


Fall 2017

a Danza de las Tijeras Continuidad Dinámica y
Reivindicación de la Identidad Indígena Andina /
Dance of the Scissors Dynamic Continuity and
Reclamation of Andean Indigenous Identity

Cinthia Durán
SIT Study Abroad

Follow this and additional works at: https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection

 Part of the [Community-Based Learning Commons](#), [Community-Based Research Commons](#), [Dance Commons](#), [Family, Life Course, and Society Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Studies Commons](#), and the [Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Durán, Cinthia, "a Danza de las Tijeras Continuidad Dinámica y Reivindicación de la Identidad Indígena Andina / Dance of the Scissors Dynamic Continuity and Reclamation of Andean Indigenous Identity" (2017). *Independent Study Project (ISP) Collection*. 2734.

https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/2734

This Unpublished Paper is brought to you for free and open access by the SIT Study Abroad at SIT Digital Collections. It has been accepted for inclusion in Independent Study Project (ISP) Collection by an authorized administrator of SIT Digital Collections. For more information, please contact digitalcollections@sit.edu.

La Danza de las Tijeras

*Continuidad Dinámica y Reivindicación de la Identidad
Indígena Andina*

Cinthia Durán

Director Académico: Alex Álvarez

Asesor: Raúl Pacheco Herrera

Skidmore College

Relaciones Internacionales con enfoque regional en América Latina; y
Estudios de Investigación en Danza

América Latina, Perú, Lima

Presentado en cumplimiento parcial de los requisitos para el programa

Perú: Pueblos Indígenas y Globalización, SIT Study Abroad

Diciembre 2017

Resumen

Este proyecto de investigación tiene como objetivo analizar las formas contemporáneas en las que se practica y reproduce la Danza de Tijeras para determinar si su continuidad fuera del lugar de origen, con todas las modificaciones que ha experimentado, puede ser considerada una forma de resistencia cultural. Resistencia en este contexto se aborda de dos modos en específico: como continuidad dinámica de la identidad indígena andina y como herramienta de reivindicación cultural. Para lograr este objetivo, durante el periodo de trabajo la metodología de investigación consistió en entrevistar a danzantes y músicos de tijeras; ser participe en calidad de observadora de competencias y ensayos de danzantes de Tijeras en los distritos de Villa el Salvador y El Agustino en Lima; y la recolección de material cultural incluyendo documentales, afiches, material producido por el ministerio de cultura, material bibliográfico, etc. El resultado de este proceso es un registro de la perspectiva de danzantes y músicos de tijeras contemporáneos respecto a la actualidad y futuro de la danza, poniendo en evidencia que existe un discurso de resistencia y estructuras organizadas de danzantes y músicos en zonas urbanas que buscan usar todas las herramientas a su alcance – como la patrimonialización y el potencial económico de la danza- para reivindicar sus manifestaciones culturales, su identidad, y su lugar como ciudadanos dignos de reconocimiento en los nuevos contextos en los que habitan el día de hoy.

Palabras clave: resistencia cultural, patrimonialización, reivindicación, comercialización, continuidad dinámica de la cultura.

Reconocimientos

Quiero extender un enorme agradecimiento a todas las personas que guiaron este viaje. A Raúl Pacheco, por ayudarme a encontrar un rumbo siempre trazando rutas tan claras y motivadoras. A Ramón Pajuelo, por estar siempre dispuesto a escuchar mis ideas y ayudarme a aterrizarlas con valiosísimas observaciones y material bibliográfico. A Tania Castro, un enorme agradecimiento por ayudarme a entender mis verdaderos objetivos al plantearme el reto de explorar la danza de las tijeras, y por enseñarme que a través de la danza se resiste, como lo han hecho nuestros pueblos andinos al “*convertir en flor la piedra de su dolor*”.

También les extiendo mi inmensa gratitud a los danzantes y músicos que accedieron a compartir conmigo sus conocimientos, perspectivas y sensibilidad respecto a la danza de tijeras. Añay Alberth, Betty y Hellen.

Quisiera agradecer de manera especial y de todo corazón a Abdulheir Barrios y Andrés Chimango Lares por su enorme generosidad y por invitarme a acercarme al mundo de la danza de tijeras en su compañía. Gracias por abrirme sus puertas y por compartir conmigo tanto. Todas las reflexiones aquí presentes fueron posibles gracias a ustedes y les reitero mi disposición a sumarme a los esfuerzos por salvaguardar su maravillosa herencia, del modo y en la medida que me sea posible.

Finalmente, gracias a Maritza Paullo, mi madre anfitriona aquí en Perú, por hacerme barras en los momentos más desafiantes de este proceso y por estar siempre dispuesta a apoyarme en el modo que le fuera posible ya sea en Cusco o en Lima. Añay Mamachay.

Índice de Contenidos

Capítulo I Introducción

1.1 Planteamiento del problema y pregunta de investigación.....	5
1.2 Justificación.....	8
1.3 Objetivos.....	9
1.3.1 General.....	9
1.3.2 Específicos.....	9
1.4 Marco Teórico- Conceptual.....	9

Capítulo II Metodología

2.1 Instrumentos.....	10
2.2 Técnicas de recolección de datos.....	11
2.3 Lugar, población y muestra.....	12
2.4 Proceso y limitaciones.....	13
2.5 Consideraciones éticas.....	13

Capítulo III Estado de la Cuestión..... 15

Capítulo IV- Generalidades del Estudio: La Danza de Tijeras

4.1 La danza de Tijeras: la cultura andina vigente en el movimiento y la música.....	21
4.2 Contexto histórico de la danza de Tijeras.....	22
4.3 De <i>la sierra</i> a Lima: fenómeno migratorio y su impacto en la Danza de Tijeras.....	23
4.4 Formas contemporáneas de continuidad.....	24
4.4.1 El reconocimiento como Patrimonio.....	24
4.4.2 La comercialización de la Danza.....	24

Capítulo V- La Danza de Tijeras: Continuidad dinámica y reivindicación de la identidad indígena andina

5.1 La Comercialización de la Danza de Tijeras.....	26
5.2 La Patrimonialización de la Danza Tijeras.....	32
5.3 <i>Cambiar no es desaparecer</i> : Vigencia de la cultura andina en la Danza de Tijeras contemporánea.....	36

Capítulo VI- Conclusiones..... 42

Referencias..... 45

Anexos..... 46

Capítulo I – Introducción

1.1 Planteamiento del problema y pregunta de investigación

Son algunos los académicos y académicas que han planteado la posibilidad de entender las manifestaciones rituales y festivas andinas contemporáneas como una forma de resistencia cultural al haber permitido la continuidad de la identidad andina hasta nuestros días a través de procesos de adaptación. El ejemplo que utilizaré para desarrollar el análisis sobre las danzas tradicionales como herramienta de resistencia cultural es La Danza de Las Tijeras originaria de los departamentos de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica.

Como lo explica el etnomusicólogo Manuel Arce Sotelo en su libro *Danza de las Tijeras y Violín de Lucanas*, ésta danza es un ritual propiciatorio para un buen inicio y desarrollo del año agrícola en el que se les solicita protección y la intervención en la siembra y cosechas a las divinidades tutelares andinas a través de una serie de ofrendas y rituales. Esta danza está protagonizada por el bailarín o *danzaq* quien a su vez está acompañado por un violinista y un arpista formando la denominada “cuadrilla”. Tradicionalmente el *danzaq* es considerado un intermediario entre los wamanis (divinidades de las montañas) y los humanos, ya que al bailar lo que se manifiesta es el wamani encarnado en el *danzaq* guiando sus impresionantes movimientos y evidenciando el poder y esplendor de las divinidades.

A pesar de que aún existe debate respecto al origen de la Danza de las Tijeras, hay quienes afirman que esta está directamente vinculada al movimiento de resistencia Inca denominado “Taki Onkoy” surgido a mediados del siglo XVI que tenía como principio y motor el rechazo a todos los símbolos, religión y costumbres españolas. Los actores principales de este movimiento promulgaban el retorno de las huacas (lugares sagrados asociados a deidades) y el restablecimiento del antiguo orden social, religioso, económico y político prehispánico. Este rechazo a la cultura impuesta y esfuerzo reivindicativo de la cultura propia se manifestaba a través de la reencarnación de las huacas en algunos indígenas quienes entraban en un estado de posesión frenética y predicaban el rechazo de todo lo proveniente de la cultura conquistadora. De ahí, la relación que antropólogos, como Lucy Nuñez Rebaza, han establecido entre los *Danzaq* y los protagonistas del Taki Onkoy.

También se cree que el origen del *danzaq* puede ser el personaje prehispánico del “Tusuq” (se traduce como “el que baila”) que era considerado sacerdote, maestro, sabio, y tenía este papel de intermediario entre wamanis y humanos. De una u otra manera, la presencia española persiguió y castigó a todos quienes promulgaran el culto a las huacas ya que este era considerado herejía. A pesar de ello, el *danzaq* sobrevivió, incorporándose en las festividades religiosas católicas, y su capacidad de resistencia sigue evidenciándose hoy en día en contextos más contemporáneos que sin embargo no dejan de representar retos a su continuidad.

Considerando la historia reciente del Perú respecto al fenómeno migratorio a través del cual la población del país pasó de ser mayoritariamente rural a predominantemente urbana, podemos identificar la etapa más contemporánea de la transformación del Danzaq y en general, de la Danza de las Tijeras. Los protagonistas del fenómeno migratorio han sido los pueblos indígenas ya que por decisión, obligación o necesidad (violencia política en los 80's y 90's; violencia estructural histórica; etc.) han migrado a zonas urbanas con el objetivo de encontrar mejores condiciones de vida y de ser reconocidos como ciudadanos con pleno acceso a derechos. Entre estas comunidades, figuran las provenientes de los Departamentos de Apurímac, Ayacucho y Huancavelica, lugar de donde proviene la danza de Tijeras. Este fenómeno dio paso a un proceso de "reinención" de la identidad indígena andina que se ve reflejado en identidades como la del "cholo" urbano, o en la misma transformación de la Danza de las tijeras y del Danzaq; Como lo afirma Manuel Arce Sotelo en su libro *Danza de las Tijeras y Violín de Lucanas*, la danza de las tijeras pasa de ser una danza ritual a una manifestación más cercana al espectáculo comercial en contextos urbanos.

Esto sucede por una serie de motivos: la entrada al evento en el que se llevan a cabo las danzas ("Fiesta Costumbrista") tiene un costo, lo cual contrasta con la intervención de los bailarines en el espacio público en sus comunidades de origen; dura solo dos días, en contraste con los 7 días que suele durar en la comunidad, lo cual restringe las actividades y rituales que se pueden llevar a cabo; los aprendices de danzaqs en la ciudad no pasan necesariamente por un proceso de iniciación ritual y no desarrollan su propio estilo en la compañía de un Maestro, en constarse, ellos asisten a escuelas o reproducen lo que ven en grabaciones; la vestimenta y los instrumentos cambian, adaptándose a los materiales y recursos accesibles en el contexto urbano de Lima. A pesar de todo esto, Manuel Arce sostiene que la reproducción de esta danza en Lima ha permitido dar continuidad a algunos valores culturales centrales de las comunidades migrantes ya que las estructuras organizativas y la dinámica social reproducida en estos eventos son fundamentalmente comunitarias y tiene como base el principio del "ayni" o reciprocidad. Esto se evidencia en algunos aspectos relacionados a las Fiestas costumbristas: éstas son organizadas por migrantes campesinos indígenas que buscan mantener un vínculo con su comunidad de origen y su identidad generando espacios de encuentro en la zona urbana donde pueden reproducir y celebrar sus tradiciones; las personas que asisten son inmigrantes que se identifican con los rituales y danzas que se llevan a cabo en el evento; el dinero recaudado se utiliza con fines solidarios y comunitarios, como por ejemplo, si un danzante tiene problemas de salud, o si la comunidad de origen tiene alguna necesidad urgente, ese dinero se utiliza para solventar esos problemas. Esto revela que a pesar de que el principio de reciprocidad no esté presente a través del sistema de cargos como sucede en la comunidad, el ayni sigue siendo cimiento y motor de todo el evento, y el danzaq, como personaje principal de toda fiesta costumbrista, sigue siendo un elemento cohesionador.

Tomando en cuenta lo expuesto por Manuel Arce, yo planteo una pregunta preliminar a la pregunta central de esta investigación: ¿Qué debe mantenerse para determinar si la transformación de una manifestación ritual y festiva es el reflejo de un proceso de resistencia o de pérdida cultural? La antropóloga Gisela Canepa, plantea una perspectiva interesante para contemplar esta pregunta: ella sostiene que el acto de resistir no yace en preservar una “identidad esencial” o un pasado idealizado, sino en la capacidad de autodeterminación de las comunidades que se han empoderado de sus manifestaciones rituales y festivas como una herramienta de resistencia en la que reflejan su capacidad de reinventarse para darle continuidad a su identidad y a través de la cual buscan reivindicar su cultura y demandar reconocimiento de sus formas propias de racionalidad y expresión.

Con esta perspectiva podríamos analizar la transformación de la Danza de Tijeras desde más de una arista: El desarrollar Fiestas Costumbristas en las que se ha dado continuidad a los valores centrales de la cultura andina en un contexto ajeno al de origen, no es sino solo una de las estrategias de resistencia evidenciadas en la práctica contemporánea de la Danza de Tijeras. La patrimonialización de la Danza de Tijeras e incluso su comercialización, pueden también ser consideradas como estrategias de resistencia contemporáneas implementadas por las comunidades de danzaqs. A la primera es interesante contemplarla en el contexto histórico recordando contemporáneo que el objetivo principal que motivó a las comunidades indígenas campesinas a migrar fue la búsqueda de reconocimiento de ciudadanía y derechos. ¿Cómo ha influido el reconocimiento de La Danza de Tijeras como Patrimonio Cultural de La Nación y de la Humanidad en este proceso? ¿Es este un ejemplo del empoderamiento de las manifestaciones rituales y festivas como herramienta de reivindicación cultural?_O ¿Ha desembocado en un proceso de comercialización de la danza en la que se le despoja de todo su valor ritual y su capacidad de generar comunidad?

