza puede ser interpretada como una forma de antiestructura, donde las jerarquías sociales se desvanecen y los participantes se unen en un nivel de igualdad y comunidad.

Este fenómeno se manifiesta en cómo los alzados son vistos como figuras de liderazgo y representación durante la danza, pero al mismo tiempo, todos los danzantes comparten un propósito común. En este espacio ritual, se genera una atmósfera de libertad donde los participantes pueden expresar su devoción y su identidad cultural sin las restricciones de la vida cotidiana. La danza se convierte así en un vehículo para experimentar una forma de existencia más auténtica, en la que la estructura social habitual es temporalmente suspendida.

La Liminalidad

El concepto de liminalidad es otro elemento clave en el pensamiento de Turner. Se refiere a la etapa intermedia en un ritual, donde los participantes se encuentran en un estado de ambigüedad y transición. Durante esta fase, se eliminan las normas sociales y las identidades predefinidas, lo que permite a los individuos experimentar nuevas formas de ser y de relacionarse. En el contexto de la danza de los alzados, la liminalidad puede ser vista en la manera en que los danzantes se transforman a través de su actuación. Al vestirse con trajes tradicionales y adoptar posturas y movimientos específicos, los participantes entran en un estado que trasciende su identidad cotidiana, convirtiéndose en portadores de un simbolismo más profundo.

Durante esta experiencia liminal, la danza de los alzados puede facilitar una forma de comunión entre los participantes y lo sagrado, así como entre los individuos dentro de la comunidad. Esta conexión se manifiesta en el sentido compartido de pertenencia y en la celebración colectiva, donde el espacio ritual se transforma en un lugar donde lo divino y lo

humano se entrelazan. Los símbolos que emergen durante la danza son entonces expresiones de esta conexión, y su significación se amplifica a través de la experiencia compartida.

El Poder Transformador de los Símbolos

El trabajo de Turner también enfatiza el poder transformador de los símbolos en la experiencia ritual. A través de la danza de los alzados, los símbolos actúan como vehículos de transformación personal y colectiva. Los participantes no solo experimentan una conexión con sus tradiciones, sino que también se ven empoderados al formar parte de un proceso cultural que reafirma su identidad y su lugar en el mundo.

La danza, al convertirse en un medio para la expresión y la conexión, tiene el potencial de cambiar la percepción de los individuos sobre sí mismos y su entorno. Al experimentar la riqueza de la "selva de los símbolos", los danzantes y los espectadores se involucran en un proceso de creación de significado que puede reconfigurar sus relaciones con la comunidad y con lo sagrado.

Las ideas de Victor Turner sobre la "selva de los símbolos" ofrecen una rica perspectiva para comprender la danza de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto. A través de sus conceptos de significación, estructura y antiestructura, liminalidad y el poder transformador de los símbolos, podemos apreciar cómo esta danza no solo es un evento cultural, sino un espacio ritual en el que se generan significados profundos y conexiones comunitarias. En este contexto, la danza se convierte en un acto de resistencia cultural, una celebración de la identidad y una oportunidad para experimentar la espiritualidad de una manera viva y colectiva.

Desde una perspectiva del simbolismo (Mary Douglas)

Mary Douglas, una destacada antropóloga británica, es conocida por su enfoque sobre la cultura, la simbolización y la estructura social. Su obra, en conjunto con el análisis de Vallverdú

sobre la antropología simbólica, proporciona una comprensión profunda de cómo los símbolos operan dentro de los contextos culturales, creando significados y conexiones en la vida cotidiana. En el marco de la danza de los alzados durante la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto, las teorías de Douglas y Vallverdú ofrecen una rica perspectiva sobre el simbolismo, la ritualidad y la identidad cultural, lo que nos permite desentrañar los complejos significados que emergen de esta práctica cultural.

Mary Douglas introdujo el concepto de "contaminación" en su obra "Pureza y Peligro" (1966), donde argumenta que las culturas crean categorías para entender y clasificar el mundo. Para Douglas, lo que se considera "sagrado" o "puro" se define en oposición a lo "contaminado" o "impuro". Este marco es especialmente útil para analizar la danza de los alzados, ya que revela cómo los símbolos en este contexto ritual se utilizan para definir y reforzar las fronteras culturales y las identidades colectivas.

En la festividad de la Virgen Asunción, los alzados son figuras que simbolizan la conexión entre lo sagrado y lo profano. Al participar en la danza, los danzantes no solo expresan su devoción, sino que también crean un espacio en el que se reafirma la pureza cultural y espiritual de la comunidad. El uso de trajes y elementos rituales específicos se convierte en una forma de marcar esta frontera entre lo sagrado y lo cotidiano, donde los símbolos utilizados permiten a los participantes acceder a lo divino y establecer un orden social y espiritual en el contexto de la festividad.

La Estructuración de la Cultura

Douglas también enfatiza cómo las culturas se estructuran a través de la creación y el uso de símbolos. En su obra "Natural Symbols" (1970), argumenta que las prácticas simbólicas son

esenciales para la cohesión social y la identidad. En la danza de los alzados, los símbolos son fundamentales para crear un sentido de pertenencia y continuidad en la comunidad.

Los movimientos y las representaciones que forman parte de la danza no son solo acciones físicas; son actos cargados de significados que conectan a los participantes con su historia cultural y su identidad colectiva. A través de la danza, los alzados reafirman su papel dentro de la comunidad y su conexión con las tradiciones ancestrales. Esta representación simbólica contribuye a la cohesión social, ya que permite a los individuos identificarse con un legado compartido y construir una narrativa común que les une.

La Teoría de los Grupos

Otro concepto clave en el trabajo de Douglas es la idea de que las culturas son grupos organizados en torno a símbolos compartidos. En "Purity and Danger", Douglas argumenta que los sistemas de creencias y prácticas rituales crean grupos cohesivos que comparten una comprensión común del mundo. En el contexto de la danza de los alzados, este concepto puede ser observado en la forma en que la comunidad se reúne en torno a la festividad.

Durante la celebración, los participantes se convierten en parte de un grupo cohesivo que actúa en conjunto. Esta unidad grupal se refuerza a través de los símbolos compartidos, como la vestimenta y los movimientos rituales. La danza no solo es una manifestación de fe, sino también un medio para fortalecer las relaciones sociales dentro de la comunidad. A medida que los alzados danzan, sus acciones simbolizan la interdependencia y la solidaridad, lo que refuerza el tejido social de la comunidad.

El Papel del Espacio y el Tiempo

Douglas también examina cómo los símbolos están intrínsecamente ligados a la construcción del espacio y el tiempo en las culturas. En "Natural Symbols", sostiene que las

experiencias humanas están profundamente influenciadas por la organización del espacio y el tiempo, y que los símbolos juegan un papel crucial en esta organización. En la festividad de la Virgen Asunción, el espacio ritual se convierte en un escenario simbólico donde la danza de los alzados cobra vida.

La elección de lugares específicos para la celebración, así como la secuenciación de las actividades rituales, son significativas. El espacio sagrado donde se lleva a cabo la danza es un lugar donde lo divino y lo humano se encuentran, creando una atmósfera propicia para la manifestación de la fe y la identidad cultural. Además, el tiempo ritual, marcado por las festividades anuales, permite a los participantes experimentar un sentido de continuidad histórica, donde el pasado, el presente y el futuro se entrelazan en la experiencia colectiva.

La Perspectiva de Vallverdú sobre la Antropología Simbólica

La obra de Vallverdú complementa las ideas de Douglas al centrarse en el análisis de los símbolos en las prácticas culturales y su función en la construcción de significados. Vallverdú argumenta que la antropología simbólica no solo estudia los símbolos en sí, sino también cómo estos se utilizan en la vida cotidiana y en la producción de cultura.

En el contexto de la danza de los alzados, Vallverdú destaca la importancia de entender cómo los símbolos se entrelazan con las prácticas cotidianas de la comunidad. La danza no es un evento aislado; es parte de una red más amplia de significados que incluye la historia, las creencias y las relaciones sociales de la comunidad. La forma en que se ejecuta la danza, los símbolos utilizados y las interacciones entre los participantes reflejan y refuerzan la identidad cultural.

La Dinámica de la Simbología en el Ritual

Tanto Douglas como Vallverdú coinciden en que los símbolos son dinámicos y se transforman a través de las interacciones sociales. En la danza de los alzados, los símbolos no son fijos; se adaptan y evolucionan a medida que las prácticas rituales se transmiten de generación en generación. Esto permite que la danza mantenga su relevancia en un mundo cambiante, integrando nuevas experiencias y significados en su repertorio simbólico.

