

**UNIVERSIDAD NACIONAL MICAELA BASTIDAS
DE APURÍMAC**

**FACULTAD DE EDUCACIÓN Y CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE EDUCACIÓN FÍSICA
Y DANZAS**



**“TERGIVERSACIÓN DE LA DANZA CABALLERÍA DE LA
PROVINCIA DE GRAU, EN LOS GRUPOS DE DANZAS DE LA
CIUDAD DE ABANCAY-2010”**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN
ESPECIALIDAD EDUCACIÓN FÍSICA Y DANZAS**

PRESENTADO POR:

**Bach. ABEL ROMÁN SANTOS
Bach. ROSMERY CHIPA AYBAR**

ASESORADO POR:

Lic. OSCAR ARBIETO MAMANI

Abancay, octubre del 2011

PERÚ

UNIVERSIDAD NACIONAL MICHAELA BASTIDAS DE APURIMAC		
CÓDIGO	MFN	
<table border="1"><tr><td>T EFD R 2011</td></tr></table>	T EFD R 2011	BIBLIOTECA CENTRAL
T EFD R 2011		
FECHA DE INGRESO:	28 MAR 2012	
Nº DE INGRESO:	00143	

**“TERGIVERSACIÓN DE LA DANZA CABALLERÍA DE LA
PROVINCIA DE GRAU, EN LOS GRUPOS DE DANZAS DE LA
CIUDAD DE ABANCAY-2010”.**

AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE ORDEN Y GESTIÓN

Dr. Jorge Segundo Cumpa Reyes

VICEPRESIDENTE ACADÉMICO

Dra. Ela Leila Estrada Oré

VICEPRESIDENTE ADMINISTRATIVO

Dr. Manuel Israel Hernández García

DECANO (E) DE LA FACULTAD DE EDUCACIÓN Y CIENCIAS SOCIALES

Lic. Nivia Marisol Pilares Estrada

DEDICATORIA

De primera intención a mi madre Flora, a mis hermanos, mis queridas hijas Ruby y Brigitt y demás familiares, por su apoyo incondicional y comprensión en la realización y culminación de esta presente investigación.

A las mujeres y hombres que tanto en el pasado como en el presente persisten manteniendo nuestra cultura viva a través del tiempo.

Abel Roman Santos.

Con mucho cariño a mi padre, madre, hermanos, y mis queridas hijas Ruby y Ebril. Por darme su apoyo y comprensión en cada momento de mi vida por mi superación.

Rosmery Chipa Aybar

AGRADECIMIENTOS

Realizar este informe no formó parte de un proyecto individual sino más bien formo un trabajo malcumulado. En los diferentes tramos y recorridos, sentimos que se adquirió múltiples conocimientos de los cultores y artistas apurimeños aquí citados, como el prof. Apolinario Saldivar, la profesora Dora Valenzuela y como a las personas que me acompañaron y pusieron lo propio en los diversos momentos compartidos de la presente investigación.

Los cultores de las danzas en Apurímac que aportaron con la respuestas a la hora de la aplicación de los instrumentos de investigación, quienes no objetaron dar sus puntos de vista referente a la danza caballería.

Agradecimiento muy especial a nuestros asesores el Licenciado Milton Quilli Pochuanca y al Licenciado Oscar Arbieto Mamani por el constante apoyo y realización de la investigación, así mismo al jurado evaluador por su dedicación, paciencia y apoyo.

Agradecemos a la Lic. Nivia Marisol Pilares Estrada y a los expertos investigadores por brindarnos apoyo con las observaciones, sugerencias y mejora durante la realización de la presente tesis.

A todos ellos nuestros más sincero reconocimiento y respeto.