Estas preguntas adyacentes a mi investigación son incógnitas a las que me gustaría responder escuchando la voz de los danzaqs contemporáneos y sus perspectivas respecto al modo en el que la práctica de la danza los mantiene vinculados a la identidad indígena andina, y qué representa para ellos el reconocimiento nacional e internacional de su danza en términos simbólicos y prácticos: ¿Se sienten más orgullosos de su identidad? ¿perciben que realmente una mayor valoración de la identidad indígena que se refleja en un mayor respecto o reconocimiento sociopolítico de los indígenas en Perú?

Con estas inquietudes e intenciones, planteo a continuación la pregunta central de esta investigación: La manera en la que La Danza de las Tijeras existe el día de hoy en contextos ajenos al de origen ¿Revela un proceso de resistencia cultural manifestado en una continuidad dinámica, o un es un ejemplo de pérdida cultural? Y la pregunta subyacente a esta, ¿Qué tiene que conservarse para determinar si ha resistido o ha desaparecido el elemento cultural?

1.2 Justificación

Como bailarina y aspirante a antropóloga, encuentro fascinante el hecho de que las manifestaciones culturales, especialmente la danza, puedan tener relevancia política y puedan ser una herramienta de resistencia cultural. Me interesa en particular conocer los modos en los que la reapropiación de manifestaciones culturales y la reivindicación de la identidad a través de ellas pueden ser una estrategia para demandar reconocimiento sociopolítico.

El contexto histórico contemporáneo del Perú es un escenario interesante para analizar estos procesos. Como Ramón Pajuelo lo afirma en su libro *Un Río Invisible*, en la actualidad un nuevo elemento ha sido incorporado al discurso político de las diversas comunidades indígenas que se han organizado para defender sus territorios de las amenazas del modelo económico neoliberal implementado en las últimas décadas en Perú: El orgullo étnico y la reivindicación cultural. Esto sucede con un objetivo específico: se ha establecido dentro del discurso político de las comunidades un vínculo entre la identidad cultural y el territorio ancestral que permite su existencia y continuidad, con el objetivo de legitimar su derecho sobre dicho territorio.

Este es el contexto social y político en el que una danza indígena andina, la Danza de las Tijeras, ha sido reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación y Patrimonio de la Humanidad ¿qué ha representado este reconocimiento para las comunidades indígenas campesinas que llevaron consigo esta danza a la ciudad cuando migraron en busca de reconocimiento de derechos y ciudadanía? ¿Se trata este, de un ejemplo en el que una danza ancestral ha tenido relevancia política para sus comunidades de origen convirtiéndose en una herramienta de reivindicación? Estas incógnitas son las que me han motivado a adoptar la Danza de las Tijeras como mi estudio de caso.

Me he propuesto realizar esta investigación debido a que, además de ser un tema de gran interés para mí, existen muy pocas fuentes bibliográficas que abordan el tema de la danza ancestral como herramienta de resistencia cultural y política en un contexto contemporáneo, entre otras razones, por lo reciente que resulta la integración del orgullo étnico a las manifestaciones de resistencia indígena en el Perú. Por estas razones, me gustaría realizar este proyecto de investigación ya que el resultado final podría contribuir a un entendimiento más profundo del modo en el que las comunidades indígenas están empoderándose de sus manifestaciones culturales como herramienta de resistencia y reivindicación.

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General

Analizar las formas contemporáneas en las que se practica y reproduce la Danza de Tijeras para determinar si su continuidad fuera del lugar de origen, con todas las modificaciones que ha experimentado, puede ser considerada una forma de resistencia cultural. Resistencia en este contexto se aborda de dos modos en específico: como continuidad dinámica de la identidad indígena andina y como herramienta de reivindicación cultural.

1.3.2 Específicos

- 1) Conocer, desde la perspectiva de músicos y danzantes de Tijeras, el modo en el que se mantiene vigente la cosmovisión e identidad indígena andina en las formas contemporáneas de práctica y reproducción de la Danza de Tijeras.
- 2) Conocer y analizar el verdadero valor práctico y simbólico de la patrimonialización de la danza de tijeras. Específicamente, busco conocer si, desde la perspectiva de danzantes y músicos, este reconocimiento revela y facilita un proceso de reivindicación cultural y si éste ha traído consigo beneficios tangibles para la comunidad de danzantes y músicos -fondos de instituciones estatales para desarrollo de proyectos, visibilidad en el espectro sociopolítico, etc.-.
- 3) Conocer y analizar lo que realmente representa la comercialización de la danza de tijeras para la comunidad de músicos y danzantes. Específicamente me interesa saber si, desde su perspectiva, este proceso revela una pérdida del valor ritual y cultural de la danza o si puede ser considerado una forma de resistencia al darle continuidad dinámica a la danza de tijeras y a su función de generar comunidad.

1.4 Marco Teórico- Conceptual

Hay tres perspectivas teóricas que he decidido adoptar dentro de mi marco teórico-conceptual para interpretar los datos que recolectaré durante el proceso de investigación.

La primera es la perspectiva de la antropóloga Gisela Canepa Koch anteriormente expuesta. Son dos los aspectos expuestos en su obra que utilizaré para interpretar los datos que obtenga durante el proceso de investigación: primeramente, su planteamiento acerca de las manifestaciones rituales y festivas como un espacio de

autodeterminación en el que las comunidades manifiestan su capacidad de reinventarse para continuar existiendo. Y segundo, el modo en el que esa capacidad de reinventarse puede tener una dimensión política: cuando las comunidades se empoderan de sus manifestaciones rituales y festivas con el objetivo de reivindicar su identidad en los nuevos contextos que habitan hoy en día.

La segunda perspectiva, es aquella presentada por Beatriz Pérez Galán y Raúl Asencio: La patrimonialización como estrategia de resistencia en un plano político y económico, y como elemento legitimador que facilita el proceso de reivindicación cultural.

La tercera es el planteamiento de Lucy Nuñez respecto a la danza de tijeras como forma de resistencia cultural en el contexto capitalino. Ella afirma que la comercialización de la danza representa una de las mayores amenazas a la continuidad de los valores andinos codificados en la forma tradicional de la danza de tijeras, pero que, a pesar de ello, la danza sigue siendo un espacio de cohesión social y de continuidad de la identidad andina al ser el elemento principal de las fiestas costumbristas que se llevan a cabo en la capital acorde al calendario agro festivo andino. Con estas perspectivas, podré procesar mis resultados y comparar hallazgos para determinar cómo ha ido cambiado el modo en el que la danza de tijeras opera como una forma de resistencia y los discursos que se han generado al respecto.

Teniendo en cuenta estas tres perspectivas, procedo a definir uno de los conceptos centrales de este trabajo: resistencia. En mi investigación, abordo este concepto de dos maneras: 1) continuidad dinámica, capacidad de autodeterminación y reinención de la identidad propia 2) reivindicación cultural como herramienta política para reclamar reconocimiento de autonomía y derechos sobre el territorio, ciudadanía, respecto a la identidad cultural y sus formas propias de racionalidad y expresión.

Capítulo II Metodología

2.1 Instrumentos

- Diario de Campo
- Cámara fotográfica y de video
- Grabadora de audio
- Formatos de consentimiento informado (tanto para entrevistar como para grabar la voz de mis informantes)¹
- Guía de la entrevista (Banco de preguntas anexado al final de la propuesta)²

2.2 Técnicas de recolección de datos

Entrevistas

Durante el periodo de trabajo de campo realicé 6 entrevistas estructuradas formales y 3 entrevistas en forma de conversación informal. En el caso de las entrevistas formales registré cada una con un dispositivo de grabación de audio con el previo consentimiento verbal y escrito de los y las informantes. En el caso de las conversaciones informales no utilice ningún método de grabación de audio o registro fotográfico ni solicité consentimiento escrito por parte de los informantes. De todas formas, cada uno de ellos estaba al tanto de mi investigación y se mostraron dispuestos a contribuir sus opiniones y conocimientos para este estudio.

Entre los informantes con los que realicé las 6 entrevistas formales figuran 4 danzantes de tijeras, 1 músico y un etnomusicólogo que ha realizado estudios etnográficos acerca de la danza de tijeras como forma de resistencia cultural.

Entre los informantes con los que realice entrevista en modo de conversación informal, figuran un ex danzante, un compositor y un músico. La lista con los detalles específicos de cada informante se encuentra en la sección de anexos de esta investigación.

Observación Directa

Durante mi estadía en Lima pude asistir a dos eventos relacionados a la danza de tijeras: un ensayo de la Asociación de Danzantes y Músicos de Apurímac en preparación al VIII Congreso Nacional de Danzantes de Tijeras, y La Eliminatoria de Danzantes de Tijeras “Allin Danzaq Mascay 2017”, en la cual se eligió a los finalistas que pasarán a competir por el título de mejor danzante de tijeras de Ayacucho del año.

En ambos eventos pude apreciar la danza en calidad de observadora y pude interactuar con los y las presentes. En el caso del ensayo, los presentes eran todos los músicos y

¹ Véase en anexos

² Véase en anexos

danzantes que forman parte de la Asociación de Danzantes y Músicos de Apurímac, con quienes pude desarrollar entrevistas en forma de conversación informal. En el caso del concurso, los asistentes fueron los danzantes que participaron en la competencia, los músicos que los acompañaban, los organizadores del evento pertenecientes a la Asociación de Músicos y Danzantes de Tijeras de Ayacucho, y el público del evento que fácilmente superaba dos centenas de personas.

Espero poder tener la ocasión de asistir a algún evento en el que se lleve a cabo la Danza de las Tijeras, ya sea un festival, ensayo, demostración en espacio público o cualquier otra ocasión. Mi objetivo con esta técnica de recolección de datos es poder observar y analizar la interpretación del danzaq y la dinámica social en el contexto en el que se baile, para determinar el significado simbólico y práctico de la danza en ese contexto en específico. En este evento tuve la ocasión de conocer a algunos danzantes, de agendar una entrevista con Acción de Coracora, uno de los finalistas del concurso, y de conversar de modo informal con Andrés Chimnago Lares, su familia y sus amistades, quienes eran músicos, compositores y danzantes.

Recolección y revisión de material bibliográfico, cultural y documental

Durante cada una de las interacciones que tuve con mis informantes pude recopilar material documental, bibliográfico y cultural (incluyendo volantes y afiches de eventos de danzas de tijeras, y los volantes, itinerario y puntos a tratar en el VIII Congreso Nacional de Danzantes de Tijeras). Además, a través de la página web del ministerio de cultura pude obtener el documento oficial de declaratoria de La Danza de Tijeras como Patrimonio Cultural de la Nación y el pronunciamiento de la Confederación Nacional de Danzantes de Tijeras y Músicos del Perú al respecto. Una lista de todo el material bibliográfico, documental y cultural recopilado durante el periodo de trabajo de campo ha sido incluida en la sección de anexos de esta investigación.

2.3 Lugar, Población y Muestra

El lugar donde realicé mi trabajo de campo fue la ciudad de Lima, específicamente en los barrios de Miraflores, Chorrillos, Villa EL Salvador y El Agustino. También realicé una entrevista en Cusco con el autor del libro *Danza de Tijeras y Violín de Lucanas*, Manuel Arce Sotelo.

La población de esta investigación son los danzantes y músicos de Tijeras actualmente residentes en Lima, y académicos conocedores de la danza de tijeras. La muestra es de 6 informantes, entre ellos 4 danzantes: Wilcancho, Guerrera de Coracora, Acción de Coracora y Torbellina; 1 músico y gestor cultural, Andrés Chimnago Lares, y un etnomusicólogo, Manuel Arce Sotelo.

La muestra incluye a danzantes, músicos y académicos pues me interesa conocer, desde la perspectiva de los protagonistas de la danza de tijeras, el modo en el que la danza representa una herramienta de resistencia cultural y los discursos que se han articulado al respecto.

2.4 Proceso y limitaciones

El proceso de recolección de datos durante el trabajo de campo fue sin duda el reto más grande de todo el proceso de investigación. En el camino me encontré con dos limitaciones principales: la disponibilidad de tiempo de los danzantes para realizar entrevistas y los lugares donde viven y llevan a cabo sus actividades culturales.

Debido a que la mayoría de danzantes tiene más de una ocupación (estudiante, docente, empleado además de danzante o músico), obtener una entrevista durante la semana es sumamente difícil. La mayoría de mis entrevistas fueron llevadas a cabo durante el fin de semana, o agendadas en eventos a los que asistí el fin de semana. Esto no permitió que el trabajo de campo fluyera como yo me lo esperaba pues en periodos de tiempo muy reducidos, que correspondían al fin de semana, tuve que realizar todas las entrevistas y la observación directa de danza de tijeras.

La otra limitación también fue muy significativa: la poca seguridad y difícil acceso a los distritos y barrios donde habitan los danzantes y músicos, y donde se llevan a cabo tanto ensayos como eventos culturales comunitarios. Para entrar en estas zonas de la capital tuve que primero conocer informantes, entablar una relación de respeto y confianza, y después si, asistir en compañía de ellos a los eventos culturales comunitarios y a los ensayos. Entrar sin el acompañamiento de un informante hubiera representado riesgos para mi integridad en calidad de investigadora.

Si bien estas fueron limitaciones, encontré la manera de adaptarme a las condiciones de mis informantes, acoplándome a sus tiempos de disponibilidad y haciéndome acompañar de ellos para asistir a eventos en zonas no muy seguras de Lima. Fuera de estos retos, el proceso de trabajo de campo fluyó muy bien pues las entrevistas e interacciones con danzantes y músicos fue muy significativa y aportó gran cantidad de información para mi entendimiento y apreciación de la danza de tijeras y el modo en el que representa una forma de residencia cultural.

2.6 Consideraciones éticas

El trabajo de campo de esta investigación fue llevado a cabo conforme a los principios éticos fundamentales de la investigación sociocultural, incluyendo el respecto a la integridad y seguridad de mis informantes y la mía propia. Para asistir a cada evento relacionado a la danza de tijeras en Lima, me aseguré de estar acompañada por informantes confiables debido al riesgo que involucraba el ingreso a los lugares en los que se llevan a cabo estos eventos.