Por ejemplo, a medida que la comunidad enfrenta nuevos desafíos y cambios en su entorno, los símbolos asociados con la danza pueden adaptarse para reflejar estas realidades. La capacidad de la danza para evolucionar y resonar con las experiencias contemporáneas de la comunidad es fundamental para su continuidad y su papel como vehículo de expresión cultural.

La Importancia del Contexto Cultural

La comprensión de los símbolos en la danza de los alzados también implica considerar el contexto cultural en el que se producen. Douglas y Vallverdú enfatizan que los símbolos adquieren significado dentro de un marco cultural específico. La danza de los alzados no puede ser entendida en un vacío; está intrínsecamente ligada a las creencias, valores y prácticas de la comunidad de Pillpinto.

En este sentido, la danza se convierte en un medio para comunicar y reafirmar la identidad cultural en un entorno en el que la modernidad y la globalización pueden amenazar las tradiciones locales. A través de su participación en la danza, los alzados y los espectadores no solo celebran su fe, sino que también resisten la homogeneización cultural y afirman su singularidad en el contexto contemporáneo.

La antropología simbólica de Mary Douglas y Vallverdú proporciona un marco valioso para analizar la danza de los alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto. A través

de su énfasis en la contaminación, la estructuración cultural, la dinámica de los símbolos y el contexto cultural, podemos apreciar cómo la danza actúa como un vehículo para la expresión de la identidad y la espiritualidad de la comunidad. En este contexto, la danza de los alzados se convierte en un acto de resistencia cultural, una celebración de la herencia compartida y un espacio donde se construyen significados que resuenan en la experiencia colectiva de la comunidad.

4.1.5.1. Elementos clave de la interpretación antropológica:

Sincretismo Religioso: La festividad de la Virgen de la Asunción, una celebración católica, se fusiona con prácticas y creencias andinas prehispánicas. Esta amalgama de tradiciones evidencia un fenómeno conocido como sincretismo religioso, en el que elementos de distintas creencias se combinan para crear nuevas prácticas culturales significativas para la comunidad. La danza de los Alzados es un claro ejemplo de esta fusión, integrando elementos rituales indígenas como el uso de vestuarios tradicionales y música autóctona. Este proceso permite a la comunidad mantener sus antiguas tradiciones dentro del marco de la religión cristiana, impuesta durante la colonización.

Desde la perspectiva antropológica de Franz Boas, este fenómeno puede entenderse en términos de "cultura" como un conjunto dinámico y adaptable de prácticas y significados. Boas, considerado el padre de la antropología cultural americana, sostenía que las culturas son sistemas complejos y fluidos que continuamente se transforman y adaptan en respuesta a nuevas influencias y condiciones. En este contexto, el sincretismo religioso observado en la festividad de la Virgen de la Asunción es un ejemplo de cómo las comunidades andinas han adaptado y reformulado sus prácticas culturales en respuesta a la colonización y la imposición del cristianismo.

Identidad y Resistencia Cultural: La danza de los Alzados en la comunidad de Pillpinto es una manifestación poderosa de identidad cultural y resistencia. Esta práctica no solo preserva la tradición andina, sino que también actúa como una herramienta de reivindicación frente a la homogeneización cultural y la pérdida de identidad. Para entender mejor esta dinámica, es útil analizarla a través de las perspectivas de dos destacados antropólogos: Edward Tylor y Bronisław Malinowski.

Bronisław Malinowski, otro pionero de la antropología, introdujo el enfoque funcionalista, que ve la cultura como un conjunto de prácticas y creencias que cumplen funciones específicas en la sociedad. Desde esta perspectiva, la danza de los Alzados puede ser interpretada como una práctica que cumple diversas funciones sociales, psicológicas y simbólicas.

En cuanto a su función social, Malinowski enfatizaba la importancia de las prácticas culturales en la cohesión social. La danza de los Alzados promueve la unidad y solidaridad dentro de la comunidad de Pillpinto. Al participar en esta tradición, los miembros de la comunidad refuerzan sus lazos sociales y fortalecen su sentido de pertenencia. La estructura organizativa de la danza, con roles claramente definidos como el Carguyuq, los hurk'ados y los propios Alzados, refleja y refuerza la organización social de la comunidad. Malinowski destacaría cómo estas prácticas estructuran y mantienen el orden social.

En términos de su función simbólica, Malinowski subrayaba el papel del simbolismo en la cultura. La danza de los Alzados está cargada de símbolos que representan la historia, las creencias y los valores de la comunidad. El uso de vestuarios tradicionales y música autóctona simboliza la continuidad de la herencia cultural andina. Además, la danza de los Alzados puede ser vista como una recreación simbólica de mitos y narrativas andinas. A través de la danza, la

comunidad de Pillpinto narra y perpetúa sus historias, manteniendo viva su cosmovisión y sus tradiciones.

Desde la perspectiva de Edward Tylor, la danza de los Alzados es una parte integral de la cultura andina que preserva y transmite conocimientos y creencias ancestrales, actuando como un baluarte contra la homogeneización cultural. Para Bronisław Malinowski, esta danza cumple funciones sociales y simbólicas esenciales para la cohesión comunitaria, la expresión de identidad y la recreación de mitos y narrativas. En conjunto, estas perspectivas antropológicas destacan cómo la danza de los Alzados no solo es una manifestación cultural, sino también una herramienta vital de resistencia y reivindicación de la identidad indígena andina.

Cohesión Social y Organización Comunitaria: La teoría del performance, desarrollada por autores como Victor Turner y Richard Schechner, proporciona una valiosa perspectiva para analizar la danza de los Alzados en la festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto. Desde esta teoría, las prácticas rituales y performativas no solo reflejan la cultura, sino que la crean y la transforman activamente. Según Turner, el performance ritual es una forma de "drama social" en el que se negocian y se reafirman las normas y valores de la comunidad.

Desde la teoría del performance, la preparación y ejecución de la danza de los Alzados pueden ser vistas como un "ritual de mantenimiento" que fortalece los lazos sociales y reafirma la estructura social de la comunidad. La figura del Carguyuq, que coordina los preparativos, y la participación activa de los danzantes y otros miembros de la comunidad, fomentan la cooperación y el sentido de responsabilidad colectiva. Este proceso performativo no solo refleja las jerarquías y las relaciones de poder tradicionales dentro de la comunidad, sino que también las legitima y las perpetúa. La actuación en estos roles se convierte en un medio para experimentar y reproducir la organización social, asegurando la continuidad cultural y social.

La danza de los Alzados puede ser interpretada como un "ritual de paso" en el sentido turneriano, marcando momentos significativos en la vida comunitaria y facilitando la transición de estados sociales y espirituales. Participar en la danza y en los preparativos asociados representa una forma de renovación espiritual y reafirmación de la fe, tanto en la religión católica como en las creencias ancestrales. Los rituales de bautizo y las procesiones actúan como "performances de liminalidad", conectando lo terrenal con lo sagrado y mediando entre el mundo de los vivos y el de los antepasados y la divinidad.

Además, según Schechner, los rituales y las performances son "restauraciones de comportamiento", en las que se reactivan y se resignifican las prácticas culturales del pasado en el presente. La danza de los Alzados puede ser vista como una performance cultural que recupera elementos rituales indígenas, como el uso de vestuarios tradicionales y música autóctona, en un contexto sincrético con la religión católica. Este acto de performance permite a la comunidad de Pillpinto mantener sus antiguas tradiciones dentro del marco de la religión cristiana, recontextualizándolas y otorgándoles nuevos significados. La danza, por tanto, no es solo una manifestación de identidad cultural, sino también un acto de resistencia y de reafirmación de la memoria colectiva y la herencia cultural.

La danza de los Alzados, analizada desde la teoría del performance, se revela como un complejo ritual que cumple múltiples funciones en la comunidad: fortalece la conexión social, actúa como un rito de paso y de renovación espiritual, y sirve como un acto de preservación y resignificación cultural. Este enfoque nos permite entender cómo estas prácticas performativas son fundamentales para la perpetuación y la transformación de las identidades y las estructuras sociales dentro de la comunidad de Pillpinto.

En resumen, la danza de los Alzados en la festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto es un fenómeno complejo que encapsula resistencia cultural, identidad colectiva, memoria histórica, unión social, y renovación espiritual, todo ello articulado a través de prácticas rituales y simbólicas que tienen profundas raíces en la cosmovisión andina.