ÍNDICE

ÍNDICE DE TABLAS	11
ÍNDICE DE GRÁFICOS	12
RESUMEN.....	13
ABSTRACT.....	15
INTRODUCCIÓN	17
Capítulo I	
MARCO METODOLÓGICO	
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	20
1.1.1. DEFINICIÓN Y FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	20
1.1.1.1. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA	20
1.1.1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	24
1.1.2. JUSTIFICACIÓN E IMPORTANCIA DE LA INVESTIGACIÓN.....	25
1.1.3. LIMITACIONES.....	27
1.1.4. DELIMITACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.....	27
1.2. OBJETIVOS	30
1.2.1. Objetivo General.....	30
1.2.2. Objetivos Específico.....	30
1.3. HIPÓTESIS Y VARIABLES.....	31
1.3.1. FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS.....	31
1.3.1.1. HIPÓTESIS GENERAL.....	31
1.3.1.2. HIPÓTESIS ESPECIFICA.....	31
1.3.2. VARIABLES.....	32
1.3.2.1. VARIABLE INDEPENDIENTE	32
1.3.2.2. DIMENSIÓN	32

1.3.2.3. INDICADORES	32
1.3.2.4. ÍNDICES.....	33
1.4. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	34
1.4.1. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN.....	34
1.4.1.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	34
1.4.1.2. NIVEL DE INVESTIGACIÓN.....	34
1.4.2. MÉTODO Y DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	35
1.4.2.1. MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN.....	35
1.4.2.2. DISEÑO DA LA INVESTIGACIÓN.....	35
1.4.3. POBLACIÓN.....	35
1.4.3.1. CARACTERÍSTICA Y DELIMITACIÓN.....	36
1.4.3.2. UBICACIÓN ESPACIO – TEMPORAL.....	36
1.4.3.3. MUESTRA.....	37
1.4.3.4. TÉCNICAS DE MUESTREO.....	37
1.4.3.5. TAMAÑO Y CÁLCULO DEL TAMAÑO.....	38
1.4.4. DESCRIPCIÓN DE LA EXPERIMENTACIÓN.....	38
1.4.5. ETAPAS DE LA EXPERIMENTACIÓN.....	38
1.4.5.1. ETAPA DE RECOLECCIÓN DE DATOS.....	39
1.4.5.2. ETAPA DE CODIFICACIÓN DE DATOS.....	39
1.4.5.3. ETAPA DE PROCESAMIENTO Y ANÁLISIS DE DATOS.....	39
1.4.5.4. ETAPA DE DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....	39
1.4.6. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS.....	39
1.4.7. PROCESAMIENTO Y ANÁLISIS DE DATOS.....	40
1.4.7.1. TRIANGULACIÓN INTERPRETATIVA.....	41
1.4.7.2. ETAPAS DE LA TRIANGULACIÓN INTERPRETATIVA.....	42

1.4.8. ANÁLISIS DE DATOS ESTADÍSTICOS.....	43
1.4.9. PRUEBA DE HIPÓTESIS.....	43
1.4.9.1. FORMULACIÓN DE LAS HIPÓTESIS NULAS	43
1.4.9.2. SELECCIÓN DE LAS PRUEBAS ESTADÍSTICAS.....	44
1.4.9.3. CONDICIONES PARA RECHAZAR Y ACEPTAR LA HIPÓTESIS.....	44

Capítulo II

MARCO REFERENCIAL

0.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN.....	45
0.1.1. ANTECEDENTES INTERNACIONALES.....	46
0.1.2. ANTECEDENTES NACIONALES.....	47
0.2. MARCO TEÓRICO.....	47
0.2.1. UBICACIÓN, EXTENSIÓN Y POBLACIÓN DEL DEPARTAMENTO DE APURÍMAC.....	48
0.2.2. LA FIESTA Y DANZA DEL PATRÓN SANTIAGO.....	50
0.2.3. LA DANZA.....	52
0.2.4. CLASIFICACIONES DE LAS DANZAS SEGÚN DIFERENTES AUTORES.....	62
0.2.5. FUNDAMENTOS DE LA DANZA.....	67
0.2.6. DANZA, UTILIDAD Y PERTENENCIA	77
0.2.7. ACCIONES CORPORALES EN LA DANZA.....	78
0.2.8. FACTORES DEL MOVIMIENTO O DE LA MOVILIDAD EN LA DANZA.....	79
0.2.9. INTERACCIONES EN LA DANZA.....	80
0.2.10. VESTIDO TRADICIONAL.....	80
0.3. MARCO CONCEPTUAL.....	83