Con el objetivo de respetar el derecho a la privacidad, anonimato y confidencialidad de mis informantes, me aseguré de obtener el consentimiento verbal y escrito de cada uno de ellos para utilizar sus opiniones y conocimientos en el reporte de esta investigación. También me aseguré de tener su permiso para incluir sus nombres en cada cita textual.

Capítulo III - Estado de la Cuestión

Los Danzaq

Este libro fue el primer registro etnográfico de la Danza de Tijeras, y aborda como uno de sus ejes principales, su adaptación al contexto capitalino. Lucy Nuñez afirma que a pesar de los cambios que experimenta la danza de tijeras en Lima y de la intervención del mercado que amenaza fuertemente a la continuidad de los valores comunitarios y andinos codificados en las formas tradicionales de la danza, esta sigue siendo una herramienta de resistencia cultural. Ella explica como “...las fiestas costumbristas del calendario del Ande peruano, en las asociaciones creadas por los residentes en Lima, son el núcleo de los encuentros de provincianos que acuden a ellas para seguir manteniendo la cohesión y la solidaridad interna, donde practican sus propias costumbres regionales a través de los nuevos canales que han abierto, que son un circuito rural-urbano. Por lo tanto, les asegura una especie de continuidad social y cultural al ver que se está formando un aparato colectivo de afirmación y defensa frente al contacto con la cultura cosmopolita y de discriminación social” (Nuñez, 1990,12).

El trabajo de Lucy Núñez es un antecedente fundamental para la presente investigación pues fue el primer acercamiento teórico y etnográfico a la danza de tijeras para entenderla como una forma de resistencia cultural. Sin embargo, ha habido una serie de variaciones contextuales que ciertamente nos proporcionan nuevos elementos para el análisis de la danza de tijeras como una forma de resistencia cultural: se ha logrado, por esfuerzo de danzantes y músicos, el reconocimiento nacional y mundial de la danza de tijeras como patrimonio, y se han articulado discursos respecto al modo en el que la cultura andina resiste en la capital a través de la danza de tijeras. Lo que aportará esta investigación es un registro actualizado de estos cambios contextuales.

Danza de las Tijeras y Violín de Lucanas

Manuel Arce describe y analiza en esta obra la serie de transformaciones que ha experimentado la práctica de la Danza de las Tijeras en el trayecto “de Ayacucho a Lima”, como nombra al primer capítulo de su libro. El afirma que esta danza ha perdido valor ritual y ha llegado a convertirse en algo cercano a un espectáculo pagado, sin embargo, a pesar de ello, la práctica de esta danza no ha dejado de ser un elemento cohesionador que ha permitido darle continuidad a ciertos principios culturales fundamentales de las comunidades indígenas migrantes, como el “ayni” y el bienestar comunitario como medida del bienestar individual.

Esta es una perspectiva fundamental para el desarrollo de mi investigación, pues lo que describe Manuel Arce es una de las múltiples formas en las que la danza ancestral puede

ser una herramienta de resistencia cultural, permitiendo la continuidad de una identidad y de la cosmovisión que la sostiene, no necesariamente *a pesar de* sino *por* la manera en la que se ha adaptado a un nuevo contexto.

La Danza de Tijeras: Apurímac, Memoria y Retorno

Este libro, es la presentación del documental que lleva el mismo nombre y cumple la función tanto de registrar de modo escrito su contenido, como de profundizar el mismo previendo detalles específicos sobre temáticas abordadas de modo marginal en el video. Esta fuente fue producida por el Ministerio de Cultura en Conjunto con la Asociación de Danzantes y Músicos de Apurímac con el objetivo de desarrollar registros bibliográficos y documentales de la Danza de Tijeras dos años después de su inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de La Humanidad de Unesco en el 2010. Esta fuente se divide en cuatro partes: La primera presenta una visión panorámica de la danza de tijeras, abarcando las características generales compartidas por todos los estilos y variaciones de esta danza. La segunda se dedica a describir las variantes específicas de la danza de tijeras de Apurímac con el objetivo de registrar la voz y la memoria de quienes mejor la conocen: *los mayores* de las comunidades apurimeñas concedores de la danza y la música de esta expresión ritual y ancestral. Además, esta sección compara la danza ancestral y la danza de tijeras en un contexto contemporáneo presentándonos una visión general de las transformaciones que ha sufrido en las últimas décadas. La tercera parte se dedica a contextualizar la danza de tijeras retratando las fiestas en las que se lleva a cabo a lo largo del Departamento de Apurímac y la cuarta parte presenta la visión contemporánea de danzantes y músicos acerca de los retos que enfrenta la continuidad de la danza de tijeras de Apurímac, y sus expectativas y proyectos a futuro para salvaguardar su herencia.

Esta fuente es relevante para mi investigación pues provee información sobre el modo en el que la danza de tijeras existe en las comunidades de origen y sus formas más tradicionales, lo cual es fundamental para entender el verdadero impacto que ha tenido sobre la danza de tijeras la migración masiva de campesinos indígenas a la ciudad y la dimensión de las variaciones que ha experimentado. Además, esta fuente provee un elemento fundamental para mi análisis: la perspectiva de danzantes y músicos respecto a la situación actual de la danza de tijeras y el modo en el que asumen el reto de conservarla, recordando y retornando a la tradición como lo sugiere el título, pero adaptándose a su contexto actual.

Danza de las Tijeras y Huaconada de Mito Patrimonio de la Humanidad

Este artículo ofrece una breve reseña histórica y descripción de dos danzas ancestrales al momento que fueron reconocidas como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO: Danza de Tijeras y Huaconada de Mito. El texto enfatiza todas las hazañas y elementos extraordinarios de estas danzas, con una narrativa casi épica: “Son manifestaciones vigorosas que agregan con naturalidad la dimensión mágica a lo cotidiano. Son como libros que se escriben desde hace mucho tiempo y que testimonian la memoria y la visión, los conocimientos y la creación, la vida” (Taipe 2010, 1).

A mi parecer refleja una de las razones por las cuales estas danzas suscitan interés en la población urbana no-indígena: se asocia cierta dimensión mística y mágica a su práctica, casi romántica: “En los territorios de los dioses de las montañas, lejos de la modernidad urbana, los danzantes de tijeras compiten durante los días en que se viven las festividades religiosas y patronales” (Taipe 2010,2). Esto de alguna manera revela la lejanía que realmente existe con la cosmovisión indígena y lo ajena y atractiva que resulta su “magia”. Como Lucy Nuñez indica en su revisión de literatura existente sobre la danza de tijeras (en 1990), la mayoría de registros que existían hasta ese entonces eran meramente descriptivos y generalmente proporcionaban “una visión completamente falsa de la danza, tendiendo a dar, con sus interpretaciones caprichosas, respuesta al interés del público limeño y de los turistas que no saben casi nada de esta danza y son atraídos por lo pintoresco” (Nuñez, 1990, 13). Si bien, hoy en día existen más trabajos etnográficos respecto a la danza de tijeras, estos son muy escasos, y la mayor cantidad de registros existentes siguen siendo trabajos periodísticos que tienen las mismas características descritas por Lucy Nuñez, como el artículo anteriormente descrito.

Es interesante observar la perspectiva representada en este artículo (como en muchos otros) considerando que una de las preguntas centrales de esta investigación es qué realmente representa el reconocimiento de estas danzas ancestrales para las comunidades que las practican, tanto urbanas como rurales. ¿Cómo influye el reconocimiento de estas danzas como Patrimonio de la Humanidad en el imaginario social que existe respecto a la identidad andina? ¿Que representa en términos prácticos para los danzaqs, músicos y demás migrantes campesinos ahora radicados en la ciudad de Lima? Si bien este artículo no representa la voz de los protagonistas de estas danzas, expone una perspectiva externa que es también importante al momento de entender el verdadero valor del reconocimiento internacional de una manifestación cultural andina.

Un Rio Invisible; Ensayos sobre política, conflictos, memoria y movilización indígena en el Perú y los Andes

Una de las ideas centrales que Ramón Pajuelo manifiesta en su libro *Un Rio Invisible*, es la cultura como recurso político de movilización. El describe como el orgullo étnico se ha incorporado al discurso político de comunidades indígenas organizadas en defensa de sus territorio (vinculando a la identidad cultural con el territorio ancestral que permite su existencia y continuidad) y se ha convertido también en el motor de un proceso de reivindicación cultural con el objetivo de reclamar reconocimiento sociopolítico: pleno acceso a derechos como ciudadanos del Perú y reconocimiento de sus formas propias de racionalidad y expresión.

Este es un cambio histórico muy significativo para los y las indígenas del Perú y sus manifestaciones de resistencia a la violencia cultural y estructural que han enfrentado por siglos, ya que como Pajuelo lo explica “los campesinos indígenas fueron sometidos históricamente a una dominación étnica tan feroz , violenta y racista, que generó el repliegue de las identidades indígenas y la omisión de la reivindicación étnica en el ámbito público reservando el orgullo étnico para el ámbito privado familiar y comunitario” (Pajuelo 2016, 325).

Esta perspectiva es importante para mi trabajo pues el enfoque principal de mi investigación es la continuidad de la danza ancestral/tradicional como manifestación de resistencia, que en el contexto y del modo en el que se está desarrollando el día de hoy – como herramienta de reivindicación cultural- llega incluso a tener relevancia política.

Máscara, Transformación e Identidad en los Andes, La Fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco

En esta obra la antropóloga Gisela Canepa Koch plantea una perspectiva crítica sobre el significado de la resistencia cultural al referirnos a las manifestaciones rituales y festivas en el mundo andino. Ella sostiene que el acto de resistir no yace en preservar una “identidad esencial” o un pasado idealizado, sino en la capacidad de autodeterminación de las comunidades que se han empoderado de sus manifestaciones rituales y festivas como una herramienta de resistencia en la que reflejan su capacidad de reinventarse para adaptarse, y a través de la cual buscan reivindicar su cultura y demandar reconocimiento de sus formas propias de racionalidad y expresión.

Canepa también propone una deconstrucción de la dicotomía “tradición- modernidad” y al hacerlo, en mi opinión, le da protagonismo social a las comunidades andinas al reconocer que sus prácticas rituales y festivas no son el reflejo de un “pasado que ha resistido” sino la expresión de su presente: la constante reinención de una identidad que busca posicionarse de nuevas maneras en el espacio público, que busca seguir

existiendo a pesar de la radical transformación del contexto en el que existen, y que busca por sobre todo, reivindicarse y demandar reconocimiento sociopolítico.

Esta perspectiva es sumamente relevante para mi investigación pues provee una teoría a partir de la cual puedo analizar el proceso de transformación de la danza de las tijeras, y determinar si la manera en la que existe el día de hoy revela un proceso de resistencia y continuidad dinámica de la cultura indígena andina, o si es más bien la evidencia de su desaparición paulatina.

¿El Turismo es cosa de Pobres? Patrimonio Cultural, Pueblos Indígenas y Nuevas Formas de Turismo en América Latina

Entre los temas centrales de este libro, figuran dos que son muy relevantes para mi investigación: el primero es la serie de procesos de “patrimonialización” que experimentan las culturas indígenas en América Latina el día de hoy y a partir de la década de los 90. Los autores argumentan que si bien este proceso se acompaña de “un enorme despliegue legitimador que incluye acuerdos internacionales, legislaciones nacionales y subnacionales, y un fuerte apoyo político e intelectual” (Pérez y Asencio, 2012, 2) también conlleva retos desde el marco legal, político y social pues trae a colación algunas preguntas clave como “quien o quienes deben decidir sobre que manifestaciones de la cultura pueden patrimonializarse y cuáles no, qué intereses deben considerarse a la hora de poner valor a la cultura y como se gestionan los dilemas derivados de lo que, por un lado, se pierde y, por otro, se gana en los procesos de reificación y comercialización cultural” (Pérez y Asencio, 2012, 3).

El otro tema central de análisis en este libro es el creciente número de comunidades que, “aprovechando el potencial de su cultura como objeto de consumo global, articulan redes internacionales de apoyo para la defensa de sus derechos sociales, políticos y económicos” (Asencio y Perez, 2012, 4)

Ambas ideas son relevantes para mi investigación pues me facilitan un marco teórico para analizar el modo en el que la patrimonialización de las manifestaciones culturales, en este caso la danza, puede ser una estrategia de resistencia y de reivindicación al permitir acceso a redes internacionales de apoyo en el proceso de demandar derechos y reconocimiento. Por otro lado, también me permitiría analizar el modo en el que las comunidades aprovechan el atractivo de la cultura para articular discursos políticos en defensa del territorio (asociando su identidad al lugar que permite su existencia y continuidad).

Los Aportes de esta investigación

Existe una extensa bibliografía que aborda las formas tradicionales de la danza de tijeras y una cantidad significativa de material bibliográfico y audiovisual, producido mayormente en el periodo de tiempo después de su declaración como Patrimonio Cultural de la Nación en 2005 (Ministerio de Cultura, 2012,12), que analizan el valor social, religioso y cultural de esta danza para las comunidades andinas que la practican. Sin embargo, a pesar de esto, existen muy pocos registros de la perspectiva de danzantes y músicos respecto a la situación actual de la danza de tijeras y su posición y discurso frente a ello.

El aporte que hacen tanto Lucy Nuñez como Manuel Arce Sotelo sobre el modo en el que las formas urbanas de la danza de tijeras revelan un proceso de continuidad dinámica de la identidad indígena andina es la fuente que más se acerca a proveer la perspectiva de danzantes respecto a la forma en la que la danza de tijeras es una forma de resistencia cultural. Sin embargo, no existen registros actualizados que nos permitan determinar si existe un discurso de resistencia por parte de los danzantes y músicos contemporáneos, ni tampoco su perspectiva respecto a las formas contemporáneas de continuidad de la danza como la comercialización y la patrimonialización.

Los aportes de autores como Gisela Cánepa, Beatriz Pérez y Raúl Asencio, a pesar de enfocarse en manifestaciones rituales y festivas del Cusco, son muy valiosos como marcos referenciales para entender el modo en el que los danzantes y músicos de tijeras asumen los procesos de patrimonialización y comercialización de su danza, la agencia que tienen dentro de esos procesos, y el discurso que han articulado respecto a su presente y los objetivos que se plantean a futuro.