Discusión

En la formulación de objetivos, se planteó la identificación de las actividades religiosas y sociales llevadas a cabo por los Alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto. Para abordar este análisis, se exploró la teoría de la performance, basada en las concepciones de Edmund Leach (1985) y Turner (1990 y 1988), influenciados por Arnold Van Gennep. Esta teoría conceptualiza el ritual como un proceso con tres fases: preparación o separación de la sociedad, clímax o fase liminal y reintegración a la sociedad. En los resultados, se llevó a cabo un análisis detallado de la danza de los Alzados de Pillpinto, abordando aspectos clave como la trascendencia histórica, participación activa, roles y personajes representados, vestimenta, coreografías y música. Además, se identificaron las interacciones entre las actividades religiosas y sociales, destacando su relación con los participantes durante la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto.

Los resultados coinciden con la investigación previa de Claudio Espinoza, Luciano Gonzales y Falcon Reyes en 2019, quienes resaltaron la importancia de la trascendencia histórica, la participación activa, las funciones específicas de personajes, así como la relevancia de las vestimentas tradicionales y las coreografías en el contexto de la festividad. También se enfatizó el papel concluyente de las actividades socio-religiosas y culturales realizadas por los danzantes, subrayando su contribución a la integración social, especialmente en medio de la amenaza de la globalización cultural.

Los antecedentes y las similitudes con la presente investigación evidencian una fuerte convergencia en la valoración de aspectos como la trascendencia histórica, la participación activa, las funciones específicas de personajes, las vestimentas tradicionales y las coreografías en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto. Ambas investigaciones resaltan la importancia vital de las actividades socio-religiosas y culturales de los danzantes para la cohesión social, especialmente en respuesta a las amenazas de la globalización cultural.

CONCLUSIONES

1. En esta investigación se analizó las actividades llevadas a cabo por los Alzados "Runa Tusu" durante la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto, centrándose principalmente en comprender sus actividades religiosas y sociales. Desde la perspectiva religiosa, se resalta que la presencia de los Alzados en eventos religiosos no solo es esperada, sino que también se considera un testimonio visible de su compromiso inquebrantable con la tradición. Su participación en ceremonias religiosas no se limita a un acto litúrgico, sino que fortalece los lazos comunitarios al exhibir devoción compartida. Este compromiso tangible con la tradición religiosa subraya la importancia de la danza "Alzados Runa Tusu" como una expresión viva de fe y devoción religiosa. En el ámbito social, los Alzados participan activamente en actividades tradicionales durante la festividad, interactuando con la población y contribuyendo a la cohesión social en la comunidad. Además, se destaca la trascendencia histórica y simbólica de los Alzados al explorar los orígenes de esta danza. Esta dimensión histórica y simbólica revela que la danza no es simplemente una práctica social y religiosa, sino también una manifestación cultural. Esto se refleja en los personajes, roles, vestimenta tradicional con simbologías específicas, la coreografía distintiva y la importancia de cada movimiento estructurado, todo ello acompañado de música tradicional característica de los Alzados. Aunque la participación directa en la danza fue esencial para obtener información concreta y precisa, se reconoce que uno de los desafíos más significativos durante el análisis fue la variabilidad en las versiones de los informantes. A pesar de estos desafíos, la participación directa permitió superar las discrepancias y obtener una comprensión más

completa de las prácticas culturales y festivas de los Alzados "Runa Tusu" en la comunidad de Pillpinto.

2. En la presente investigación se identificó qué actividades religiosas cumplen los Alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto. Lo más importante del análisis se ha centrado en la identificación y comprensión de las actividades religiosas principales realizadas por los Alzados, ya que estas situaciones representan momentos de suma importancia para expresar y fortalecer su fe y devoción. Particular énfasis ha sido puesto en su participación en dos momentos específicos, destacando su asistencia tanto a la misa central como a las misas de los días sucesivos. En estas instancias, los Alzados desempeñan un papel importante al ser los únicos facultados para sacar a la Virgen Asunción del templo, asumiendo el papel de centinelas y llevando a cabo una función esencial como guardianes de la Virgen a lo largo de toda la ceremonia religiosa en los días designados. Asimismo, se ha observado su participación con una profunda fe y devoción en las procesiones de la Virgen, donde se destacan por adoptar gestos simbólicos y desempeñar roles específicos durante el recorrido. Todo esto subraya la importancia fundamental de los Alzados como guardianes y custodios de la tradición en la festividad religiosa. La participación directa y la inmersión en estos actos litúrgicos han desempeñado un papel fundamental en el análisis de estas actividades religiosas, permitiendo la obtención de información auténtica y veraz, recopilada directamente en el lugar de los acontecimientos.
3. Se identifico las actividades sociales que cumplen los Alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto. lo más transcendental del análisis fue la importancia de las actividades sociales realizadas por los Alzados durante esta festividad, centrándose

especialmente en la actividad preparatoria que resalta la relevancia de las autoridades jubiladas y refuerza el compromiso de la comunidad en mantener viva la tradición. Esta preparación desempeña un papel fundamental en la víspera al comprometerse con el carguyoc principal de la festividad, permitiendo así la colaboración efectiva de los Alzados con los participantes. Además, se ha observado la participación de los Alzados en concursos de danzas, donde exhiben coreografías propias que resalta su riqueza cultural. Su involucramiento en la Ramada y las Albanas, donde los carguyoc establecen camaradería con la población, va más allá de la simple generación de risas con bromas y actuaciones graciosas; también se encargan de hacer bailar a los presentes. Estos espacios no solo contribuyen al ambiente distendido de la celebración, sino que también refuerzan los vínculos sociales. El t'eqmo, un ritual donde el castigo es el componente principal, juega un papel importante en ajusticiar a los miembros de la danza que se han portado mal. Este ritual contribuye a la estructura social y cultural de la festividad, destacando la importancia de mantener valores y normas dentro de la danza. A estas actividades se suman el Docey y el runa turu, siendo el primero un preludio al segundo, llevado a cabo un día antes para obtener la colaboración colectiva de la población. El runa turu se desarrolla en dos espacios: en las albanas, recreando de manera humorística la corrida de toros, y en la organización de la actividad taurina, donde los Alzados desempeñan un papel importante al organizar una corrida de toros con profesionales, contribuyendo así a la preservación de tradiciones en el contexto de la festividad de la Virgen de Asunción de Pillpinto. La participación directa y la vivencia presencial en estos actos socioculturales han sido fundamentales para analizarlos, proporcionando información auténtica y veraz, obtenida in situ.

4. Se determino de qué manera los Alzados ejercen una influencia significativa en la Festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto, desempeñando un papel fundamental en la construcción de la identidad cultural de la población. Su significado va más allá de un simple nombre, ya que encapsula la valentía, la resistencia y la identidad cultural de Pillpinto durante un período importante de su historia. La conexión intergeneracional emerge como un elemento esencial en la transmisión de las tradiciones y en la formación de un sentido de identidad y pertenencia. Esta tradición no se limita únicamente a la celebración de un evento religioso; va más allá, abarcando la transmisión de valores, identidad y un sentido de comunidad. En este contexto, los Alzados reflejan la continuidad emocional y espiritual, donde la inspiración de generaciones pasadas se entrelaza con la determinación de las nuevas. Parte integral de la identidad cultural de los Alzados es la observación de cómo su trascendencia ha alcanzado otros espacios, tanto dentro como fuera de la región. Este fenómeno resalta la profunda conexión y el valor cultural que esta danza posee, extendiéndose más allá de los límites geográficos de su lugar de origen.
5. La interpretación de la danza de Los Alzados desde una perspectiva antropológica revela su profundo significado como un acto ritual que fortalece la identidad cultural y la unión social en la comunidad de Pillpinto. Desde el sincretismo religioso, donde elementos de la celebración católica se fusionan con prácticas y creencias andinas prehispánicas, hasta la resistencia cultural, donde la danza actúa como una herramienta de reivindicación frente a la homogeneización cultural, se evidencia la complejidad y la riqueza de esta expresión cultural.

La teoría del performance, en particular, proporciona un marco conceptual valioso para entender la danza de los Alzados. Desde esta perspectiva, la danza no solo refleja la cultura, sino que la crea y la transforma activamente. Los rituales de preparación y ejecución no solo fortalecen los lazos sociales, sino que también reafirman la estructura social de la comunidad, reflejando y perpetuando jerarquías y relaciones de poder tradicionales.

El análisis desde la teoría del performance también resalta el papel de la danza como un "ritual de paso" y de "renovación espiritual". Participar en la danza y en los rituales asociados representa una forma de reafirmar la fe y de conectar lo terrenal con lo sagrado, actuando como una mediación entre el mundo de los vivos y el de los antepasados y la divinidad.