Capítulo III

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

3.1. PRESENTACIÓN.....	85
3.2. ESTRUCTURA DE LA DANZA CABALLERÍA “PATRÓN SANTIAGO” DE CHUQUIBAMBILLA GRAU.....	87
3.2.1. ESTRUCTURA DE LA MÚSICA.....	87
3.2.2. ESTRUCTURA DE LA VESTIMENTA.....	89
3.2.3. ESTRUCTURA DE LA COREOGRAFÍA.....	90
3.2.4. ESTRUCTURA DE LOS PASOS.....	91
3.2.5. ESTRUCTURA DEL MENSAJE.....	103
3.3. TERGIVERSACIÓN DE LA MÚSICA Y CANTO DE LA DANZA CABALLERÍA.	104
3.3.1. CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS	104
3.3.2. ANÁLISIS DE LAS LETRAS DE LA MÚSICA DE LA DANZA CABALLERÍA	104
3.3.3. TERGIVERSACIÓN DE LA SECUENCIA RÍTMICA DE LA MÚSICA DE LA DANZA CABALLERÍA.....	106
3.4. TERGIVERSACIÓN DE LA VESTIMENTA DE LA DANZA CABALLERÍA.....	107
3.4.1. CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS.....	107
3.4.1.1. VESTIMENTA DE VARONES.....	107
3.4.1.2. VESTIMENTA DE MUJERES.....	108
3.4.1.3. VESTIMENTA (FIGURAS, ACCESORIOS Y MENSAJE)	109
3.4.2. CONCLUSIÓN DEL ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS.....	110

3.4.2.1. FOTO DE VARONES.....	110
3.4.2.2. FOTO DE MUJERES.....	111
3.4.3. TERGIVERSACIÓN DE LA COREOGRAFÍA DE LA DANZA	
CABALLERÍA	112
3.4.3.1. CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS.....	112
3.4.3.2. CONCLUSIÓN DE LOS VIDEOS	112
3.4.4. TERGIVERSACIÓN DE LOS PASOS DE LA DANZA	
CABALLERÍA.....	114
3.4.4.1. CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS.....	114
3.4.4.2. CONCLUSIÓN DE VIDEOS.....	115
3.4.5. TERGIVERSACIÓN DEL MENSAJE DE LA DANZA	
CABALLERÍA.....	117
3.4.5.1. CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS.....	117
3.5. TERGIVERSACIÓN DE LA DANZA CABALLERÍA.....	118
3.6. CONTRASTACIÓN DE LA HIPÓTESIS.....	118
CONCLUSIONES.....	120
RECOMENDACIONES.....	122
BIBLIOGRAFÍA.....	124
ANEXO 01. Matriz de consistencia	
ANEXO 02. Instrumentos	
ANEXO 03. Transcripción de la música y canto.	
ANEXO 04. Fotografías	
ANEXO 05. Fichas de categorización y tabulación	

ÍNDICE DE TABLAS

CUADRO N° 01. INDICADORES	32
CUADRO N° 02. ÍNDICES.....	33
CUADRO N° 03. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS.....	40
CUADRO N° 04. TRIANGULACIÓN INTERPRETATIVA.....	41
CUADRO N° 05. ETAPAS DE LA TRIANGULACIÓN.....	42
CUADRO N° 06. ESTRUCTURA DE LA VESTIMENTA.....	89
CUADRO N° 07. ESTRUCTURA DE LA COREOGRAFÍA	90
CUADRO N° 08. CONCLUSIÓN DE ENTREVISTAS.....	104
CUADRO N° 09. ANÁLISIS DE LAS LETRAS DE LA MÚSICA DE LA DANZA CABALLERÍA.....	105
CUADRO N° 10. CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS DE LA VESTIMENTA DE VARONES.....	107
CUADRO N° 11. CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS DE LA VESTIMENTA DE MUJERES.....	108
CUADRO N° 12. CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS DE LA VESTIMENTA (FIGURAS, ACCESORIOS Y MENSAJE).....	109
CUADRO N° 13. CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS – COREOGRAFÍA.....	112
CUADRO N° 14. CONCLUSIÓN DE LOS VIDEOS – COREOGRAFÍA.....	112
CUADRO N° 15. CUADRO DE CANTIDAD DE PASOS.....	114
CUADRO N° 16. SECUENCIA DE PASOS DE LA DANZA CABALLERÍA....	114
CUADRO N° 17. CONCLUSIÓN DE ENTREVISTAS – MENSAJE.....	117