El objetivo de esta investigación es precisamente ese: proveer un registro de la perspectiva de danzantes y músicos de tijeras contemporáneos respecto a la actualidad y futuro de la danza, poniendo en evidencia que existe un discurso de resistencia y estructuras organizadas de danzantes y músicos en zonas urbanas que buscan usar todas las herramientas a su alcance – como la patrimonialización y el potencial económico de la danza- para reivindicar sus manifestaciones culturales, su identidad, y su lugar como ciudadanos dignos de reconocimiento en los nuevos contextos en los que habitan el día de hoy.

Capítulo IV- Generalidades del Estudio: La Danza de Tijeras

4. 1 La danza de Tijeras: la cultura andina vigente en el movimiento y la música

“Los danzantes de Tijeras que bailan luego de un entendimiento secreto con los Wamanis, bajo las cataras o algunas cuevas sagradas, transmiten la belleza de la música del agua que cae la sangre de los cerros, que es vida, esencia y fuerza”

Rodrigo Montoya, 1990.

Después de haber tenido un acercamiento a la danza de tijeras a través del contacto con danzantes y músicos y de mi participación en calidad de observadora en competencias y ensayos de danza de tijeras, añadiría lo siguiente a la descripción de Rodrigo Montoya: y revitalizan las relaciones existentes entre la comunidad humana y las divinidades tutelares; La esencia del danzaq es la esencia de una identidad que tiene como fuente de fuerza y vitalidad la relación con los wamanis, una identidad que resiste, una identidad que existe de manera comunitaria.

La danza de las tijeras es una expresión ritual tradicional andina *“de contenido esencialmente quechua y forma principalmente hispánicas. El arpa, el violín, las tijeras y el vestuario vinieron de España. El compromiso sagrado con los Wamanis, colonialmente llamados “diablos”, es profundamente quechua”* (Nuñez, 1990, prólogo). Se practica en fiestas patronales y ceremonias católicas que se realizan entre los meses de abril y noviembre, periodo del año que coincide con los rituales andinos asociados a la época seca del calendario agrícola.

Se lleva a cabo en forma de competencia entre dos danzantes que se disputan el triunfo por medio de pruebas de resistencia, habilidad, fuerza, agilidad y valor, siguiendo las secuencias marcadas por el violín y el arpa. Teniendo en cuenta que el origen del danzante de tijeras es asociado con la resistencia de la cultura andina frente a la conquista española, tiene sentido que la danza se lleve a cabo en forma de competencia: el objetivo es demostrar la fuerza y magnitud del danzante, que, como es de conocimiento para toda la comunidad andina, proviene de las divinidades tutelares que protegen y nutren al danzante. Su existencia, por ende, reafirma la importancia y magnitud de las divinidades tutelares y la vigencia del vínculo entre éstas, y las comunidades andinas de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica.

Con la migración masiva de la región Chanka a la capital la danza ha pasado a existir en un contexto drásticamente diferente al de origen adquiriendo un significado popular universal, como lo describe Lucy Nuñez (Nuñez, 1990, 33). Esta danza ha pasado de ser una manifestación ritual local con una historia que refleja los esfuerzos de resistencia de una identidad local, a ser un símbolo de la cultura andina del Perú y de la riqueza de su herencia. Esto inevitablemente ha impactado las nuevas formas de continuidad de la

danza de tijeras y el modo en el que esta sigue representando una forma de resistencia para la comunidad que la practica.

4.2 Contexto histórico de la danza de Tijeras

Como acertadamente Lucy Núñez afirma en su libro Los Danzaq, la fuente principal de información acerca del significado e historia de la danza de tijeras es la tradición oral que se transmite de generación en generación y las relaciones fundamentales de la danza, como la de maestro- discípulo, danzante- espectador y danzante- divinidades (Núñez, 1990, 33).

En la memoria de los danzantes contemporáneos está muy presente el vínculo entre el danzante de tijeras y el movimiento del Taki Onkoy, de hecho, para muchos, el danzante es la personificación de la resistencia ante la presencia española.

“Eso que dicen del pacto con el diablo no es cierto. Eso es simplemente una creencia, es algo que inventaron los danzantes antiguos para mantener la danza porque los españoles cuando vinieron quisieron que desaparezca... ahí es donde que nace la secuencia pasta y la secuencia torre bajay. La secuencia pasta en la que hacemos sangre, todas esas cosas “tu no puedes hacerme nada porque yo soy danzante mira”...se empieza a cortar la lengua a hincarse “mira yo hago todo esto” porque los españoles se asustan pues y no se metían más con la danza de tijeras, y es cuando empieza a salir de nuevo la danza de tijeras”

(Alberth Muñoz, “Acción de Coracora”, Danzante, 2017)

También existen recuentos de académicos que afirman la existencia de un vínculo entre el danzante de tijeras y los esfuerzos de resistencia a la conquista española y la imposición de la fe católica. Como Rodrigo Montoya lo afirma en el prólogo del Libro los Danzaq:

“La danza de tijeras es un modo de aparición clandestina, enmascarada, del culto a los Wamanis o Apus. Comenzó- probablemente- en Huamanga, después de 1565, como una de las posibilidades de desarrollo y continuación del Taki Onkoy, aquel “baile del sufrimiento” surgido como primera respuesta a la invasión española. Entonces las Huacas prehispánicas se rebelaron contra España encarnándose en determinadas personas, las que poseídas por los dioses perdieron el espíritu, cantaron y bailaron, en un éxtasis profundo, proponiendo el regreso del antiguo orden y exigiendo a los hombres y mujeres de los Ayllus no mezclarse con los españoles”(Nuñez, 1990).

Hay quienes discrepan con la idea de que el origen de la danza de tijeras está relacionado al Taki Onkoy, argumentando que el origen del danzaq puede ser el personaje prehispánico del “Tusuq” (se traduce como “el que baila”) que era considerado sacerdote, maestro, sabio, y tenía este papel de intermediario entre wamanis y humanos (Arce, 2006, 27). De todas maneras, la influencia de la cultura española es algo en los que danzantes, músicos y académicos coinciden: el arpa, el violín, las tijeras, y el espíritu de resistencia revelan el encuentro de los andes con España.

4.3 De la sierra a Lima: fenómeno migratorio y su impacto en la Danza de Tijeras

El fenómeno migratorio a través del cual la población del país pasó de ser mayoritariamente rural a mayoritariamente urbana tuvo un fuerte impacto en las formas tradicionales y los procesos rituales asociados a la danza de tijeras. Sin embargo, este proceso migratorio, y los cambios que ha experimentado la danza como consecuencia, no representaron una ruptura definitiva con su lugar de origen (Nuñez,1990, 19 -21).

Al llegar a la capital los migrantes crean asociaciones de provincianos a través de las cuales organizan fiestas religiosas y patronales y partidos de fútbol, “todos viven sus propias costumbres y sienten como presente el ambiente de sus pueblos. Los que les asegura una especie de continuidad social y cultural”. A través de estas organizaciones se mantienen vigentes los vínculos entre migrantes y sus pueblos de origen no solamente a través de la revitalización de sus costumbres en el contexto capitalino sino también a través de la canalización de fondos recolectados en fiestas costumbristas capitalinas hacia las comunidades de origen en forma de ayuda económica para arreglar escuelas, plazas, construcción de pozos, implementación de servicio de electrificación etc. (Nuñez,1990, 22). Si bien se empieza a cobrar la entrada a los eventos en los que participan los danzantes de tijeras, lo cual contrasta mucho con las competencias de danzantes de tijeras en las plazas centrales de las provincias de donde provienen, los valores colectivos y de solidaridad característicos de la cultura andina siguen vigentes.

A pesar de esto, la danza experimenta cambios significativos: se reduce la duración de las fiestas y se practican pocas secuencias de la danza de tijeras en las competencias; la transmisión de la danza deja de seguir el proceso tradicional a través del cual un maestro acompaña la formación de su discípulo transmitiéndole todos sus conocimientos, y en su lugar aparecen los registros en video de las distintas competencias que las nuevas generaciones de danzantes empiezan a utilizar como material de aprendizaje; se pierde el “sentimiento” o la sensibilidad andina evocada por el contacto con las divinidades tutelares en la sierra; y se comienza a desplazar la importancia de la representación colectiva personificada en el danzaq, es decir que el danzante empieza a desarrollar un orgullo individual que contrasta con el orgullo asociado a pertenecer a un pueblo. Esto lo confirma el testimonio de Andrés Chimango Lares, violinista y gestor principal del reconocimiento de la danza de tijeras como patrimonio.

“Lo que si se ha perdido en la parte rítmica es el sentimiento, o sea lo bailan por balar, no por convicción ni sentimiento, de transmitir lo que uno vive” ... yo me acuerdo que uno hasta lloraba.... antes pesaba más el orgullo de representar a un pueblo, ahora hay un orgullo más individual...Los danzantes se han vuelto más comerciales, ya no lo bailan. Desde el 95 los jóvenes ya no viven esos rituales, y ya no tienen un maestro. Sino DVD, hay una enseñanza virtual, toman como referencia los registros. No hay mucho acercamiento con los maestros mayores y ya lo viven sin sentimiento, un poco parco”

Además de este, hay otro aspecto importante a considerar respecto al impacto que tuvo y sigue teniendo la migración en la continuidad de la danza de tijeras: las motivaciones con las que los provincianos migraron a la capital, las cuales incluyen movilidad económica, una mejor calidad de vida y acceso a servicios y derechos como la educación

para los hijos (Nuñez,1990,24). Esto lo corrobora el maestro Andrés Chimango Lares, afirmando que *“El hombre andino quería llegar acá a la capital para tener mejores oportunidades de vivencia, mejor educación para los hijos”*.

Estas motivaciones han sido determinantes en las maneras en las que se ha dado continuidad a la danza de tijeras, pues la incorporación de esta manifestación cultural al mercado capitalino se ha dado en gran medida debido a la necesidad y aspiraciones económicas de los migrantes. Del mismo modo, la patrimonialización se ha dado para poder canalizar fondos a los proyectos de asociaciones de danzantes y músicos, como la apertura de escuelas o el acceso a salud para los mayores.

4.4 Formas contemporáneas de continuidad

Las formas contemporáneas que ha adoptado la danza de tijeras que tienen relevancia para esta investigación son el patrimonio y la comercialización, por lo cual a continuación proporcionaré contexto al respecto:

4.4. 1 El reconocimiento como patrimonio

La danza de tijeras fue reconocida como Patrimonio Cultural de La Nación en el año 2005 y, posteriormente, fue incluida en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO en 2010 (Ministerio de Cultura, 2010,12).

La organización que presentó la solicitud ante el Ministerio de Cultura, según el testimonio de Andrés Chimango Lares, uno de los participantes en este proceso, fue La Asociación de Danzantes de Tijeras y Músicos del Perú, con los objetivos de

“conseguir apoyo para tener de repente un lugar donde apoyar en cuestiones de salud, tener una especie de posta, un pequeño hospital donde puedan atenderse los distintos ejecutantes, sean músicos, sean danzantes... y también a la vez tener otro espacio donde enseñar a los pequeños para que continúen y no se pierda esta danza”.

(Andrés Chimango Lares, Violinista, 2017)

Este reconocimiento hace a la danza de tijeras legalmente acreedora de la protección, conservación y difusión que el Ministerio de Cultura se compromete a proporcionar, como consta en la sección dedicada al Patrimonio Cultural en su página web³.

4.4.2 La comercialización de la danza:

A partir de la llegada de la danza de tijeras a Lima, ésta ha entrado en un proceso de comercialización que ha tenido un impacto evidente en esta manifestación cultural y ha determinado la dirección en la que se le ha dado continuidad.

Lucy Nuñez planteaba que este proceso representa uno de los principales retos para la continuidad de las formas y valores tradicionales de la danza de tijeras pues limita su

³ Patrimonio Cultural, <http://www.cultura.gob.pe/es/patrimonio>.

valor expresivo al “entrar en una dinámica de multiplicación en teatros, peñas, campos deportivos, coliseos folclóricos, limitados en el tiempo y en el espacio”, además de desgastar la sensibilidad del danzante al insertarlo en un mercado inestable y empujándolo a un “individualismo sin raíces sociales” (Núñez, 1990, 12).

Por otro lado, la percepción de los danzantes respecto al modo en el que la danza ha cambiado en el proceso de adaptación a la capital, suele abarcar no solo la tendencia adoptada por los nuevos danzantes a buscar éxito individual, sino también los cambios de forma más evidentes: el cambio en la vestimenta, la reducción de las secuencias para adaptarse a los eventos y fiestas de fin de semana (en contraste con las fiestas costumbristas en provincia que duran una semana) y a los limitados recursos de los que disponen las asociaciones de provincianos para llevar a cabo estos eventos (Abdulheir Barrios, “Wilcancho”, Danzante, 2017).

En este contexto, lo que el presente trabajo de investigación busca, es desarrollar un registro del discurso de danzantes y músicos respecto a lo que realmente representa la comercialización de la danza de tijeras para la comunidad, y que retos o beneficios trae consigo para la continuidad de esta manifestación cultural.

Capítulo V - La Danza de Tijeras: Continuidad dinámica y reivindicación de la identidad indígena andina

5.1 La Comercialización de La Danza

En base a las múltiples conversaciones que pude tener con danzantes, músicos y sus familiares, yo planteo que la comercialización o adaptación de la danza de tijeras al mercado capitalino y a partir de él, al extranjero y de vuelta a sus comunidades, no representa necesariamente una amenaza absoluta a la continuidad de la danza de tijeras y su función de generar cohesión social e identidad. Puede ciertamente representar un reto para la continuidad de las formas rituales y tradicionales de la danza, pero, como los resultados de esta investigación demuestran, eso depende de la voluntad, compromiso y nivel de conocimiento de los y las danzantes y músicos. De hecho, desde más de un punto de vista, el potencial comercial de danza podría incluso ser aprovechado por las organizaciones y asociaciones de danzantes para cumplir sus objetivos de salvaguardia de la danza de tijeras y sus formas tradicionales.