Además, la danza de los Alzados puede ser vista como una "performance cultural" que recupera elementos rituales indígenas en un contexto sincrético con la religión católica. Este acto de performance permite a la comunidad mantener sus tradiciones dentro del marco religioso impuesto durante la colonización, otorgándoles nuevos significados y recontextualizándolas para el presente.

En conclusión, la danza de los Alzados es un complejo ritual que cumple múltiples funciones en la comunidad de Pillpinto. Desde fortalecer la cohesión social hasta actuar como un rito de paso y de renovación espiritual, y servir como un medio de preservación y resignificación cultural, esta expresión cultural es fundamental para la perpetuación y transformación de las identidades y las estructuras sociales en la comunidad.

RECOMENDACIONES

1. Se sugiere fomentar el diálogo intergeneracional mediante la organización de encuentros y talleres participativos que faciliten la transmisión de conocimientos y experiencias entre los danzantes más antiguos y las generaciones más jóvenes. Este enfoque busca promover el intercambio de saberes y la valoración de la tradición, al mismo tiempo que se exploran nuevas formas de interpretar y preservar la Danza de los Alzados para las futuras celebraciones.

2. Se recomienda establecer una colaboración activa con las autoridades locales, lo que implica la creación de una relación colaborativa y de apoyo mutuo con instituciones gubernamentales, líderes comunitarios y organizaciones culturales. Esta colaboración debe centrarse en trabajar en conjunto para identificar y abordar los desafíos relacionados con la preservación, promoción y financiamiento sostenible de la Danza de los Alzados, asegurando de esta manera su continuidad en el tiempo.

3. Se recomienda la realización de programas de educación y sensibilización, los cuales implican el diseño e implementación de actividades dirigidas tanto a la comunidad local como a visitantes externos. Estos programas pueden abarcar talleres de danza, charlas informativas sobre la historia y el significado cultural de la Danza de los Alzados, así como la organización de eventos públicos que permitan a la comunidad compartir y celebrar su patrimonio cultural.

4. Además, se sugiere el registro y la digitalización de archivos relacionados con la Danza de los Alzados. Esto implica la creación de un archivo digital que contenga registros históricos, fotografías, videos y otros materiales relevantes. La digitalización de estos recursos no solo facilitará su preservación a largo plazo, sino que también los hará más accesibles para investigadores, estudiantes y miembros de la comunidad interesados en aprender más sobre esta tradición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acuña Delgado, Á., & Acuña Gomez, E. (2011). Bases teórico-metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folclórica. *Gazeta de Antropología*, 13.
- Augé, M. (2007). *El oficio de antropólogo*. Barcelona, España: Gedisa S.A.
- Augé, M., & Colleyn, J. (2016). *¿Qué es la antropología?* Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Ameigeiras, A. R. (2006). El abordaje etnográfico en la investigación social. En I. Vasilachis de Gialdino, (Coord.) *Estrategias de Investigación Cualitativa* (pp.107-151). Barcelona: Gedisa
- Baldelomar, I. (2013). *Identidad cultural, imagen turística y la danza de la diablada en la ciudad de Oruro*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- Barraza Lescano, S. (2019). *Apuntes históricos-arqueológicos en torno a la danza del huacón*. *Antropológica/ Año XXVII*, diciembre, 93-121.
- Bauer, B. (1999). *Las antiguas tradiciones alfareras de la Región del Cusco*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
- Bauman, R. (1992). *Performance, Folklore, cultural performances, and popular entertainments*. New York: Oxford University.
- Bautista, N. (2011). *Proceso de la investigación cualitativa. Epistemología, metodología y aplicaciones*. Bogotá: El Manual Moderno.
- Bell, C. (2009). *Ritual theory, Ritual Practice*. New York: Oxford university press.
- Boas, F. (1947). *El arte primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bueno Canchihuamán, E. O. (2021). *Las actividades religiosas como centro de fe cristiana católica*. Lima, Perú: UCSS.
- Bunge, M. (2001). *La ciencia, su método y su filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Burga, M. (2005). *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los Incas*. Lima: Fondo Editorial.
- Calsin Anco, R. (20 de Enero de 2009). *Los Andes*. Obtenido de <https://www.losandes.com.pe/oweb/Opinion/20090120/18416.html>
- Candía Guzman, N. (2002). Pillpinto y la hoja sagrada. *El Pillpi: revista Cultural*, 9-10.
- Carrasquero G, Á., Finol, J., & García G, N. (2009). Símbolos, espacio y cuerpo en la Yonna wayuu. *Revista de Ciencias Sociales (RCS)*, 635-652.
- Cavero Carrasco, R. (2021). *Dominación Colonial y Resistencia Andina: Una lectura antropológica del Taki Oncoy Liberador*. Ayacucho: Pres: editores- impresores.
- Chauca Mancco, R. (2018). *Los Pablitos de Paucartambo*. Cusco: UNSAAC.
- Chullo Morales, E. (2020). *DANZA COSTUMBRISTA “JAURAY” PARA EL FORTALECIMIENTO DE LA IDENTIDAD CULTURAL DEL DISTRITO DE MACARÍ – MELGAR*. Melgar: UNAP.
- Citro, S. (2009). *Cuerpos Significantes: Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Claudio Espinoza, Y., Luciano Gonzales, D. N., & Falcon Reyes, G. L. (2019). *“LAS DANZAS COSTUMBRISTAS Y SU INFLUENCIA EN LA INTEGRACIÓN SOCIAL DE LA POBLACIÓN DE LLATA HUAMALÍES 2017*. Huánuco: UNHV.
- Cook, N. D. (1975). *Tasa de la Visita General de Francisco Toledo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Dallal, A. (1988). *Cómo acercarse a la danza*. Mexico: Plaza y Valdez S.A.
- De la Puente Brunke, J. (1992). *Encomiendas y Encomenderos del Perú: estudio social y Politico de una institucion colonial*. Sevilla: Excma Diputacion Provincial de Sevilla.

- De La Torre Tupayachi, A. M., & Berrocal Horque, M. (2021). *La expresión de las categorías de género y etnicidad a través de la performance de la Comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata durante la peregrinación al Sr. de Qoyllurit'i en el periodo 2013-2016*. Cusco: UNSAAC.
- DE ORICAIN, J. (1790). *Compendio Breve discurso varios sobre diferentes materias y noticias Geographicas, comprehensivas a este Obispado del Cuzco que claman remedios espirituales*. Cusco.
- De Oricain, P. J. (1970). *Compendio Breve discurso varios sobre diferentes materias y noticias Geographicas, comprehensivas a este Obispado del Cuzco que claman remedios espirituales*. España.
- Decoster, J. J. (2014). *La Dualidad Andina Revisitada: en torno a la operacion de las formas sociales en contextos rituales*. En R. Washintong, & C. Escalante, *cultura andina: Cosmovision arqueología*. Cusco: UNSAAC.
- Díaz Cruz, R. (2014). *Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo» En Poder y simbolismo en la obra de Víctor W. Turner*. España: Gedisa S.A.
- Dueñas, C. d. (2013). *Estadística Aplicada*. Lima: Moshera S.R.L.
- Douglas, M. (1966). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. Routledge & Kegan Paul.
- Duch, L. (2002). *Antropología de la religión*. Herder.
- Elias, N. (1989). *The civilizing process: Sociogenetic and psychogenetic investigations* (E. Jephcott, Trans.). Blackwell. (Original work published 1939).
- Eliade, M. (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion* (W. R. Trask, Trans.). Harcourt Brace & World.

- Escalante Gutierrez, C. (2017). *Rugido alzados en armas: Los descendientes de Incas y la Independencia del Perú las rebeliones de José Gabriel Tupa Amaru, los Hermanos Angulo y Mateo Pumacahua a partir de la Documentación inédita de los Tupa Guamanrimanchi Ynga Cusco 1776-1825. Tesis pa.* Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Estenssoro F, J. (1997). *Modernismo, estetica, musica y fiesta. En H. (. Urbano, Tradición y Modernidad en los Andes.* Cusco: CBC.
- Estupiñán Quiñones, N., & Agudelo Cely, N. (2008). IDENTIDAD CULTURAL Y EDUCACIÓN EN PAULO FREIRE: reflexiones en torno a estos conceptos. *Revista H*
- Espinoza, E., & Toscano, D. (2015). *Metodología de Investigación Educativa y Técnica.* Ediciones Utmach historia de la Educación Latinoamericana No.10, 25-40.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas.* Barcelona: Gedisa S.A.
- Giacomelli, A., Guedes, J. L., Soares, S. B, y Leite, J. L. (2009). La etnografía utilizada en una investigación en etnografía: La construcción de una “descripción densa”. *Index de Enfermería,* 18(1), 47-51.
- Geist, I. (2002). *Antropología del Ritual. Víctor Turner.* México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Giménez Montiel, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura. Vol.1.* Mexico: Conaculta.
- Gonzales Varas, I. (2005). *Conservación de bienes culturales; Teoría, Historia, Principios y Normas.* Madrid: Cátedra.
- Goetz J.P., y LeCompte, M.D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación cualitativa.* Madrid: Morata
- Guber, R (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad.* Bogotá: Grupo Editorial, Norma.