ÍNDICE DE GRÁFICOS

GRÁFICO N° 01. TRIANGULACIÓN INTERPRETATIVA.....	41
GRÁFICO N° 02. ESTRUCTURA DE LA MELODÍA.....	87
GRÁFICO N° 03. ESTRUCTURA DE PASOS N° 01.a.....	91
GRÁFICO N° 04. ESTRUCTURA DE PASOS N° 01.b.....	92
GRÁFICO N° 05. ESTRUCTURA DE PASOS N° 02.....	94
GRÁFICO N° 06. ESTRUCTURA DE PASOS N° 03.....	95
GRÁFICO N° 07. ESTRUCTURA DE PASOS N° 04.a.....	97
GRÁFICO N° 08. ESTRUCTURA DE PASOS N° 04.b.....	98
GRÁFICO N° 09. ESTRUCTURA DE PASOS N° 05.....	100
GRÁFICO N° 10. COMPARACIÓN DE SECUENCIAS RÍTMICAS.....	106
GRÁFICO N° 11. ANÁLISIS DE LA FOTOGRAFÍA DE VARONES.....	110
GRÁFICO N° 12. ANÁLISIS DE LA FOTOGRAFÍA DE MUJERES.....	111
GRÁFICO N° 13. CANTIDAD DE PASOS	114

RESUMEN

El presente tesis detalla los aspectos fundamentales de la tergiversación de la danza caballería, donde se encontró 5 dimensiones que se detallan en ella, priorizando la tergiversación en cada una de ella, así como se plantea el problema de la danza de la provincia de Grau, determinando los aspectos relevantes de esta, así como las causante de la misma, que se producen tanto en la provincia, como fuera de ella, como es en la provincia de Abancay y otras regiones, en donde se practica esta danza.

Metodológicamente la investigación se hizo en la provincia de Grau y Abancay del departamento de Apurímac, en cuanto se refirieron en la difusión de la danza caballería, dada a estas características, se enmarca en una muestra no probabilística ya que se aplica diversos criterios tanto para la selección de informantes claves, como para la práctica de la danza caballería, y la selección de informantes (personas que danzan, personajes importantes de diversos hecho folklóricos y la sociedad), pues debido a esto se enmarca en un diseño no experimental, enmarcado en el ámbito descriptivo que implica observar, analizar y describir diferentes grupos como es el caso, la datos recolectados se proceden a procesarlos mediante la triangulación interpretativa realizando un análisis profundo que nos permitió explicar los motivos y causas de la tergiversación.

Por tanto también se probó que el trabajo realizado, tuvo relevancia en la estructuración y difusión adecuada de la misma, así como en la danza caballería de la provincia de Grau.

Los resultados mostrados muestran la veracidad de la tergiversación de la danza, contrastando la hipótesis propuesta tanto general como específicos, de las 11 Entrevistas, 9 observaciones realizadas y de los 4 de videos analizados de la danza caballería según sus características, se hizo entrevistas a los docentes cultores del arte de la danza original realizadas en la provincia de Chuquibambilla – Grau y entrevistas a los docentes que ponen en práctica la danza caballería en la provincia de Abancay.

ABSTRACT

This report details the fundamental aspects of the misrepresentation of the dance cavalry, where one found 5 dimensions that are detailed in her, prioritizing the misrepresentation in each of her, as well as there appears the problem of the dance of Grau province, determining the relevant aspects of this one, as well as the causante of the same one, which take place so much in the province, since out of her, since it is in Abancay province and other regions, where this dance is practised.