En líneas generales, las distintas percepciones que los danzantes tienen de la comercialización de la danza de tijeras podrían sintetizarse en los siguientes puntos, algunos positivos y algunos negativos:

1. La comercialización representa una oportunidad de viajar al extranjero, a la capital o a otros pueblos de la sierra con más facilidad lo cual ha motivado a danzantes y músicos a representar su cultura con más orgullo y los ha empoderado a reafirmar su identidad en distintos espacios. Esto lo afirma más de un danzante o músico, como lo demuestran las siguientes declaraciones:

“...también a nivel internacional, o acá a nivel nacional en los festivales internacionales, es bonito, llevar el mensaje de tu pueblo, de tu país a esos espacios. Estas ahí presente y orgullosos de llevar el mensaje de los Andes. Y más aún cuando te reconocen, cuando te dicen que sí, excelente danza. A veces antes entre 40, 50...ocupar los primeros lugares, te llena de emoción, y a veces hasta lloras de alegría porque es el fruto de tus esfuerzos”

(Andrés Chimango Lares, Violinista, 2017)

“bueno, a veces gracias a eso también tenemos oportunidad de viajar a otros sitios, conocer no? O poder nosotros dar a conocer lo que es lo nuestro, yo no creo que esta tan mal”

(Betty Chuquimajo, Guerrera de Coracora, Danzante, 2017)

Esta movilidad que les facilita la comercialización de la danza también puede representar la oportunidad de mantener contacto y afianzar vínculos con otras comunidades de la sierra

“He tenido la oportunidad de ir a Europa, Asia. Sino que hay veces, por el dinero, solamente nos dan el pasaje y viáticos...sino que, en esa fecha en Lima, en la sierra al full fiestas, desde mayo hasta

noviembre, bueno voy allá no voy a ganar nada, simplemente conocer, ver. Me quedo acá, ponte que baile unas 15,20 plazas, bueno me gano algo pues”

(Alberth Muñoz, “Acción de Coracora”, Danzante, 2017)

2. La comercialización de la danza de tijeras ha representado una herramienta de continuidad de la misma, pues si esta no fuera una fuente de ingresos económicos los danzantes y músicos de tijeras tendrían que dejar su práctica y reproducción de lado. La preparación física, técnica e incluso espiritual de los danzantes y músicos demanda tiempo y recursos, lo cual no está a disposición de los ejecutantes de esta danza que tienen familias y necesidades económicas, y que de hecho migraron a la capital con el objetivo de mejorar su calidad de vida. Esto lo afirma más de un danzante. Por ejemplo, Abdulhair Barrios (Wilcancho/ Viuda Negra) comentaba que: *“o bien sobresales o bien fracasas y te toca regresar a tu comunidad de origen”* refiriéndose al hecho de que, al llegar a la capital, los migrantes de provincia tenían muy claro el objetivo y prioridad de mejorar sus condiciones económicas. Por esas razones también afirma que:

“El impacto social de venir a la capital ha sido tan fuerte para los apurimeños que no han sabido organizarse. Por ejemplo, mi papá –Aurelio Barrios- bailaba en sus pequeñas fiestas que había y luego lo dejaba porque tenía que trabajar, tenía una familia que mantener. El otro maestro bailaba e igual dejaba de lado. Hasta el momento de que te alejes tanto de la danza que para retornar es bien complicado.”

(Abdulhair Barrios, “Wilcancho”, Danzante, 2017).

Del mismo modo, Alberth Muñoz, conocido con el nombre artístico de Acción de Coracora, corrobora que el dedicarse plenamente a la danza incluso sin recibir una contribución económica a cambio es una decisión que pueden tomar solo los danzantes jóvenes que no tienen responsabilidades económicas con sus familias:

“No, a mí me encanta bailar. Aunque me dé o no me dé, yo seguiría bailando, tendría que buscar otro trabajo, pero no lo dejaría de bailar... es muy diferente cuando tienen responsabilidades y ya lo dejan la danza a un lado y se dedican más a trabajar, aunque sean buenos...se dedican al trabajo, más al trabajo y a su familia”

(Alberth Muñoz, “Acción de Coracora”, Danzante, 2017)

Al mismo tiempo que esta perspectiva la sostiene más de un danzante, Abdulhair afirma que la comercialización de la danza de Huncavelica y Ayacucho, si bien tiene muchos puntos criticables, les ha permitido seguir existiendo y que, si se aborda de una manera transparente y con objetivos solidarios claros, la comercialización no tiene por qué tener un impacto negativo en la continuidad de la danza (Abdulhair Barrios, Wilcancho,2017).

3. La comercialización de la danza representa un peligro para su continuidad como manifestación ritual, generadora de comunidad y codificadora de identidad, solo si es que su objetivo principal es el lucro y solo si el danzante decide dejar de lado los valores que lo caracterizan, lo que la mayoría llaman “la esencia del danzaq”. Esto lo afirma más de un danzante:

“Hay danzantes que ya solo bailan por una remuneración y por prestigio personal. Ya no hay sentimiento ni se transmite la esencia sino solo se quiere satisfacer al público. Un poco que se ha perdido la parte del sentimiento. Esa es la desventaja de la comercialización de la danza”

(Andrés Chimango Lares, Violinista, 2017)

“Hay algunos que se conforman con eso no?... yo he tenido esas oportunidades de viajar quizás a otros países, o hasta incluso acá también participar en el teatro o en otros sitios así, pero yo no me quedo ahí nomás pues, sino que sigo yo mi carrera artística normal, que vienen de otros pueblos también, y me contratan para la fiesta costumbrista, y yo accedo normal...hay otros que solo se dedican a presentaciones, entonces no tienen esa esencia de ser un danzaq completo”

(Betty Chuquimajo, “Guerrera de Coracora”, Danzante, 2017).

También está presente en más de un danzante o músico, la perspectiva de que es decisión del o de la danzante el reproducir la danza con fines de lucro y adaptándose al gusto del público sin importar los aspectos de la danza que se dejen de lado, o si se adapta al mercado teniendo presentes los principios y valores fundamentales de su práctica.

“Lamentablemente el venir a la capital y comercializar la danza ha hecho que esta se desvirtúe a tal punto de que cambien la música, cambien el vestuario, cambien todo. Se dice modernización. Pero yo creo que la modernización si puede darse en la danza, pero no tiene que ser total. No debe cambiar la esencia de a la danza... el problema con los danzantes de Ayacucho es que bailan por dinero, por viajar a Europa o por ir a canales de televisión, ese es el incentivo que tienen los ayacuchanos. Nosotros bailamos no porque nos paguen más o mejor, nosotros bailamos porque nos gusta la danza de tijeras de Apurímac, porque nos gusta defenderla, porque nos gusta sentirnos orgullosos de ser apurimeños. Por eso bailamos, porque nuestros padres y nuestros abuelos nos enseñaron que la llevamos en la sangre”

(Abdulheir Barrios, “Wilcancho”, Danzante, 2017)

4. Hay modos en los que el potencial comercial de la danza puede ser utilizado incluso como estrategia de continuidad en los nuevos contextos en los que existe. Si los fondos obtenidos se canalizan para cumplir los objetivos colectivos que tienen las organizaciones de danzantes y músicos, como la salvaguardia de las formas tradicionales y ancestrales de la danza, la comercialización podría incluso representar una herramienta de continuidad de la misma. De igual modo que en los puntos anteriores, más de un danzante lo confirma, pero la perspectiva de uno en particular resume bien la opinión general:

“Creo yo que lamentablemente es bien complicado salir adelante si no te adaptas a la sociedad, si no generas esa comercialización de la danza, sin ir al lucro tampoco...una cosa es hacerte conocer con tu danza y otra cosa es lucrar con la danza... Mi meta más grande es que se pueda formar una escuela de danza de tijeras de Apurímac, pero no por el hecho de fundar una escuela

voy a cobrar a los que van a ir a bailar...Tenemos la predisposición de enseñar, pero no los materiales. Creo yo que, teniendo los materiales suficientes, los maestros están dispuestos a enseñar. Y es algo que no quiero perder porque dios no quiera en algún momento ya no estén con nosotros y ahí perderíamos todo...deben tener tanto conocimiento de todos los lugares que han bailado, hay esta preocupación de que no se muera todo esto”.

(Abdulheir Barrios, “Wilcancho”, Danzante, 2017).

Análisis respecto a los 4 puntos anteriores:

Para analizar las perspectivas anteriormente expuestas he decido dividir los resultados de esta sección en dos categorías: la primera, los retos impuestos por este proceso para la continuidad de las formas tradicionales de la danza de tijeras, y la segunda, los beneficios de la comercialización

1. Retos impuestos por el proceso de comercialización:

La comercialización es una estrategia de adaptación y subsistencia, sin embargo, también puede representar una amenaza al sentido ritual y tradicional de la danza si se desvirtúa y pierde el sentido comunitario y el valor tanto religioso como cultural de la misma. Esto sucede cuando el danzante deja de ser representante de un pueblo y de sus cerros para ser representante de sí mismo, y cuando el fin último de la práctica de la danza es meramente enriquecerse. Esto es lo que Lucy Nuñez describió hace dos décadas en su libro como “pérdida de la sensibilidad andina y de valores comunitarios”

Depende de la voluntad del danzante y el vínculo con provincia

Sin embargo, lo que demuestra la opinión de los danzantes que participaron en este proyecto, es que todo depende de la voluntad danzante: Si se apega o no a la tradición y al valor ritual de danza, es cuestión de decisión, porque el acceso a información y la oportunidad de ser coherentes con la tradición existe. Según lo que pude observar, la principal barrera que enfrentan los aprendices de danzantes para entender la dimensión espiritual y ritual de la danza es la falta de acceso a la tradición oral, a un maestro y a la movilidad de la ciudad a provincia. Todos los danzantes que han tenido la oportunidad de bailar en provincia llevan muy en alto el nombre de su pueblo (o el de sus padres) y tienen muy presente la dimensión ritual y religiosa de la danza. Esto sucede independientemente de su contexto: ya sea que nacieron en provincia y migraron a Lima, o que nacieron en Lima, desarrollaron su técnica – casi de manera autodidacta, viendo videos o asistiendo a eventos los fines de semana- y empezaron a ser contratados en provincia, todos los que tienen algún vínculo con provincia tienen una firma conciencia del valor religioso, ritual y cultural de la danza de tijeras.

La ritualidad y espiritualidad siguen presentes

Por otro lado, la evidencia de que el valor ritual y religioso de la danza de tijeras sigue siendo un tema central para los danzantes y músicos contemporáneos, es uno de los 12 puntos que se plantearon debatir los asistentes al VIII Congreso Nacional de Danzantes de Tijeras llevado a cabo en Huancavelica el pasado 16, 17 y 18 de noviembre, respecto al Plan Nacional de Salvaguardia de la Danza de Tijeras. Este punto buscaba establecer como actividad fundamental de todo danzante y músico el Ensayo Ceremonial de Semana Santa, el cual es un peregrinaje religioso a los cerros protectores o divinidades tutelares de los pueblos danzantes. Esto demuestra que ni la sensibilidad andina ni la conciencia de estar representado a un pueblo y a su fuerza vital (las deidades tutelares) se ha perdido.

2. Los beneficios de la comercialización:

Seguir existiendo

Como las perspectivas de los danzantes y músicos expuestas previamente lo demuestran, la incorporación de la danza de tijeras al mercado capitalino ha permitido que la danza siga existiendo, pues al representar una fuente de ingresos económicos ha podido seguir siendo una actividad a la que los danzantes y músicos- quienes migraron con claros propósitos de movilidad económica- pueden dedicarle tiempo y esfuerzo. Los danzantes a quienes entrevisté no niegan que la danza ha sufrido cambios significativos al adaptarse a la capital y a los gustos del público urbano, como la reducción de las secuencias, el énfasis en las partes que más apelan y sorprenden al público, como las acrobacias y las pruebas de resistencia al dolor, el cambio de los trajes, instrumentos, etc. De hecho, reconocen que han existido esos cambios, algunos incluso lamentándose de ir perdiendo “la tradición”. Sin embargo, nadie niega lo beneficiosa que es la mediación del mercado para la continuidad de la danza en la capital, porque de otra manera esta simplemente hubiera desaparecido.

Utilizar el potencial comercial de la danza para cumplir objetivos comunitarios

Abdulheir Barrios hace también énfasis en el hecho de que la incorporación al mercado los ha hecho visibles, y él como Presidente de la Asociación de Danzantes y músicos de Tijeras de Apurímac, está determinado a aprovechar ese protagonismo comercial para cumplir dos objetivos que se han planteado como organización: 1) dar a conocer que la danza de Apurímac existe y que sus herederos están empoderados de sus raíces y orgullosos de representarla. 2) Canalizar fondos para seguir cultivando la danza a través de la apertura de espacios en los que los mayores puedan transmitir sus conocimientos. El anhelo es conseguir los fondos necesarios para ofrecer un reconocimiento monetario digno para los maestros y proveer a los aprendices con los insumos necesarios para practicar la danza sin ningún costo, pues la mayoría de jóvenes o niños que potencialmente podrían convertirse en danzantes no cuentan con los recursos para hacerlo. Desde este punto de vista, la presencia de la danza de tijeras en el mercado representa una oportunidad de darle continuidad en la dirección que los danzantes se

han propuesto seguir, que, en el caso específico de Apurímac, es la ruta de la memoria y el retorno a ella.

Asumir el papel de representantes de la cultura y aprovechar la visibilidad de la danza de tijeras para reivindicar la identidad andina

Son numerosos los y las danzantes que ven la oportunidad de viajar a otros países o de estar presentes en distintos espacios públicos de la capital, como una oportunidad de representar a su pueblo y a su cultura con orgullo; lo ven como una oportunidad de posicionarse y visibilizarse en nuevos espacios para reivindicar la identidad indígena andina. Así que, dependiendo de la intención del danzante y la manera en la que asuma estas oportunidades de movilidad facilitadas por la comercialización, esta puede ser una herramienta de reivindicación.

Por otro lado, la oportunidad de ser contratados para distintas fiestas costumbristas en provincia, representa para los danzantes nacidos y crecidos en Lima no solo un ingreso económico significativo sino también la oportunidad de entender el significado social y el valor ritual de la danza en la sierra, su lugar de origen donde más vivas están las formas tradicionales de la danza.