Guber, R (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Ed. Paidós.

Gutierrez Guzmán, C. (2000). *Expresiones Culturales de Pillpinto*. Pillpinto: MDP.

Hernández et al, & Manterola et al, C. (2019). Metodología de los tipos y diseños de estudio mas frecuentemente utilizados en investigación.

Hernández, R., Fernandez, C., & Bautista, P. (2014). *Metodología de la Investigación 5ta edición*. Mexico: Mc Graw Hill.

Hocquenghem, A. M. (1989). *Iconografía Mochica*. Lima, Perú: Fondo de Pontificia Universidad Católica del Perú.

Huerto Vizcarra, H. &. (2017). *Tupac Amaru II. Volumen 7 Nueva coleccion Documental de la Independencia del Perú*. Lima: Universisad Peruana de Ciencias Aplicadas.

HUERTO VIZCARRA, H., & Recopilador. (2017). *Tupac Amaru II. Volumen 7 Nueva coleccion Documental de la Independencia del Perú*. Lima: UPC.

INC. (1996). *Andinidad (Etnofolklore N°1)*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura.

Instituto Departamental de Cultura. (2004). *Templo de Pillpinto- Paruro . Cusco: Direccion de concervación del Patrimonio Cultural Inmueble- Sub Direccion de Estudios y Proyectos*. Cusco: IDP.

Jung, C. G. (1964). *Man and his symbols*. Dell Publishing.

Labra Quispe, M., & Condori Mendoza, D. (2022). *CAMBIO CULTURAL Y REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DE LA DANZA TRADICIONAL QHASHWAS DE CHECCA-CANAS-CUSCO*. Puno: UNAP.

Leach, E. (1985). *Cultura y Comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Argentina: Siglo XXI.

López Lenci, Y. (2015). *José Maria Arguedas y saber bailar la Historia*. Lima, Perú: ILAACH.

Loyola Palacios, M., & Cádiz Valenzuela, O. (2014). *50 Danzas Tradicionales y Populares en Chile*. Valparaiso: PUCV.

Malinowski, B. (1976). *Una teoría científica de la cultura y otros ensayos*. Argentina: Sudamericana.

Mauss, M. (1971). *Sociología y Antropología*. Madrid, España: Tecnos.

Martínez, M. (1991). *La investigación cualitativa etnográfica en educación. Manual teórico-práctico*. Texto SRL.

Maturana, G. A., y Gaza, C. (2015). La etnografía en el ámbito educativo: una alternativa metodológica de investigación al servicio docente. *Educación y desarrollo social*, 9(2), 192-205.

Moreno Fernández, F. (1998). *Principios de sociolingüística y Sociología del lenguaje*. Barcelona, España: Ariel.

Morote Best, E. (1984). *Sobre el Folklore - resúmenes de trabajos de VII COngreso Nacional de Folklore "Policarpo Caballero Farfan"*.

Morris, C. (1946). *Signs, language, and behavior*. Prentice-Hall.

PDDCP. (2017). *Plan de Desarrollo Distrital Concertado - Pillpinto*.

Polía Meconi, M. (1999). *La cosmovisión Religiosa Andina: en los archivos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús 1581-1752*. Lima: Universidad Católica del Perú.

Poole, D. (1982). *Los Santuarios religiosos en la economía regional andina*. Cusco: Allpanchis Vol. XVI N°19 El Cristianismo Colonial.

Rabago, A. (2012). Antropología y danza. *Memoria del XVIII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología*, 477.

- Rivera, E. (2008). *La Identidad Cultural en las Estructuras Curriculares del Sistema Educativo Peruano*. Arequipa: Edimag.
- Riveros Vasquez, K., & Chalena Vasquez Rodriguez, R. (2021). *Los Takis: existencia sincrética del arte integral prehispánico en las danzas de las fiestas patronales del Perú caso Paucartambo*. Cusco: Boletín de Musica #56.
- Robles Mendoza, R. (2012). *La memoria colectiva a través de las danzas Investigaciones sociales, Vol 16 N°29*. Lima, Perú: Universidad Nacional de San Marcos.
- Rodríguez, M. (2016). Manuela. «Performance en Antropología: Contexto de surgimiento, Apropiaciones y aplicación». *Revista de la Escuela de Antropología, vol. XX. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, CONICET*.
- Sanchez Cruz, M. (10 de enero de 2023). *Dirección General del Área Académica de Artes*. Obtenido de <https://www.uv.mx/artes/noticias/la-danza-folklorica-fortalece-nuestro-sentido-de-comunidad/#:~:text=%E2%80%9CLa%20danza%20folk1%C3%B3rica%20ayuda%20a,preserva%20un%20legado%20cultural%2C%20se>
- Schechner, R. (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Argentina: Libro de rojas.
- Shulka, S. (2020). *Probability Sampling Method*. Gujarati: Rishit.
- Singer, M. (1991). «*Semiotics of cities, Selves and Cultures. Explorations in Semiotic Anthropology*». Berlin-New York: Mouton de Gruyter.
- Solís Hernández, I. A. (05 de octubre de 2003). *El análisis documental como eslabón para la recuperación de información y los servicios*. Recuperado el 03 de julio de 2020, de <http://www.monografias.com/>

- Taylor, D. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura económica.
- Tylor, E. (1871). *Primitive Culture*. Estados Unidos: Bansa Planeta.
- Tylor, E. (1995). *La ciencia de la cultura» en El concepto de cultura*. Barcelona: Anagrama.
- Todorov, T. (1984). *The conquest of America: The question of the other* (R. Howard, Trans.). Harper & Row.
- Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine Publishing.
- UNSSAC EPG. (2017). *Reglamento para optar al Grado Académico de Maestro o Doctor*. Cusco.
- VUÑUALES, G., & GUTIERREZ, R. (2014). *Historia de los Pueblos Indios de Cusco y Apurimac*. Lima: CEDORAL-Universidad del Lima.
- Vallverdú, F. (2003). *La construcción simbólica de la realidad*. Anthropos.
- Wilcox, K. (1993). La etnografía como una metodología y su aplicación al estudio de la escuela: una revisión. En A. Díaz, H. M. Velasco y F. J. García (coord.), *Lecturas de antropología para educadores. El ámbito de la antropología de la educación y de la etnografía escolar* (pp. 95-126). Madrid: Trotta.
- Zuidema, T. R. (1989). *Reyes y Guerreros: ensayos de la cultura andina compilador Manuel Burga*. Lima: FOMCIENCIAS.

ANEXOS

Anexo 1: Matriz de Consistencia

LA DANZA ALZADOS “RUNA TUSU” DE PILLPINTO 2023					
PROBLEMA	OBJETIVOS	HIPÓTESIS	CATEGORIAS	POBLACIÓN Y MUESTRA	METODOLOGÍA
<p>PROBLEMA GENERAL</p> <p>PG. ¿Cuáles son las actividades que desempeñan los Alzados “Runa Tusu” en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto 2023?</p> <p>PROBLEMAS ESPECIFICOS</p> <p>PE1. ¿Qué actividades religiosas cumplen los Alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto?</p> <p>PE2. ¿Qué actividades sociales cumplen los Alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto?</p>	<p>OBJETIVO GENERAL</p> <p>OG. Analizar qué actividades desempeñan los Alzados “Runa Tusu” en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto 2023.</p> <p>OBJETIVOS ESPECIFICOS</p> <p>OE1. Identificar qué actividades religiosas cumplen los Alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto.</p> <p>OE2. Examinar qué actividades sociales cumplen los Alzados en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto</p>	<p>HIPÓTESIS GENERAL</p> <p>HG. La danza de los Alzados 'Runa Tusu' en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto 2023, realizan actividades sociales y religiosas ejerciendo una influencia significativa en la preservación de la identidad cultural de la población</p> <p>HIPOTESIS ESPECÍFICAS</p> <p>HE1. Los Alzados desempeñan un papel central en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto mediante su participación en actividades religiosas, como procesiones y rituales, contribuyendo significativamente a la expresión espiritual y fe comunitaria.</p>	<p>La danza de los Alzados 'Runa Tusu'</p> <p>Expresión Cultural</p> <p>Actividades sociales.</p> <p>Actividades religiosas</p> <p>Identidad Cultural</p> <p>Interacción comunitaria</p> <p>Vinculo cultural</p>	<p>POBLACIÓN</p> <p>La presente investigación está constituida por los habitantes de Pillpinto portadores de la danza, la cual se seleccionó como informantes claves a un total de 10 personas que son pobladores del mismo lugar y otros residentes de la Ciudad del Cusco</p> <p>MUESTRA</p> <p>El tipo de muestreo es no probabilístico, se tomó a 10 alzados que bailan activamente la danza y otros ya dejaron de bailar por la edad que hoy tienen. Así mismo dentro de nuestros informantes están algunas autoridades que promueven la</p>	<p>TIPO DE INVESTIGACIÓN:</p> <p>Etnográfico</p> <p>DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN:</p> <p>No experimental</p> <p>NIVEL DE LA INVESTIGACIÓN:</p> <p>Descriptivo</p> <p>ENFOQUE:</p> <p>Cualitativo</p> <p>MÉTODO:</p> <p>Deductivo</p> <p>Inductivo</p> <p>TECNICAS DE INVESTIGACIÓN:</p> <p>Entrevista</p> <p>Observación</p>