Methodologically the investigation hiso in the province of Grau and Abancay of Apurímac's department, in all that refirieron in Methodologically the investigation hiso in the province of Grau and Abancay of Apurímac's department, in all that refirieron in the diffusion of the dance cavalry started to these characteristics, places in a sample not probabilística since diverse criteria are applied so much for the selection of key informants, since for the practice of the dance cavalry, and the informants' selection (persons who dance, important prominent figures of diverse done folklore and the company), Since due to this it places in a not experimental design placed in the descriptive area that it implies observing, you analyze and to describe different groups since it is the case, they proceed gathered datos to process them by means of the interpretive triangulation realizing a deep analysis that allowed us to explain the motives and reasons of the misrepresentation.

Therefore also honest that the realized work, I take relevancy in the structure and suitable diffusion of the same one, as well as in the dance cavalry of Grau's province.

The showed results show the veracity of the misrepresentation of the dance, confirming the hypothesis proposed so much general as specifics, of 11 Interviews, 9 realized observations and of the 4 of videos analyzed of the dance cavalry according to his characteristics, I hoist you interview the teachers worshippers of the art of the original dance realized in the province of Chuquibambilla - Grau and interview the teachers who put into practice the dance cavalry in Abancay province.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo, da a conocer algunos deslices y tropiezos que viene sufriendo la danza, por tal motivo se describe la tergiversación de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos e danzas de la ciudad de Abancay, mediante el estudio se puede explicar los casos que ocurren en muchas otras danzas, en torno a la tergiversación ocurridas por entes influenciadores de nuestra región, en lo que respecta a la tergiversación de la música, vestimenta, coreografía, pasos y mensaje, frente a la cultura extranjera que quiere sobreponerse en nuestras costumbre con la supuesta modernidad y globalización actual.

La danza tiene una coherencia y un patrón lógico autentico que se debe mantener, ya sea en los hechos folklóricos y culturales, se distinguen grupos de danzas que interactuan uno en función de los difusores o cultores de la danza como son los profesionales que se encuentran en las capitales, así pues se pueden apreciar estragos con los elementos musicales, coreográficos y del vestuario, mientras que en los lugares de origen de las danza como es el de la caballería podemos decir que dan algunas estructuras definidas ya preestablecidos, que no están siendo bien canalizados a la hora de la migración de la danza, por ende se pierde la esencia o se tergiversa cuando migra con los grupos ajenos a la comunidad, y lo difunden maliciosamente tratando de ganar concurso mediante la espectacularidad, para tal fin esta se rige a todo un patrón metodológico por ser una investigación cualitativa.

Por lo que la investigación demuestra cómo se tergiversa la danza caballería y pone en evidencia los problemas existentes en las instituciones encargadas en velar, preservar y revalorar nuestra cultura, así como en las tiendas de alquiler de vestimenta como también en la irresponsabilidad de los profesionales de la danza y algunos factores que intervienen en la tergiversación de la danza caballería.

El estudio se estructura de la siguiente manera:

En el capítulo I, Se aborda el marco metodológico, el problema de la investigación explicando de que manera y como surge para la presente investigación de la tergiversación de la danza caballería, además de ello se justifica de manera legal, metodológicamente, teórica y pedagógica, en tal caso, la importancia se sustenta que este problema debe ser estudiado de manera objetiva, los objetivos de investigación están formuladas de acuerdo a la problemática encontrada de la tergiversación de la danza caballería, y las posibles respuestas están planteadas en las hipótesis que se plantea, las variables se relacionan de acuerdo a la coherencia relacional de hipótesis, variable y dimensiones, la metodología que se utiliza es la descriptiva, la muestra está constituida por la danza caballería danzada en el distrito de Abancay y Grau, aplicándose un muestreo no probabilístico para el recojo de información con las técnicas e instrumentos de recolección de datos y su respectivo método de análisis e interpretación de los datos.

En el capítulo II. Se presenta el marco teórico, que es el sustento de la investigación, organizado en sub capítulos de manera jerarquía de variables y dimensiones según corresponde, que hacen referencia a los aspectos generales del área de estudio y a las variables de la investigación tanto de la originalidad de la danza como es el caso de la provincia de Grau y la tergiversación en la provincia de Abancay, la fiesta y danza caballería del patrón Santiago se explica la realización de la fiesta religiosa del patrón Santiago, el desarrollo de la danza caballería que es parte de esta fiesta, así pues la explicación teórica y clasificación de la danza y además los fundamento con el que se sustenta la danza, desarrollándose en base a la revisión de bibliografía actualizada y los artículos provenientes de Internet.