Por todas estas razones la comercialización es una forma de continuidad dinámica de la danza de tijeras y de la identidad que codifica y perpetua; es una forma de adaptación a un nuevo contexto en el que no solo logra seguir existiendo, sino también, en el que se convierte en vehículo para cumplir los objetivos colectivos de sus ejecutantes: reconocimiento, visibilidad y movilidad económica, lo cual es significativo teniendo en cuenta el principal objetivo de los migrantes al moverse a Lima: dignificar su vida.

5.2 La Patrimonialización de la Danza

La idea de que el reconocimiento de la danza de tijeras como Patrimonio ha representado meramente un apoyo nominal que no beneficia de modo concreto a danzantes y músicos está muy presente en el imaginario de la comunidad relacionada a la danza de tijeras. Sin embargo, al mismo tiempo, la idea de que este reconocimiento les ha abierto puertas de espacios culturales en la capital y de diversos espacios escénicos en el exterior también es recurrente entre danzantes, lo cual los llena de mucho orgullo. Por el mismo hecho de que el apoyo del estado es solo nominal, los danzantes y músicos no ven otra opción que auto gestionar sus eventos e iniciativas, e indudablemente el reconocimiento que han recibido les ha dado voz y rostro “oficial” ante instituciones culturales a nivel nacional e internacional para hacerlo.

Respecto a la percepción de que el apoyo recibido es solo nominal, es interesante ver como esta idea prevalece a pesar de la brecha generacional existente entre los distintos danzantes y músicos que la sostienen. Las dos declaraciones a continuación citadas evidencian esto. La una proviene del maestro Andrés Chimnago Lares, uno de los principales gestores del reconocimiento de la danza de tijeras como patrimonio a nivel nacional e internacional, y la otra de Acción de Coracora, un danzante joven que ha tenido éxito recientemente en competencias en la capital y en provincias.

“Desde la nominación hasta ahora no hay nada, en el caso mío perdón, pero yo que paro viajando todos los años a diferentes continentes, no hay un apoyo de vida. Yo he tocado las puertas del ministerio de cultura, he ido a properu, inclusive la misma UNESCO. No hay fondos. Siempre toda la vida que no hay no hay. Pero cuando tu eres una persona que tienes amigos que influyan, ahí si no? te dan, o si tienes un apellido extranjero, un apellido que suene, lo clásico no?, una persona blanca, de buena presencia, pero al hombre trigueño, al hombre que es de los andes, “disculpe no” o bien te mandan un carta por internet, o te mandan a tu casa y nada más. Entonces toca buscar el apoyo de las amistades, de amigos empresarios o hacer eventos de un mismo para poder acatar fondos.

(Andrés Chimnago Lares, Violinista, 2017)

“... eso - el reconocimiento como patrimonio- lo están aprovechando los danzantes mayores que están metidos en eso. Ellos lo están aprovechando al máximo, pero nosotros no...tu eres reconocido, pero ¿que nos da a nosotros? ¿en que nos sirve? Si a nosotros no nos dan nada.”.

(Alberth Muños, Acción de Coracora, Danzante, 2017)

Hay un aspecto interesante que sale a colación en la primera declaración: esta plantea como en las instituciones cuya labor es velar por la inclusión y el respeto de las distintas identidades culturales presentes en el país, aún existe discriminación racial y prejuicios que afectan a la población indígena andina. Sin embargo, ese obstáculo y el escaso apoyo económico por parte de instituciones del estado, no han representado impedimentos para que la comunidad de danzantes y músicos pueda cumplir algunos de sus objetivos colectivos, todo lo contrario, esto los ha impulsado a aumentar sus esfuerzos para auto-gestionar sus actividades, ya sean competencias, fiestas costumbristas, congresos de danzantes de tijeras o incluso proyectos que se han planteado a nivel de asociaciones como crear escuelas o espacios de formación de danzantes. Además, el renombre que ha adquirido la danza de tijeras no solo les ha dado

legitimidad para tocar puertas de instituciones privadas u organizaciones internacionales para solicitar apoyo, sino que también les ha permitido representar a sus pueblos y llevar “el mensaje de los Andes” como lo afirma Andrés Chimango Lares, a otras partes del mundo, donde han podido generar vínculos importantes para recibir más apoyo.

Tal es así que gracias a eso yo he tenido la posibilidad de viajar a distintas partes del mundo con varios compañeros, últimamente con mujeres danzantes... pero es más casi gestiones personales no hay ningún tipo de consideraciones de las instituciones llamadas a apoyar. Verdaderamente la UNESCO o el Ministerio de Cultura nos deberían dar más apoyo, porque hasta ahora inclusive no tenemos un local, un lugar donde poder practicar o enseñar a los jóvenes, la mayoría lo hacemos en nuestros domicilios, en un local comunal, en un parque... felizmente con el trabajo que se ha realizado, con mi persona y otros compañeros, hay más cantidad de músicos y más niños danzantes que nos han visto en la televisión, en los periódicos, en diferentes medios, el trabajo que se realiza y como que se han contagiado, se les ha impregnado eso de querer ser danzantes, músicos y conocer más espacios. gracias al arte he tenido la oportunidad de conocer diferentes culturas, diferentes continentes.”

(Andrés Chimango Lares, violinista, 2017)

Por otro lado, Andrés Chimango también comenta como hay cierta tendencia por parte de los medios de comunicación de aprovechar el atractivo de la danza de tijeras y “utilizan” su imagen – invitándolos a tocar en diversos medios- sin necesariamente dar espacio a la voz de los danzantes y músicos o sin reconocerlos con ninguna remuneración. Sin embargo, incluso ahí puede identificarse otra de las múltiples maneras en las que los danzantes y músicos transforman las condiciones desfavorables en herramientas útiles para sus objetivos: ellos aprovechan los espacios mediáticos para difundir los eventos y actividades que ellos mismos han gestionado para aumentar la concurrencia a esos espacios.

“Hoy por hoy la danza de tijeras es una danza muy reconocida a nivel mundial, como que los medios se agarran de eso...El problema es que a veces te utilizan, te ilusionas... -De que les sirve estar en medios? - Para difundir si estamos con algún evento, o te ponen el número de contacto. Nos pueden ayudar a difundir otros eventos, es mejor no cerrarse”

(Andrés Chimango Lares, violinista, 2017)

Por otro lado, contrastando con la perspectiva que Andrés Chimango y Alberth Muñoz (ambos de origen ayacuchano) sostienen sobre el reconocimiento de la danza de tijeras como patrimonio, está presente la perspectiva de Abdulheir Barrios, cuyas raíces son de Apurímac. El sostiene que este reconocimiento ha traído beneficios tangibles para la comunidad de danzantes y músicos de Apurímac, cuyos objetivos son significativamente distintos a los de los danzantes y músicos de Ayacucho en este momento: su prioridad es reivindicar su danza y dar a conocer que “La danza de Apurímac existe”. Por lo cual, el apoyo del ministerio en forma de registros escritos, de audio y audiovisuales sobre la variante de Apurímac, además del reconocimiento de los mayores como Personas Meritorias de la Nación, ha sido muy significativo.

“... en el 2010 se forma la Asociación de danzantes de tijeras de Apurímac y se da inicio y un trabajo arduo por querer recuperar la danza de tijeras de Apurímac. Gracias a esto es que el Ministerio de Cultura ha ido aportando con este documental para recuperar la danza de tijeras porque la labor del ministerio es no dejar que se extingan este tipo de manifestaciones culturales... de repente no nos financian, pero si nos dan el apoyo moral y un reconocimiento que podamos tener. Por ejemplo, el Ministerio no nos da ningún dinero, pero si nos apoya con el documental, con grabar las secuencias, con reconocimiento a los maestros mayores como Personas Meritorias de la Nación, con esas cosas”

(Abdulheir Barrios, “Wilcancho”, danzante, 2017)

En el caso de los danzantes y músicos de Apurímac, es mucho más evidente como el reconocimiento de la danza de tijeras como patrimonio los ha empoderado para cumplir la labor de reivindicar sus propias raíces y salvaguardar su variante de la danza de tijeras. De hecho, este empoderamiento está presente en su discurso.

“Nos ha servido bastante para organizarnos como danzantes de tijeras y músicos, para enfrentar nuestras problemáticas sociales que tenemos, para organizarnos como danzantes y para reclamar lo que nos pertenece... si tú tienes un patrimonio, este patrimonio tiene que ser conservado, de tal modo que el estado te tiene que financiar para que este patrimonio no se extinga ni tampoco sufra de un cambio, entonces nos ha servido para que en los congresos nos podamos organizar y para que digamos al estado “sabes que nosotros somos patrimonio y esto merecemos”

(Abdulheir Barrios, “Wilcancho”, danzante, 2017)

Análisis respecto a las declaraciones anteriores:

Teniendo en cuenta que los objetivos principales que motivaron a danzantes y músicos a hacer la petición de reconocimiento de la danza de tijeras como patrimonio fueron 1) conseguir fondos para dignificar la vida de los mayores y brindarles acceso a salud, y 2) conseguir financiamiento para abrir espacios de transmisión de conocimientos ancestrales por parte de los maestros músicos y danzantes a la generación de jóvenes herederos de esta danza (Andrés Chimango Lares, violinista, 2017), la labor que han llevado a cabo las instituciones culturales pertinentes es altamente cuestionada por danzantes y músicos. Todos coinciden en que no hay apoyo económico para desarrollar e implementar los proyectos de salvaguardia de la danza que se han planteado, ni para cubrir las necesidades esenciales de la comunidad de danzantes y músicos mayores. Además, las declaraciones ponen en evidencia que aún existe discriminación racial a nivel institucional a pesar de ser reconocidos oficialmente como patrimonio.

Sin embargo esto no ha representado un impedimento para que danzantes y músicos trabajen duro por conseguir sus objetivos, es más, la falta de apoyo económico los ha impulsado a esforzarse mucho más para lograrlo, y en este proceso, el reconocimiento como patrimonio si ha tenido mucho valor porque les ha otorgado legitimidad y una herramienta para demandar el merecido apoyo en el proceso de salvaguardia de la danza; les ha abierto puertas para representar a la voz de su pueblo en el extranjero; y sobre todo, ha dado paso a la consolidación de un orgullo étnico.

Estos tres elementos han permitido que la danza se convierta en una herramienta de reivindicación y de acceso a derechos (los principales objetivos de los migrantes provincianos que llegaron a la ciudad desde la primera mitad del siglo XX). Se ha convertido en una herramienta de reivindicación porque les ha otorgado legitimidad y agencia para demandar el apoyo necesario que necesitan para cultivar una manifestación cultural que permite la continuidad de su identidad en el contexto capitalino. Esta legitimidad también les ha permitido exigir que se dignifique la vida de los mayores que han dedicado la mayoría de sus años a la danza y que hoy en día son guardianes de la tradición. Se ha logrado que la danza sea un vehículo de acceso a una mejor calidad de vida, a un mayor reconocimiento de la identidad indígena andina en la capital y una fuente de orgullo étnico, lo cual es nuevo en el contexto de Perú. Si bien hay muchos objetivos de la comunidad de danzantes y músicos que están todavía pendientes, y si bien falta mucha coherencia y compromiso por parte de las instituciones culturales responsables de apoyar en el proceso de salvaguardia de la danza de tijeras, el reconocimiento como patrimonio si ha representado un gran paso para la comunidad de danzantes y músicos.

5.3 Cambiar no es desaparecer: Vigencia de la cultura andina en la Danza de Tijeras contemporánea

“El danzante tiene su esencia, tiene su música, tiene su variedad. Tiene su esencia de querer bailar para el Apu, querer bailar porque tú tienes la sangre de danzante, no porque algún día vas a salir en la tele”

(Abdulheir Barrios, “Wilcancho”, Danzante)

A pesar de los cambios que evidentemente ha experimentado la danza de tijeras al adaptarse al contexto capitalino, como la reducción de las secuencias, las variaciones de la vestimenta, el énfasis en las secuencias acrobáticas y de pruebas de valor, la desaparición de la figura del maestro y de su intervención en el proceso de formación del danzante y la integración de la danza al mercado capitalino, como lo señalan los informantes de esta investigación, hay aspectos fundamentales de la danza que aún persisten, evidenciando que la adaptación al contexto capitalino es una forma de continuidad dinámica de la danza de las tijeras y de la identidad que representa y refuerza. Según las perspectivas aquí expuestas, hay cuatro aspectos centrales de la danza de tijeras que persisten:

1. El o la danzante sigue representando a una colectividad a pesar de que la comercialización ha creado las condiciones para que el danzante triunfe como individuo por sus propios méritos y no como representante de un pueblo, cuya fuerza y habilidad es resultado de su esfuerzo y de su capacidad de asumir la herencia de su comunidad.

“También a nivel internacional, o acá a nivel nacional en los festivales internacionales, es bonito, llevar el mensaje de tu pueblo, de tu país a esos espacios, estás ahí presente y orgullos de llevar el mensaje de los Andes. Y más aún cuando te reconocen, cuando te dicen que sí, excelente danza. A veces antes 40, 50,...ocupar los primeros lugares, te llena de emoción, y a veces hasta lloras de alegría porque es el fruto de tus esfuerzos.”

(Andrés Chimango Lares, violinista, 2017)

“la danza de tijeras es demostrar quién es mejor. Es como una profesión. Es una competencia de quien es el mejor danzante que pueda representar a una región...a veces me dicen que debe ser un honor representar a Apurímac porque somos cuatro. Pero yo no quiero que nos quedemos cuatro, no quisiera quedarme solo. Quiero que se abra la escuela para dar la oportunidad a otros chicos”

(Abdulheir Barrios, “Wilcancho”, Danzante, 2017)

2. Tanto en Lima como en la sierra el danzante de tijeras sigue siendo un personaje cohesionador que genera comunidad. Sigue convocando por todo lo que representa para los asistentes a las fiestas costumbristas o competencias en la capital: un vínculo con la tradición del lugar de origen, un icono de la resistencia de sus pueblos, un personaje que revitaliza sus creencias religiosas y su espiritualidad. Como Abdulheir Barrios declara, “sin danzantes no hay fiesta”. Y en efecto, cuando asistí a

la Eliminatoria de Danzantes de Tijeras “Allin Danzaq Mascay 2017”, pude atestiguar que la competencia de danzantes sigue siendo un motivo para reunirse con la comunidad, para festejar, y para decidir quién es el mejor danzante, o puesto en palabras más acertadas, quién es el mejor representante de la fuerza y el poder de los cerros, de la destreza que caracteriza al linaje de danzantes de tijeras, y de la sensibilidad de los pueblos andinos.