<p>PE3. 3. ¿De qué manera los alzados influyen en la Festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto?</p> <p>4. ¿Cómo puede ser interpretada la danza de los Alzados en la festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto desde una perspectiva antropológica?</p>	<p>OE3. Determinar de qué manera los alzados influyen en la Festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto.</p> <p>OE4. 4. Interpretar desde una perspectiva antropológica la danza de los Alzados en la festividad de la Virgen de la Asunción de Pillpinto.</p>	<p>HE2. Los Alzados desempeñan un papel vital en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto al llevar a cabo actividades sociales, como desfiles, presentaciones artísticas y festividades comunitarias, contribuyendo al sentido de pertenencia y a la cohesión social en la comunidad.</p> <p>HE3. La participación de los Alzados en la Festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto influye significativamente en la preservación de la identidad cultural de la población.</p> <p>4. La danza de los Alzados es interpretada desde una perspectiva antropológica como un fenómeno cultural que refleja la identidad colectiva, las creencias religiosas y los valores sociales de la comunidad, así como su papel en la transmisión intergeneracional de conocimientos y tradiciones.</p>		<p>conservación de esta danza</p>	<p>Análisis documental</p> <p>INSTRUMENTOS:</p> <p>Guía de entrevista</p> <p>Guía de observación</p> <p>Fichas bibliográficas</p>
---	--	---	--	-----------------------------------	--

Anexo 2: Instrumentos de recolección de información

GUIA DE ENTREVISTA

ENTREVISTA N°

Nombres y Apellidos Edad.....

Estado civil.....Procedencia.....

Lugar de entrevista.....Fecha...../...../...../ Hora.....

Cargo.....

FINALIDAD: Analizar qué actividades desempeñan los Alzados “Runa Tusu” en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto 2023.

INSTRUCCIONES:

La entrevista está dirigida a su persona y se le pide su más sincera colaboración para responder cada pregunta, con la honestidad que lo identifica.

PREGUNTAS:

1. DANZA DE LOS ALZADOS 'RUNA TUSU

1.1. Trascendencia Histórica/simbólica

¿Como se originó la danza alzados de Pillpinto?

¿Puede compartir la trascendencia histórica de los alzados?

¿Existen mitos/leyendas en relación a la Virgen de Asunción y los alzados?

1.2. Participación

¿Como es la participación de los alzados durante la fiesta de la Virgen Asunta?

¿Desde qué fecha en el año participan los alzados?

1.3. Personaje/Roles

¿Cuáles y cuantos son los personajes que participan en la danza los alzados de Pillpinto durante la festividad de la virgen Asunción?

¿Qué función cumplen los personajes durante la festividad?

¿Quién o quiénes son los principales personajes dentro de la danza?

¿Existe personajes importantes que en la actualidad ya no bailan la danza?

¿Qué función cumplen estos personajes que no bailan dentro de la danza?

¿Cuáles son las habilidades distintivas de cada personaje y cómo contribuye a la celebración?

¿Estás de acuerdo con el personaje que realizas en la actualidad y por qué?

1.4. Vestimenta

¿Cómo es la vestimenta de los alzados?

¿De cuantas partes está conformado la vestimenta del alzado?

¿existe alguna diferencia entre la vestimenta del alzado y los alcaldes?

¿tiene alguna significancia la vestimenta de los alzados?

¿puede hablarnos más sobre la evolución de la vestimenta a lo largo del tiempo y cómo ha observado estos cambios?

¿Qué cambios específicos ha notado en cuanto a los materiales utilizados en la fabricación de la vestimenta?

¿algún traje específico tiene alguna función y cuál es?

¿Podría darnos más detalles sobre sus componentes y la importancia que tiene en el atuendo?

1.5. Coreografía

¿Cómo, dónde y cuándo realizan la coreografía de los alzados?

¿Cuántos pasos o etapas tiene la coreografía?

¿Quiénes o cuántos realizan la coreografía?

1.6. Música

¿Qué instrumentos musicales se usa para la coreografía de los Alzados?

¿Qué tipo de música tradicional se usa?

2. ACTIVIDADES RELIGIOSAS

2.1. Misas

¿Cuáles son las acciones específicas que realizas durante la Misa?

¿Cómo contribuye la danza a la devoción durante los actos litúrgicos?

¿Cómo describes el vínculo entre la danza y sus creencias religiosas personales?

2.2. Procesión

¿Cuáles son las acciones específicas que realizas durante la procesión?

¿Cómo contribuye la danza a la devoción durante la procesión de la Virgen?

¿Cuál es el papel simbólico de los movimientos del Alzado en la procesión religiosa de la Virgen?

3. ACTIVIDADES SOCIALES

3.1. Participación local

¿Cuáles son los eventos de los alzados dentro de la festividad en las que participas?

¿Participas activamente en eventos sociales locales durante la festividad religiosa como danzante?

¿Cuál es tu contribución específica a la comunidad durante la celebración religiosa en la que participas como danzante?

3.2. Interacción

¿Interactúas con otras danzas?

¿Como interactúas con personas que no son danzantes?

¿Qué tipo de interacción realizas durante la fiesta?

3.3. Colaboración

¿Colaboras con la danza?

¿Qué tipo de colaboración realizas?

¿Los alzados como colaboran en los cargoyuq?

4. IDENTIDAD CULTURAL

4.1. Transmisión generacional

¿Cuál es el proceso de transmisión del conocimiento de la danza Alzados de una generación a la siguiente en la comunidad?

¿Qué desafíos se han enfrentado en la preservación y transmisión de esta tradición a las generaciones más jóvenes?

¿Cómo perciben los danzantes mayores el papel de las generaciones más jóvenes en la preservación de la danza alzados y su importancia en el futuro de la festividad religiosa?

4.2. Cambios y adaptación

¿En qué aspectos ha evolucionado la danza tradicional a lo largo de las generaciones y cómo se han adaptado a cambios culturales y religiosos?

4.3. Pertenencia

¿Cómo la danza de los alzados durante la fiesta patronal fortalece el sentido de pertenencia de los participantes a su comunidad?

¿De qué manera la participación activa en la danza de los alzados contribuye a la construcción de una identidad compartida y un sentimiento de pertenencia?

¿Con la declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación sientes que la Danza les pertenece?

Guía de Observación

Tesis: Los Alzados “Runa Tusu” en la festividad de la Virgen Asunción de Pillpinto 2023”

Observador:

Fecha de la observación:

Tiempo de duración de la observación:

Danza de los Alzados 'Runa Tusu

- ¿Cómo se explora y comunica la trascendencia histórica y simbólica de la danza de los Alzados?
- ¿Cómo se distribuyen y desempeñan los roles de tayta alcaldes, kurakas, caciques, sargentos, capitanes, regidores, y otros participantes durante la danza?
- ¿Se observa una clara coordinación entre los líderes y los danzantes en el desarrollo de la celebración?
- ¿Cómo cumplen roles específicos como el regidor, albaser, ch'usñador, chaski, ambulancia/taxi, waylluq, esquinero/soplón, y tukuy rikuy?
- ¿Las funciones de estos personajes contribuyen al flujo organizado y a la riqueza cultural de la danza?
- ¿Se percibe una armonía en la ejecución de movimientos y en la interpretación musical?