En el capítulo III Se presenta los resultados y análisis realizados de la descripción resumida del trabajo de campo organizando por la estructuración detallada de la danza caballería, por la presentación y la tergiversación de la música, vestimenta, coreografía, pasos y mensaje, seguido por la contrastación de las hipótesis, aplicándose para ello el análisis de la triangulación interpretativa y la discusión de los resultados están realizados de acuerdo a la organización de la categorización, codificación de datos y tabulación de manera detallada, se muestra los aspectos precisos y relevantes de la tergiversación de la música, coreografía, pasos, vestimenta y mensaje de la danza, donde se demuestra una total tergiversación de la danza caballería de la provincia de Grau.

Por lo que se detalla la conclusión más significativa “existe tergiversación en la danza caballería escenificada en la ciudad de Abancay, tal es así que podemos suponer que también en todas las danzas de espectáculo ya sea en una proporción leve hasta llega a la exageración en sus dimensiones (Vestimenta, coreografía, pasos, mensaje y música) de igual modo esto puede estar ocurriendo en las danzas tradicionales propiamente dicha de nuestra región de Apurímac”

Capítulo I

MARCO METODOLÓGICO

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1.1. DEFINICIÓN Y FORMULACIÓN DEL PROBLEMA:

1.1.1.1. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

La práctica de las danzas en los diferentes ámbitos y estratos sociales de la ciudad de Abancay, no tienen el sustento teórico ni ético en sus escenificaciones; dado que las agrupaciones de danzas y elencos folklóricos de las instituciones existentes en la ciudad de Abancay, con honrosas excepciones, únicamente concluyen en presentar danzas de espectáculo por espectáculo, en los que importa sólo una aparente belleza. Hecho que también se da con la práctica de danzas nacionales, regionales y por ende en la danza caballería, tema que nos interesa.

Las danzas de espectáculo, también denominadas “Danzas de proyección”, son en su mayoría combinaciones de diversas melodías musicales, pasos o mudanzas,

vestimenta (en el que importa más lo vistoso) y mensajes fuera de contexto, producto de una coreografía supuesta. Así, está claro que éstas no reflejan la representatividad del hecho folklórico danzario del pueblo tradicional al que pertenece, muestra sólo diversas tergiversaciones en la actividad cultural representada.

Lo dicho líneas arriba, nos permite deducir que si queremos que las danzas alcancen su propio espacio para desarrollar una adecuada manifestación artística propiamente dicha, motivando en los espectadores identidad cultural, para que se sientan identificados con sus danzas, estas deben presentar el estudio respectivo que nos permitiría darle el reconocimiento y respeto a nuestro bagaje cultural de nuestras danzas, respetando su autenticidad y autoría.

En este sentido, para abordar el tema que nos ocupa, se ha observado que la danza caballería está siendo tergiversado porque los coreógrafos y danzarines, foráneos y abanquinos radicados en esta ciudad no logran transmitir al público el mensaje original de la danza. Hecho que, en su mayoría se da por el desconocimiento, por lo mismo se presta a interpretaciones antojadizas; el mismo que, dado a la complejidad y simplicidad del trabajo, sufre modificaciones en la música, mensaje, vestimenta, pasos y coreografía. Esto se sustenta en el hecho de que si varios integrantes no logran imitar correctamente los movimientos de los pasos, mudanzas, figuras coreográficas y expresividad (mensaje), estos son alterados parcial o totalmente, por no ser abstraída por los danzantes, por lo tanto no refleja la historia o cultura que encierra esta danza, así mismo la vestimenta cuando los danzantes no visten homogéneamente con el atuendo, estas muchas veces se acomodan dado a las situaciones del momento ya sea por el alquiler de vestimenta incompleta y acomodada, o por la incorporación de otras indumentaria,

adoptando supuestos nuevos elementos artísticos, así pues ésta no refleja el vestir original, por lo tanto el espectador abstrae un mensaje fuera del contexto si es que no conoce la danza, si el espectador conoce se va con enfado o disgusto porque no era lo que esperaba ver.