3. La dimensión ritual, religiosa y espiritual de la danza persiste. Tanto danzantes como músicos están conscientes de que “en la sierra es otra vivencia”. Ellos y ellas tienen muy presente que la danza existe de diferentes maneras en la capital respecto a provincia, pero que no por eso desaparece la esencia del danzante como intermediario entre las divinidades tutelares y la comunidad humana. Es interesante notar que, de hecho, los danzantes jóvenes son los que más presente tienen la importancia de la ritualidad y del valor espiritual en la danza, a al menos ellos sí incorporan este elemento en su discurso, a diferencia de los danzantes y músicos mayores con quienes pude conversar. Las siguientes declaraciones son la evidencia de este punto:

“Acá –en Lima- a veces por la naturaleza yo digo, aquí a veces hay mucha contaminación, no hay mucho ese contacto con tus Apus...cuando bailas allá en la sierra clarito ves la luna, clarito ves las estrellas, a veces cuando tu practicas en tu patio así en la noche, tu bailas y como que tu entregas todo lo que tu sientes, lo que te da el Apu, al aire, a la naturaleza, la tierra vive, la Pachamama ¿no? Entonces haces tu pago y así de esa manera te apoya pues la tierra ¿no? Y El agua, por eso es que bailamos también en la fiesta del agua, adoramos al agua, Nuestros Apus, el agua, la tierra nos bendicen a nosotros, nos dan valor, fuerza. Esa es la diferencia, en cambio acá yo he visto que solo vamos a bailar donde hay presentaciones que son de una hora que dura. No lo veo mucho, muy llamativo, pero allá en mi pueblo sí. Lo siento más bonito.”

(Betty Chuquimajo, 21 años, “Guerrera de Coracora”, Danzante, 2017)

“Acá no, no es como en la sierra. En la sierra es como tu casa, tu a una casa, por ejemplo, de tu vecino, no entras de frente ¿sí o no? Tu tienes que tocar primero. ¿Cómo estas? ¿Si se puede pasar?, y ahí entras. En la sierra es igual, para que tu entres a bailar a una plaza en la sierra, a la esquinita antes de entrar en la plaza, permisito a los cerros, a los Apus, permisito vamos a entrar, y entras...acá no es igual que en la sierra, no se vive igual que en la sierra. En la sierra los cerros viven..acá no es igual pues, pura casa, pura contaminación”.

(Alberth Muñoz, 22 años, “Acción de Coracora”, Danzante, 2017)

Es evidente que los danzantes están conscientes de la superficialidad de la danza en los contextos capitalinos donde se lleva a cabo, pero es claro también que no por eso dejan de estar conscientes de lo central que es la dimensión espiritual y ritual la danza de tijeras, y saben dónde si pueden vivir plenamente esa dimensión: en la sierra. De hecho,

es en la sierra donde el respeto a los Apus, y las formas tradicionales de manifestar agradecimiento y de solicitar protección y fuerza siguen vigentes.

“Hay pueblos que pesan, un baile dos bailes y ya estas muriendo. En otros pueblos, son a veces plazas que son más, esas plazas me ayudan...hay plazas fuertes, y eso tienes que hacer una buena pagapa, siempre creer, siempre pedir a la tierrita, a los finaditos, a los músicos antiguos, maestros antiguos que han fallecido”

(Alberth Muñoz, “Acción de Coracora”, Danzante, 2017)

“siempre es de a dos. El danzante de la otra contraparte y el danzante de la otra parte se enfrentan y Cada quien con el cerro que veneran le pide que le ayude a continuar hasta el final de la danza. No es fácil llegar con todas las energías al final de la danza”

(Abdulheir Barrios, “Wilcancho”, Danzante, 2017)

“Cuando yo estoy en ese estado en el que ya no puedo más, lo único es pedirles a los Apus de corazón, “por favor”, siempre un por favor, una tinkapita un traguito a la tierrita, a la Pachamama, siempre te tiras un vasito y te entra eso, y cuando te entra eso es muy diferente, no te cansa, quieres seguir de día y de noche, es algo que no se puede explicar realmente, es algo muy bonito..., siempre antes de empezar una fiesta, siempre ir a un lugarcito, a la iglesia, hacer una pagapita, hacer su ofrenda, su coquita, su cigarrito, su traguito, así es bien bonito, los cerros. Y siempre en cada competencia creo que siempre yo veo un cóndor. Se me aparece. Yo soy el primero que veo. Siempre. Mi padre me dice oye siempre suerte, eso es suerte. Siempre me acompaña”

(Alberth Muñoz, “Acción de Coracora”, Danzante, 2017)

Es interesante notar que esta ritualidad y dimensión espiritual de la danza persiste de dos maneras en el imaginario y práctica de los danzantes nacidos o residentes en la capital: a través de la memoria transmitida por tradición oral de mayores a jóvenes, y a través de la posibilidad de viajar a provincia para bailar en fiestas costumbristas o fechas importantes para el calendario agro-festivo andino, porque este último les permite entender la danza desde los espacios que evocan su valor social y religioso.

“yo tengo entendido por lo que los mayores antiguos me contaban, se entraba a una catarata, a media noche siempre, ahí no entraba cualquiera, entra alguien que no tenga miedo ... a una catarata, a la media noche, en las alturas, y hay muchas cosas que pasan en la sierra en la noche... y bueno ahí cuando entran , se le aparece una persona y le hace entrar, adentro del agua, y dice que aparece un pueblo adentro y en ese pueblo tu compites con alguien... por ti estas bailando una dos horas parejito y en la vida real estas como una semana desaparecido. Y cuando sales ya no sales así normal, ya sales muy diferente...porque tenían ese poder que cualquier humano no podría tener. Antiguamente eran como sacerdotes, y hacían cosas muy fuertes”

(Alberth Muñoz, “Acción de Coracora”, Danzante, 2017)

Esta declaración en específico revela la importancia de la tradición oral para la vigencia de la ritualidad y espiritualidad en la danza de tijeras: si bien este danzante joven no tuvo la oportunidad de tener un bautizo ritual para convertirse en danzante, él tiene

presente lo que significa convertirse en uno y todo lo que conlleva ser danzante precisamente porque es heredero de un linaje, de una tradición de “sacerdotes”. Esta conciencia de representar o encarnar a un personaje sagrado o importante para la comunidad también está presente en el imaginario de otros danzantes jóvenes:

“El danzante no es un simple ciudadano. Tiene un estatus más que un simple poblador. Es llamado auki, como sacerdote. Entonces, el hecho de tener un estatus más, hace que tengas un poder más que un ser humano común. El poder lo adquirimos gracias a los Apus, se podría decir que nosotros veneramos a los Apus”

(Abdulheir Barrios, 22 años, “Wilcancho”, Danzante, 2017)

Probablemente una de las evidencias más significativas de la persistencia de la dimensión ritual y espiritual en la danza de tijeras del día de hoy, es la presencia de la ceremonia de retiro espiritual “Chaqui Akllay” (Ensayo Ceremonial)⁴ como uno de los puntos fundamentales a discutir dentro del Plan Nacional de Salvaguardia de la Danza de Tijeras, presentado por el comité organizador del VIII Congreso Nacional de Danzantes de Tijeras⁵ y aprobado por toda la concurrencia de aproximadamente 400 danzantes (Abdulheir Barrios, “Wilcancho”, Danzante, 2017).

Como Abdulheir Barrios lo explica, fue importante debatir este punto en la plenaria de danzantes pues existe la opinión unánime de que:

“de alguna manera el danzante necesita nutrirse de esa espiritualidad, de esa unión con el Apu y la Pachamama...sin ello no hay sentido en la danza. No danzas solo porque te gusta. Somos sacerdotes los danzantes. Si no te alimentas ¿Qué sentido le puedes dar a la danza?”

La presencia de este punto en la agenda de la plenaria del congreso es significativa precisamente porque este es el espacio donde se están articulando los discursos respecto a lo que es central para la danza de tijeras y que por ende debe ser priorizado al momento de elaborar un plan nacional de salvaguardia de esta manifestación cultural.

4. Todas las declaraciones de músicos y danzantes aquí expuestas revelan que está presente la conciencia de que históricamente la danza de tijeras fue una forma de resistencia cultural, y esto he llevado a que los danzantes y músicos contemporáneos no solo articulen un discurso de resistencia, sino que también asuman su danza como una herramienta para conseguir objetivos reivindicativos.

⁴ Como lo explica Abdulheir Barrios, este es un peregrinaje espiritual a las divinidades tutelares que sucede una vez al año, durante semana santa, para encomendarse a ellas y agradecerles por el apoyo y acompañamiento brindado.

⁵ Llevado a cabo el 16, 17 y 18 de noviembre del presente año en Huancavelica. Véase en anexos el afiche del evento.

Las siguientes declaraciones ponen en evidencia que la memoria histórica de los danzantes explica como los códigos y los elementos de la danza de las tijeras de hoy son evidencia de su función de resistencia cultural en el pasado:

“Eso que dicen del pacto con el diablo no es cierto. Eso es simplemente una creencia, es algo que inventaron los danzantes antiguos para mantener la danza porque los españoles cuando vinieron quisieron que desaparezca... ahí es donde que nace la secuencia pasta y la secuencia torre bajay. La secuencia pasta en la que hacemos sangre, todas esas cosas “tu no puedes hacerme nada porque yo soy danzante mira”...se empieza a cortar la lengua a hincarse “mira yo hago todo esto” porque los españoles se asustan pues y no se metían más con la danza de tijeras, y es cuando empieza a salir de nuevo la danza de tijeras”

(Alberth Muñoz, “Acción de Coracora”, Danzante, 2017)

“El danzante baila por el significado de resistencia cultural. De resistencia a la cultura occidental. Y por querer representar la fuerza y el estatus que ellos pueden tener...la danza de tijeras la hacemos porque la llevamos en la sangre y seguimos la tradición”

(Abdulheir Barrios, 22 años, “Wilcancho”, Danzante, 2017)

Abdulheir da un cierre a esta declaración afirmando que “antes se resistía a los españoles, ahora se resiste a una sociedad que te hace a un lado”, dejando en claro que el espíritu de resistencia de esta danza sigue vigente, y él, como representante de la danza de Apurímac, está determinado a posicionarla y a rescatarla; a conservarla porque su pueblo vive en esta danza. Busca salvaguardar los conocimientos de los mayores y revitalizar la danza de Apurímac generando espacios en los que esta pueda ser transmitida a las nuevas generaciones.

Análisis de los puntos anteriormente expuestos:

Sigue siendo una forma de resistir; de darle continuidad a una identidad cultural

La danza de tijeras ha sido históricamente la manifestación de una identidad colectiva; la esencia del danzante es la esencia del pueblo porque representa la fuerza de la divinidad tutelar, que es la fuerza de todos. Toda la comunidad se identifica con el danzante, con la danza de tijeras en general, y la asume con orgullo (si un danzante de su pueblo triunfa es un orgullo para todos). Esto persiste a pesar de los cambios que ha experimentado la danza para acoplarse al contexto capitalino: el danzante sigue siendo el personaje que convoca y que representa los aspectos más importantes de una identidad cultural en fiestas costumbristas o competencias que se llevan a cabo los fines de semana en la capital. Pero ahora el danzante tiene además otro papel: el de utilizar las herramientas que tiene a su alcance, como el potencial comercial de la danza y el reconocimiento como patrimonio, para darle continuidad a la danza de tijeras, ofrecer mejor condiciones de vida a sus ejecutores, y reivindicar la identidad que representa.

La dimensión ritual y espiritual persiste:

Cambios han existido en las formas tradicionales y en los procesos rituales asociados a la danza de tijeras, pero estos no han borrado la memoria ni han deshecho el vínculo que los danzantes tienen con las divinidades tutelares de sus pueblos de origen, o el de sus padres. El papel de la tradición oral, la memoria de los mayores y la posibilidad de viajar a provincia han mantenido vigentes la dimensión espiritual y ritual de la danza.

A pesar de que el proceso ritual para convertirse en danzante ha cambiado, y la transmisión de saberes de maestro a discípulo se ha dificultado por los retos impuestos por la ciudad (movilidad, obligaciones laborales, etc.), la necesidad de conocer la dimensión ritual y espiritual de la danza sigue estando presente en los y las danzantes, y siguen teniendo la posibilidad de entender estas dimensiones al ser contratados en provincias y experimentar la danza en su lugar de origen.

Los danzantes y músicos contemporáneos están plenamente conscientes de que “en la sierra es otra vivencia”; de que la danza de tijeras puede ser un tanto superficial en la ciudad, pero que esta tiene un valor que trasciende la remuneración económica que pueden recibir por cultivarla. Ellos saben dividir los espacios y distinguir el significado que tiene bailar en la sierra respecto a la ciudad, y es por esa misma que siguen siendo guardianes de los saberes ancestrales que han heredado.

Esta conciencia de la superficialidad de la ciudad, y su capacidad de ser consecuentes con el espacio en el que ejecutan la danza (viviendo plenamente la dimensión ritual y espiritual en la sierra, y entendiendo las limitaciones de Lima), es la evidencia de la capacidad de reinvención y autodeterminación de los danzantes y músicos: saber que tienen que adaptarse a distintos contextos y ser capaces de hacerlo, pero también saber cómo darle continuidad a los principios fundamentales de su danza, honrando toda la sabiduría y riqueza que han heredado. Esto evidencia el planteamiento de Gisela Canepa, en el que afirma que las manifestaciones rituales y festivas son espacio de autodeterminación en el que las comunidades manifiestan su capacidad de reinventarse para continuar existiendo

Capítulo IV- Conclusiones

1. La danza de tijeras es una expresión ritual festiva que mantiene vigente la religión y ritualidad de los andes a través del personaje del danzador. Este cumple la función de generar comunidad al ser el personaje principal de toda fiesta asociada a la época seca del calendario agrícola en provincia y de toda fiesta costumbrista llevaba a cabo en la capital. Este personaje manifiesta en su destreza, fuerza y agilidad la grandeza de su herencia y de las divinidades tutelares a las que representa, lo cual le confiere mucho prestigio dentro de las comunidades que se identifican con la danza de tijeras. Esta danza existe en la memoria de los danzantes y músicos contemporáneos como una forma de resistencia de la cultura andina a la conquista española, y actualmente se encuentra renovando sus mecanismos de resistencia en vista del reto que representa el adaptarse al contexto capitalino.