Actividades religiosas

- ¿Cómo participan los Alzados 'Runa Tusu' en ceremonias religiosas asociadas a la festividad?
- ¿Se evidencia un compromiso palpable y devoción durante su participación en eventos litúrgicos?
- ¿Cómo la participación en ceremonias religiosas se convierte en un testimonio visible de su compromiso con la tradición?
- ¿Cómo refleja la danza de los Alzados 'Runa Tusu' una expresión viva de fe y devoción religiosa?

Actividades sociales

- ¿Con qué frecuencia los Alzados participan en eventos tradicionales específicos durante la festividad?
- ¿Cómo se percibe su contribución en la preservación y promoción de eventos culturales arraigados en la comunidad?
- ¿Se aprecia una sincronización efectiva entre estos participantes para garantizar el desarrollo fluido de la celebración?
- ¿Cómo interactúan los Alzados 'Runa Tusu' con la población durante las actividades sociales de la festividad?
- ¿Se evidencia una participación activa y colaborativa en eventos tradicionales que involucran a la comunidad?
- ¿Se observa una clara contribución de los Alzados a funciones sociales que van más allá de la danza, como la participación en eventos comunitarios?

Identidad cultural

- ¿La danza refleja autenticidad y conexión con la identidad cultural?
- ¿Cómo se manifiesta la transmisión generacional de la danza y su significado en la construcción de la identidad cultural?
- ¿La participación de diferentes generaciones refleja una continuidad en la conexión con la identidad cultural?
- ¿Cómo la danza demuestra adaptabilidad sin perder su esencia cultural a lo largo del tiempo?
- ¿Existen elementos de la danza que han evolucionado mientras siguen siendo representativos de la identidad cultural?

Ficha Bibliográfica

N° FICHA BIBLIOGRAFICA	AREA	UBICACIÓN

•

TEMA	TITULO	AUTOR	EDITORIAL

•

RESUMEN	PALABRAS CLAVE

Anexo 3: Medios de verificación

Fotografías















Anexo 4: otros

Resolución Viceministerial de declaratoria de la danza Los Alzados de Pillpinto



Firmado digitalmente por ROSAG CHAVEZ HAYDEE VICTORIA FIR
08176227 hard
Cargo: Viceministra De Patrimonio Cultural E Industrias Culturales
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 08.08.2023 00:26:54 -05:00

San Borja, 08 de Junio del 2023

RESOLUCION VICEMINISTERIAL N° 000139-2023-VMPCIC/MC

VISTOS: el Informe N° 000291-2023-DGPC/MC de la Dirección General de Patrimonio Cultural; el Informe N° 000021-2023-DPI-CAG/MC de la Dirección de Patrimonio Inmaterial; la Hoja de Elevación N° 000338-2023-OGAJ/MC de la Oficina General de Asesoría Jurídica; y,

CONSIDERANDO:

Que, el artículo 21 de la Constitución Política del Perú señala que los yacimientos y restos arqueológicos, construcciones, monumentos, lugares, documentos bibliográficos y de archivo, objetos artísticos y testimonios de valor histórico, expresamente declarados bienes culturales, y provisionalmente los que se presumen como tales, son Patrimonio Cultural de la Nación, independientemente de su condición de propiedad privada o pública; los mismos que se encuentran protegidos por el Estado;

Que, el inciso 1 del artículo 2 de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO, establece que *“se entiende por Patrimonio Cultural Inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial que se trasmite de generación en generación es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad, y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”*;

Que, el numeral 2 del artículo 1 de la Ley N° 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación y modificatorias, señala que integran el patrimonio inmaterial de la Nación las creaciones de una comunidad cultural fundadas en las tradiciones, expresadas por individuos de manera unitaria o grupal, y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad, como expresión de la identidad cultural y social, además de los valores transmitidos oralmente, tales como los idiomas, lenguas y dialectos autóctonos, el saber y conocimiento tradicional, ya sean artísticos, gastronómicos, medicinales, tecnológicos, folclóricos o religiosos, los conocimientos colectivos de los pueblos y otras expresiones o manifestaciones culturales que en conjunto conforman nuestra diversidad cultural;



Firmado digitalmente por MOZO MERCADO GHIRLEY YDA FIR
41125036 hard
Motivo: Soy VP B
Fecha: 07.06.2023 12:05:54 -05:00



Firmado digitalmente por HERNANDEZ MASCEDO Miguel Angel FAU 20637630022 soft
Motivo: Soy VP B
Fecha: 29.05.2023 12:04:14 -05:00



Firmado digitalmente por ESPINOZA SALVATIERRA Jerry FIR 41462196 hard
Motivo: Soy VP B
Fecha: 29.05.2023 11:46:35 -05:00

Que, el literal b) del artículo 7 de la Ley N° 29565, Ley de creación del Ministerio de Cultura y modificatoria, establece que es función exclusiva del Ministerio de Cultura realizar acciones de declaración, generación de catastro, delimitación, actualización catastral, investigación, protección, conservación, puesta en valor, promoción y difusión del Patrimonio Cultural de la Nación;

Que, el artículo 55 del Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura, aprobado mediante el Decreto Supremo N° 005-2013-MC, establece que la Dirección de Patrimonio Inmaterial es la unidad orgánica encargada de gestionar,

ta es una copia auténtica imprimible de un documento electrónico archivado por el Ministerio de Cultura, aplicando lo dispuesto por el Art. 25 de D.S. 070-2013-PCM y la Tercera Disposición Complementaria Final del D.S. 026-2016-PCM. Su autenticidad e integridad pueden ser contrastadas a través de la siguiente dirección web:

<https://tramitedocumentario.cultura.gob.pe:8181/validadorDocumental/inicio/detalle.jsf> e ingresando la siguiente clave: DKWUFQB



identificar, documentar, registrar, inventariar, investigar, preservar, salvaguardar, promover, valorizar, transmitir y revalorizar el patrimonio cultural inmaterial del país en sus distintos aspectos, promoviendo la participación activa de la comunidad, los grupos o individuos que crean, mantienen y transmiten dicho patrimonio y de asociarlos activamente en la gestión del mismo. Depende jerárquicamente de la Dirección General de Patrimonio Cultural;

Que, a través del Oficio N° 110-2022-A-MDP/P/C la Municipalidad Distrital de Pillpinto presenta ante la Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco la solicitud de declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación de la danza "El Alzado de Pillpinto o Runa Tusu" remitiendo el correspondiente expediente técnico;

Que, según describe el antropólogo Nathal Wachtel, a inicios de la colonia surge un tipo de danza a la que se denominaba como de resistencia. Asimismo, conforme lo señala el antropólogo Luis Millones, fue a inicios de la colonia que existió la creencia utópica del orden social andino, con una ideología fuertemente asociada al antiguo orden inca y a los sistemas de creencias indígenas, todo lo cual pervivió a través de nuevas formas de expresiones culturales, como las danzas. Estas surgirían como mecanismos de resistencia de los indígenas frente a los acontecimientos históricos de la conquista, adquiriendo la capacidad de adaptación y transformación como respuesta a las nuevas formas culturales impuestas;

Que, de acuerdo con la musicóloga Chalena Vásquez, en 1781 se extendió una prohibición de *takis* (puestas en escena que reunían canto, música, danza y parlamentos sobre mitos o hechos históricos, con personajes enmascarados) y danzas indígenas, según se precisa en las sentencias a los líderes de la mayor rebelión anticolonial registrada en Hispanoamérica, José Gabriel Condorcanqui "Túpac Amaru II" y Micaela Bastidas: "Prohíbase funciones, comedias y representaciones y todo aquello que les recuerde a sus antepasados". En consecuencia, los personajes, las coreografías, las historias o los mitos que se contaban y se cantaban, pasaron a la clandestinidad, aunque también se empezaron a emplear nuevos símbolos a través del sincretismo religioso. Así, los cantos dedicados a la *Pachamama* se convirtieron en cantos a las Vírgenes y santos católicos; mientras que las danzas que antes representaban batallas entre incas y qollas, se transformaron en danzas de adoración a alguna *Mamacha* o Virgen, o a un Santo Patrón como hasta hoy en día;

Que, lo descrito se asocia a la expresión cultural los *Alzados Runa Tusu de Pillpinto*, siendo este lugar uno de los nueve distritos que conforman la provincia de Paruro, en el departamento de Cusco. Pillpinto, considerado el distrito más pequeño, comprende en su jurisdicción administrativa al centro poblado del mismo nombre y las comunidades de Pillpinto (ubicado en el mismo centro poblado de la capital distrital), Ccahuatura, Ccapa y Taucabamba. De acuerdo con testimonios recabados con la comunidad de portadores, no existe un registro histórico de cuando exactamente empezaron a realizar esta expresión cultural, pero manejan dos versiones: la primera, señala que ya existía desde la época colonial bajo la denominación de *Runa Tusu* y que recreaba el rol de los *kurakas* del *ayllu*; mientras que la segunda indica que los Alzados tendrían su origen en los tiempos de los movimientos indígenas liderados por Túpac Amaru II;