Por otra parte se ve que los danzantes son inducidos o condicionados al afán de competir por directores de grupos foráneos y abanquinos, ya que por medio hay estímulos económicos, y otras ofertas que no están ligadas a esta actividad, de parte de los organizadores, así mismo los artistas pretenden recibir halagos y reconocimiento del público tanto grupal e individual mediante la espectacularidad, mostrando una picardía alienada y mensajes desfasados de su contexto por los artistas de las danzas de espectáculos.

Este abordaje parte del supuesto de tergiversación de las danza caballería escenificada en los distintos eventos folklóricos organizadas por las instituciones públicas y privadas de la ciudad de Abancay, en los que se ven la tergiversación, en los aspectos mencionados, el cual a través de una responsable reconstrucción coreográfica podemos inferir los fundamentos estético-artísticos explícitos o subyacentes en las manifestaciones artísticas danzarías por parte de coreógrafos o estudiosos de la danza. De acuerdo con ésta perspectiva, la “danza autóctona”, al que pertenece la caballería, como construcción simbólica de la costumbre comunitaria, constituye una entidad privilegiada para descubrir los fundamentos sobre los que se basa la “*danza espectáculo andino*”, o “*danza teatral*”. (BENTIVOGLIO, 1985:34), y por ende “*danza folklórica*”. De modo que, según ésta perspectiva, la “danza” tiene una correspondencia directa con la “costumbre”. Por todo lo manifestado, es necesario dar a conocer el cómo y el porqué ocurren estos hechos que hacen que las danzas sufran cambios y tergiversaciones de un

tiempo a otro, como el que abordamos en la danza caballería, en la que se cae en el error de considerarla verdadera y pertinente, un hecho adulterado, lo que para la cultura y sociedad citadina, pareciera normal. Es necesario dar una nueva mirada, desde la óptica de coreógrafos y directores de agrupaciones folklóricas, y por tanto de organizadores que promueven estas actividades para que no tergiversen o mal interprete.

En los últimos años los conjuntos de bailes indios han ido perdiendo su pureza. La tradición perdió su rigurosa autoridad y surgió una nefasta libertad de mezclar los personajes de unos bailes con los otros. Aunque parezca contradictorio, el interés demostrado por los turistas y viajeros ha contribuido no poco a esta degeneración de las formas genuinas de las danzas, (Artículo de Arguedas, 2006).

Desde el punto de vista educativo, la danza es un aspecto fundamental para desarrollar diversas capacidades bio-sico-sociales de los educandos como también inculcar valores culturales de nuestros ancestros, de tal manera que ésta se siga manteniendo con el transcurrir de los años, por ende el cuidado y preservación de las danzas.

Por otra parte, la neurología nos enseña que el desarrollo creativo de la psicomotricidad repercute favorablemente en el cerebro creando conexiones finas; y de este modo, la danza es educadora de la inteligencia. Y como también acelera el consumo de oxígeno, es gran aliada de la salud. La danza es experiencia de proporción y ritmos, de equilibrio y simetría. Es ejercicio físico, arte y creación. Al superar la rigidez corporal, tiende a superar la rigidez mental. (Mauro Rodríguez)

Por todas estas razones, la ejecución de la presente investigación beneficiará a profesionales, maestros y cultores en general que se encuentra inmerso en esta

problemática. Consideramos que una seria investigación fortalece la actividad de organizaciones y agrupaciones socio-culturales, los mismos que tienen el deber de respetar el derecho de las expresiones culturales a las que se le representa en la danza de espectáculo, en el contexto de la cultura peruana y apurimeña, y por ende a las danzas de la provincia de Grau, a la que pertenece la danza caballería.

1.1.1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA:

a. Problema General

¿La tergiversación de la danza caballería de la provincia de Grau, los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010?

b. Problemas Específicos.

- ¿La tergiversación de la música y canto de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010?
- ¿La tergiversación de la vestimenta de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010?
- ¿La tergiversación de la coreografía de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010?
- ¿La tergiversación de los pasos de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010?
- ¿La tergiversación del mensaje de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010?