2. La patrimonialización de la danza de tijeras

A pesar de que el apoyo recibido por las instituciones comprometidas a salvaguardar la danza de tijeras, como el Ministerio de Cultura, sea solo nominal y no haya facilitado hasta la fecha fondos para que los danzantes y músicos puedan cumplir los objetivos colectivos que inicialmente los motivaron a solicitar reconocimiento como patrimonio, es importante reconocer que éste ha representado una herramienta muy importante de reivindicación, visibilidad, empoderamiento e incluso movilidad económica.

El reconocimiento de la danza de tijeras como Patrimonio Cultural de la Nación y como Patrimonio intangible de la Humanidad es sin duda un elemento legitimador que ha facilitado el proceso de reivindicación de la danza de las tijeras y de la identidad que representa y reafirma. Este reconocimiento ha abierto puertas a danzantes y músicos para que representen a su pueblo a nivel local e internacional dando paso a la consolidación y refuerzo de un orgullo étnico. Ha permitido que se reconozca a algunos *mayores* como personas meritorias de la nación y se dignifique su vida. Les ha dado legitimidad para solicitar apoyo internacional para la gestión de sus eventos e iniciativas. Les ha permitido empoderarse de su propia herencia cultural y plantearse proyectos y objetivos ambiciosos de salvaguardia - definitivamente a la altura de lo que merecen sus pueblos y a la altura de sus esfuerzos- como espacios de transmisión de los saberes ancestrales en forma de escuelas comunitarias, itinerantes o fijas pero gratuitas, en las que el objetivo principal no sea el lucro sino la protección y continuidad de la danza de tijeras y sus distintas dimensiones: técnica, ritualidad, convicción, cariño a la danza y respeto a las divinidades tutelares, etc.

Si bien muchos de los objetivos de la comunidad de danzantes y músicos están todavía pendientes, y si bien falta mucha coherencia y compromiso por parte de las instituciones culturales responsables de apoyar en el proceso de salvaguardia de la

danza de tijeras, el reconocimiento como patrimonio si ha representado un gran paso para la comunidad de danzantes y músicos. Este ha sido elemento legitimador, una fuente de empoderamiento y una herramienta a la cual aferrarse para cumplir sus objetivos a futuro de dignificar la vida de los mayores, la de los danzantes actuales, y de darle continuidad a la danza de tijeras como la herramienta de resistencia a través de la cual la cultura andina sigue reinventándose y adaptándose a los nuevos contextos de los que pasa a formar parte.

3. La comercialización de la danza

Si bien la comercialización de la danza puede representar un reto para la continuidad del valor ritual, espiritual y su función generadora de comunidad, debido a lo que Lucy Nuñez describió como “pérdida de la sensibilidad andina y de valores comunitarios” refiriéndose al momento en el que el danzante deja de ser representante de un pueblo y de sus cerros para ser representante de sí mismo con el fin de enriquecerse y deja de lado todos los códigos y aspectos comunitarios de la danza, la percepción general de los danzantes es que depende de la voluntad del danzante si se apega o no a *“la tradición”*. Es decir, que es decisión del danzante si se apega al sentido ritual y comunitario de la danza y no solo al sentido técnico para aprovechar su potencial comercial.

Según lo que pude observar, la principal barrera que enfrentan los aprendices de danzantes para entender la dimensión espiritual y ritual de la danza es la falta de acceso a la tradición oral, a un maestro y a la movilidad de la ciudad a provincia. Todos los danzantes que han tenido la oportunidad de bailar en provincia llevan muy en alto el nombre de su pueblo (o el de sus padres) y tienen muy presente la dimensión ritual y religiosa de la danza. Por este motivo es que muchas organizaciones de danzantes tienen como objetivo principal canalizar fondos para poder dar la oportunidad a sus danzantes y músicos más jóvenes de vivir y entender la danza en el contexto de provincia.

A pesar de los retos que la comercialización pueda representar para la continuidad de las formas tradicionales de la danza de tijeras, hay que reconocer que su incorporación al mercado capitalino ha permitido que ésta existiendo, pues al representar una fuente de ingresos económicos ha podido seguir siendo una actividad a la que los danzantes y músicos- quienes migraron con claros propósitos de movilidad económica- pueden dedicarle tiempo y esfuerzo. Además, son varios los danzantes y músicos, dirigentes de organizaciones o gestores culturales, que tienen el anhelo de utilizar el potencial comercial de su danza para canalizar los fondos obtenidos hacia la implementación de sus objetivos colectivos: dignificar la vida de los mayores y crear espacios donde ellos puedan transmitir sus conocimientos a los jóvenes aprendices de la danza de tijeras.

Desde esta perspectiva, la comercialización de la danza representa incluso una estrategia de resistencia, pues los danzantes y músicos contemporáneos están aprovechando los potenciales beneficios que la adaptación de la danza de tijeras al mercado capitalino puede traer consigo. Por ende, la comercialización de la danza es la evidencia de la capacidad de adaptación de la danza de tijeras al contexto capitalino y a

la capacidad que tienen los danzantes y músicos de apropiarse de esas condiciones para cumplir sus objetivos a futuro y seguir existiendo. }

4. La vigencia de la identidad indígena andina en la danza de tijeras contemporánea

La danza de tijeras ha sido históricamente la manifestación de una identidad colectiva y sigue siéndolo. El danzante sigue siendo el personaje que convoca y que representa los aspectos más importantes de una identidad cultural en fiestas costumbristas o competencias que se llevan a cabo los fines de semana en la capital.

El danzante históricamente también ha sido la personificación de la resistencia de la cultura andina en el marco del Taki Onkoy, o al menos eso es lo que figura en la memoria y el discurso de los danzantes contemporáneos. Del mismo modo que en el punto anterior, el danzante sigue resistiendo, solo que hoy en día emplea distintas herramientas, como el potencial comercial de la danza y el reconocimiento como patrimonio, con el fin de darle continuidad a la danza de tijeras, ofrecer mejor condiciones de vida a sus ejecutores, y reivindicar la identidad que representa.

A pesar de los cambios que han existido en las formas tradicionales y en los procesos rituales asociados a la danza de tijeras, no se ha borrado la memoria ni se ha deshecho el vínculo que los danzantes tienen con las divinidades tutelares de sus pueblos de origen, o el de sus padres. El papel de la tradición oral, la memoria de los mayores y la posibilidad de viajar a provincia han mantenido vigentes la dimensión espiritual y ritual de la danza. Los danzantes y músicos contemporáneos están plenamente conscientes de que “en la sierra es otra vivencia”; de que la danza de tijeras puede ser un tanto superficial en la ciudad, pero que esta tiene un valor que trasciende la remuneración económica que pueden recibir por cultivarla. Ellos saben dividir los espacios y distinguir el significado que tiene bailar en la sierra respecto a la ciudad, y es por esa misma que siguen siendo guardianes de los saberes ancestrales que han heredado.

Esta conciencia de la superficialidad de la ciudad, y su capacidad de ser consecuentes con el espacio en el que ejecutan la danza (viviendo plenamente la dimensión ritual y espiritual en la sierra, y entendiendo las limitaciones de Lima), es la evidencia de la capacidad de reinvención y autodeterminación de los danzantes y músicos: saber que tienen que adaptarse a distintos contextos y ser capaces de hacerlo, pero también saber cómo darle continuidad a los principios fundamentales de su danza, honrando toda la sabiduría y riqueza que han heredado. Esto evidencia el planteamiento de Gisela Canepa, en el que afirma que las manifestaciones rituales y festivas son espacio de autodeterminación en el que las comunidades manifiestan su capacidad de reinventarse para continuar existiendo

Referencias

Beatriz, Pérez Galán, y Raúl H., Asencio. 2012. *¿El Turismo es cosa de Pobres? Patrimonio Cultural, Pueblos Indígenas y Nuevas Formas de Turismo en América Latina*. Perú y España: IEP y Asociación Canaria de Antropología.

Gisela Canepa Koch. 1998. *Máscara, Transformación e Identidad en los Andes, La Fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial.

Lucy, Nuñez Rebaza. 1990. *Los Danzaq*, Peru: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Manuel, Arce Sotelo. 2006. *Danza de las Tijeras y Violín de Lucanas*. Lima: Fondo Editorial PUCP (Instituto de Etnomusicología).

Ministerio de Cultura. 2012. *La Danza de Tijeras: Apurímac, Memoria y Retorno*. Lima: Megatrazo SAC.

Ministerio de Cultura, *Patrimonio Cultural*, <http://www.cultura.gob.pe/es/patrimonio>.

Jesús Raymundo, Taipe. "Danza de las Tijeras y Huaconada de Mito Patrimonio de la Humanidad", *Variedades, Semanario del Diario Oficial El Peruano*, 22 de Noviembre 2010.

Ramón, Pajuelo Tevez. 2016. *Un Río Invisible: Ensayos sobre política, conflictos, memoria y movilización indígena en el Perú y en los Andes*. Lima: Ríos Profundos Editores.

Anexos

1. Formato de Consentimiento informado

SIT Study Abroad

a program of World Learning



CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo, _____, con DNI _____, a petición del/de la estudiante _____ acepto que mi imagen, registrada en fotografías, y mi voz, registrada en un dispositivo de grabación de audio, forme parte del proyecto de estudio independiente que realiza.

Participé como informante, contestando las preguntas que me fueron solicitadas, sin remuneración monetaria, contribuyendo así a la creación de conocimiento y sabiendo que la información que proporcioné podrá ser utilizada con ___ / sin ___ mi identificación explícita para futuros estudios.

Firma

Fecha: _____

Lugar: _____

2. Guía de La entrevista

Banco de preguntas

1. ¿Cuáles fueron tus motivaciones para convertirte en Danzaq?
2. ¿Cualquier persona puede ser un danzaq? ¿Qué se necesita para convertirse en uno?
3. ¿Cuáles son los rituales asociados al proceso de formación de un danzaq y a las presentaciones de la Danza de tijeras?
4. ¿Cómo te vincula a una identidad cultural indígena andina?
5. ¿Cuál es el vínculo entre la Danza de Tijeras y la religión, cosmovisión y valores de la cultura indígena andina?
6. ¿Qué opinas del reconocimiento nacional e internacional que tiene la Danza de Tijeras? ¿Cómo te sientes al ser un representante de esta danza?
7. En tu opinión, ¿Cómo ha influido el reconocimiento de esta danza en la valoración y respeto existente a la identidad indígena en el contexto del Perú? ¿Cómo ha influido ese reconocimiento en tu contexto cotidiano?
8. ¿Qué opinas de los cambios que ha experimentado la Danza de Tijeras al ser practicada en un contexto urbano? ¿Crees que haya perdido valor ritual?
9. En tu criterio ¿Qué aspectos son fundamentales en la danza de Tijeras? O ¿Qué tiene que mantenerse para que esta danza siga existiendo de modo auténtico?
10. ¿La pérdida del valor ritual de la práctica equivale a la desaparición de todo su valor cultural?

3. Material recopilado en campo

Entrevistas / Registro en Diario de Campo	Audiovisuales	Bibliografía	Documentos	Observación participante
Andrés Chimango Lares	Apurimac: Memoria y Retorno	Los Danzaq	Pronunciamento de la Confederación Nacional de Danzantes de Tijeras y Músicos del Perú (2014) http://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/noticia/tablaarchivos/pronunciamientodanzantesdetijeras.pdf	Atipanakuy
Abdulahir Barrios	Sigo Siendo	Apurimac, Memoria y Retorno	Resolución Directoral Nacional (declaración de Patrimonio) http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/24_1.pdf?5978690	Ensayo

Guerrera de Coracora	Documental Danza de Tijeras Cabana Sur https://www.youtube.com/watch?v=YCxzppMjrhA	La Patrimonialización		
Acción de Coracora	Sonidos del Mundo https://www.youtube.com/watch?v=mUrZ6VPTx3w	Turismo y representación de la cultura: identidad cultural y resistencia en las comunidades andinas del cuzco http://www.scielo.org.pe/pdf/anthro/v24n24/a02v24n24.pdf		
Torbellina	Danzay yupanku-documental sobre la fiesta del agua https://www.youtube.com/watch?v=XCrcrLdnZ-E	Danza como resistencia en mexico (te lo mando raul al correo)		
	consagración de los danzantes de tijeras (documental) https://www.youtube.com/watch?v=cSUPCrCp7rs			
	documental atipanakuy: la danza de Tijeras https://www.youtube.com/watch?v=Cwudw8lidw4			
	Por conseguir: Danzak Gabriela Yopez (Pajuelo)			

4. Datos Generales de los y las informantes de esta investigación

Nombre	Edad	Ocupación	sexo	Lugar de la Entrevista	Fecha
Andrés Chimango Lares		Músico, Docente, Gestor Cultural	M	Chorrillos, Lima	10 Noviembre, 2017
Abdulheir Barrios Costilla (<i>Wilkancho</i>)	22	Estudiante de Derecho, Danzante, Presidente de la Asociación de Danzantes y Músicos de Apurímac	M	Miraflores, Lima	11 Noviembre, 2017
Alberth Muñoz Palomino (<i>Acción de Coracora</i>)	22	Danzante	M	Miraflores, Lima	15 Noviembre, 2017
Betty Chuquimajo Palomino (<i>Guerrera de Coracora</i>)	21	Danzante, Empleada en un taller de confección.	F	Chorrillos, Lima	13 Noviembre, 2017
Hellen Sly Sánchez Yáñez (<i>Torbellina</i>)		Danzante, Estudiante	F	Chorrillos, Lima	13 Noviembre, 2017
Manuel Arce Sotelo		Etnomusicólogo	M	Cusco	26 Noviembre, 2017