Que, en tal sentido, esta expresión cultural rememoraría la participación de los indios alzados en la batalla del Puente de Pillpinto, quienes acompañaron a Tomasa T'ito Condemayta, cacica de Acos, y lograron la retirada del ejército español que



incursionaba por Paruro. Los portadores señalan que los Alzados de dicha época se habrían cubierto los rostros con máscaras de cuero para no ser reconocidos por sus enemigos, al igual que tenían la misión de transportar los mensajes dirigidos a Túpac Amaru II y Micaela Bastidas;

Que, sobre el carácter de los *Alzados Runa Tusu de Pillpinto*, la antropóloga Deborah Poole indica que el “alzado” como personaje hace referencia a los rebeldes, amotinados e insolentes, y conforma uno de los varios grupos de baile en Cusco que representan a payasos, rufianes o “salvajes”, mientras emplean un estilo coreográfico en el que impera la improvisación. La particularidad de los “alzados” radica en la recreación de los roles y funciones de personajes de la época prehispánica y colonial, a la vez que ejecutan coreografías relacionadas con los roles de las autoridades tradicionales. Asimismo, Poole refiere que la danza del “alzado”, propia de los pueblos de Pillpinto y Pampak’ucho, es ejecutada por varones jóvenes, quienes, durante la mayor parte de la ejecución del baile, se burlan y satirizan con gestos incluso obscenos a otros grupos de danza más serios, con el fin de ridiculizarlos. Igualmente, los “alzados” simbolizan el caos y el desorden constantemente durante la festividad religiosa en la cual se presentan, por lo que, por ejemplo, gritan, ríen y cuentan chistes obscenos en voz alta, mientras una solemne procesión se encuentra a la mitad de su ruta en una determinada plaza;

Que, para la ejecución de sus coreografías, los *Alzados Runa Tusu de Pillpinto* utilizan un vestuario que representa a elementos tanto de la época prehispánica, como de la colonial, a través del cual recrean los roles y funciones de aquella época. Esta indumentaria ha variado a través del tiempo debido al acceso a nuevas materias primas y por la adaptación a los tiempos actuales. Para la ejecución de sus coreografías, los *Alzados Runa Tusu de Pillpinto* personifican a autoridades de origen prehispánico y colonial: *Tayta* alcaldes, regidor, albaser, danzantes, tamborero, *kurakas*, caciques, sargentos, capitanes o *qollanas*;

Que, en relación con las festividades en las que participan los *Alzados Runa Tusu de Pillpinto*, la principal es la Fiesta de la Virgen Asunta, la cual se lleva a cabo del 14 al 18 de agosto en Pillpinto. Durante estos días, los Alzados recrean un conjunto de actividades de acuerdo con tradiciones y costumbres asociadas a dicha festividad, como parte de sus roles y responsabilidades, como son el *t’eqmo* o convido de platos tradicionales en el patio de la casa de uno de los Alzados; la participación en las *albanapatas*, consideradas espacios de reencuentro de los pillpinteños; el ritual disciplinario *aycha chutay*, durante el cual los Alzados rinden cuentas de sus actos, son castigados y piden disculpas, en tono de mofa; así como realizan el juego tradicional del *runa turu*, durante el cual uno de los Alzados simula ser un toro, mientras que los demás simulan ser los toreros, para deleite de los feligreses;

Que, otras festividades en las que participan los *Alzados - Runa Tusu de Pillpinto* es la Fiesta del Señor de Pampakucho del distrito de Colcha (provincia de Paruro, Cusco), en las festividades religiosas del distrito de Acos (provincia de Acomayo, Cusco), en la peregrinación al Santuario del Señor de Qoyllurit’i (provincia de Quispicanchi, Cusco). De igual forma, los migrantes pillpinteños recrean a los Alzados en festividades tanto en la comunidad de Sullukuyuq (provincia de la Convención, Cusco), como en la ciudad de Lima;

Que, luego del recuento sobre en qué consiste la expresión cultural los *Alzados - Runa Tusu de Pillpinto* y su participación en la Fiesta de la Virgen Asunta, la principal



festividad en la que intervienen, cabe hacer hincapié en la trascendencia que dicha expresión cultural tiene para los pobladores de Pillpinto. De acuerdo con la información revisada, esta expresión cultural tiene un origen ancestral, consistiendo en la recreación del rol de los *kurakas* del *ayllu* en tiempos prehispánicos, así como de la resistencia de los indígenas durante tiempos de la Colonia. Igualmente, en la actualidad el uso de la máscara en la ejecución de la coreografía cumple la función de transformar al danzante en el personaje del Alzado, permitiéndole ser anónimo como individuo, convertirse en un personaje satírico y ser capaz de recrear los roles de las autoridades tradicionales prehispánicas y coloniales, activando la memoria colectiva;

Que, conjuntamente con las referencias citadas en el Informe N° 000021-2023-DPI-CAG/MC de la Dirección de Patrimonio Inmaterial, se detallan las características, la importancia, el valor, el alcance y el significado de la expresión cultural los *Alzados - Runa Tusu de Pillpinto*, del distrito de Pillpinto, provincia de Paruro, departamento de Cusco, motivo por el cual dicho informe constituye parte integrante de la presente resolución conforme con lo dispuesto en el artículo 6 del Texto Único Ordenado de la Ley N° 27444, Ley del Procedimiento Administrativo General, aprobado mediante Decreto Supremo N° 004-2019-JUS;

Que, mediante la Resolución Ministerial N° 338-2015-MC, se aprueba la Directiva N° 003-2015-MC, "*Directiva para la Declaratoria de las Manifestaciones de Patrimonio Cultural Inmaterial y de la Obra de Grandes Maestros, Sabios y Creadores como Patrimonio Cultural de la Nación y Declaratoria de Interés Cultural*", en la que se establecen los lineamientos y normas para la tramitación del expediente de declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial, correspondiendo al Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales declarar las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial como Patrimonio Cultural de la Nación; así como su publicación en el diario oficial "El Peruano";

Con los vistos de la Dirección General de Patrimonio Cultural, de la Dirección de Patrimonio Inmaterial y, de la Oficina General de Asesoría Jurídica;

De conformidad con lo establecido en la Constitución Política del Perú; la Ley N° 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación y modificatorias; la Ley N° 29565, Ley de creación del Ministerio de Cultura y modificatoria; el Decreto Supremo N° 011-2006-ED, Decreto Supremo que aprueba el Reglamento de la Ley N° 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación y modificatorias; el Decreto Supremo N° 005-2013-MC, Decreto Supremo que aprueba el Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura; y la Directiva N° 003-2015-MC, aprobada por la Resolución Ministerial N° 338-2015-MC;

SE RESUELVE:

Artículo 1.- Declarar Patrimonio Cultural de la Nación a la expresión cultural *Los Alzados - Runa Tusu de Pillpinto*, del distrito de Pillpinto, provincia de Paruro, departamento de Cusco, como Patrimonio Cultural de la Nación, en virtud de la importancia y trascendencia que tiene tanto para el fortalecimiento de la memoria histórica colectiva, como para la construcción de la identidad cultural intergeneracional y el sentido de pertenencia de los habitantes de Pillpinto y del departamento de Cusco.



Artículo 2.- Encargar a la Dirección de Patrimonio Inmaterial, en coordinación con la Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco y la comunidad de portadores, la elaboración cada cinco años de un informe detallado sobre el estado de la expresión cultural declarada, de modo que el registro institucional pueda ser actualizado en cuanto a los cambios producidos en la manifestación, los riesgos que pudiesen surgir en su vigencia, y otros aspectos relevantes, a efectos de realizar el seguimiento institucional de su desenvolvimiento y salvaguardia, de ser el caso.

Artículo 3.- Disponer la publicación de la presente resolución en el diario oficial “El Peruano”, así como su difusión en la sede digital del Ministerio de Cultura (www.gob.pe/cultura) conjuntamente con el Informe N° 000021-2023-DPI-CAG/MC.

Artículo 4.- Notificar la presente resolución y el Informe N° 000021-2023-DPI-CAG/MC a la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco y a la Municipalidad Distrital de Pillpinto, para los fines consiguientes.

Regístrese, comuníquese y publíquese

Documento firmado digitalmente

HAYDEE VICTORIA ROSAS CHAVEZ
VICEMINISTRA DE PATRIMONIO CULTURAL E INDUSTRIAS CULTURALES