1.1.2. JUSTIFICACIÓN E IMPORTANCIA DE LA INVESTIGACIÓN.

Este estudio se argumenta de la siguiente manera:

Justificación legal. Las instituciones públicas existentes de preservación de las culturas vivas a nivel nacional solo están de nombre porque no se preocupan realmente del mantenimiento de una cultura sana de nuestro folklor, muestra de ello es que diversos artistas hacen lo que quieren (imitan según su parecer, modifican sin pedir permiso a nadie, se apropian estilos y hechos culturales ajenos) sin que nadie los sancione y les haga retractarse de ello así pues desvalorando nuestras culturas vivas locales y nacionales.

Justificación metodológica. No existe una organización sistemática de nuestras culturas vivas, por lo que las danzas de todo índole en su gran mayoría se llevan espontáneamente en las fiestas y aniversarios de diversas instituciones, es por eso que se presta a la ambigüedad, ya que las danzas bien estudiado y estructurado pueden difundirse a la sociedad adecuadamente y así aportar a la identidad cultural de nuestra sociedad apurimeña.

Justificación Teórica. En nuestra región no existen estudios o investigaciones que teorice adecuadamente las culturas vivas de Apurímac, tal es así que la bibliografía existente se basa solamente en las recopilaciones, esto se da principalmente por la falta de preparación de los cultores, porque estos reciben ya en su gran mayoría una enseñanza ya alienada, además de ello esta va ligada a la pereza de la producción intelectual, quedando en el conformismo.

Justificación pedagógica. Las instituciones educativas no tienen incluido en la curricula como algo permanente, porque esto tiene que partir del Ministerio de Educación, pues tal es así que solo se fomentan la danza cuando hay eventos importantes, además esta se les enseña a un grupo determinado que le gusta y le

interesa esta actividad, pues cabe decir la danza en si encierra un valor pedagógico muy alto, pues no solo se presta a la revaloración, esta incluye la formación psicomotriz, auditiva, social, e histórica, el cual se justifica y refleja en la construcción de herramientas valiosas para sembrar en los niños, jóvenes y adultos con el amor y respeto por nuestro patrimonio cultural inmaterial.

A todas estas afirmaciones se pretenderá dar una solución porque es necesario identificar como se produce la tergiversación de las danzas en los puntos ya afirmados así como en la danza caballería de la provincia de Grau, determinando las características peculiares que determinan la originalidad, para evitar interpretaciones antojadizas e incitaciones que los danzante incurren y así evitar los graves prejuicios que se producen en los hechos folklóricos autóctonos con los modernos, que alteran la danza de manera incoherente o mal intencionada, por tanto la importancia y necesidad de la presente investigación.

Apurímac es una región que tiene recursos culturales, naturales y artísticos que merecen ser interpretadas, conocidas y explicadas, a través de creaciones que tiene el artista para mostrar al mundo.

También este estudio tiene por finalidad lograr una información relevante objetiva de la danza caballería y pretende aportar al enriquecimiento de conocimientos para entender y explicar la tergiversación en la coreografía, música, pasos, vestimenta y mensaje producida por los coreógrafos y profesionales de la danza.

Esta investigación nos servirá de material de consulta para explorar y conocer con más profundidad este tema, por otros investigadores. También desde luego con los resultados podemos proponer una manera de preservar y difundir la identidad cultural de Apurímac.

1.1.3. LIMITACIONES.

En Apurímac y en el Perú, la bibliografía disponible sobre danza caballería de la zona de Grau es escasa o nula, y generalmente no muy precisa. Sin embargo, el mayor obstáculo que se presenta a la hora de precisar la tergiversación de las danza caballería, es la investigación desde un plano teórico en nuestro Apurímac, porque no existe los espacios institucionales que la hagan posible. De este modo, no existe en todo Apurímac una investigación de los hechos folklóricos culturales, costumbristas de las danzas puesto que las instituciones públicas y privadas no fomentan pese a tener presupuesto para este rubro, prefieren destinarlo para otros proyectos como construcción y otros.

El resultado de ésta carencia se traduce en las dificultades que se manifiestan en otros aspectos o planos de nuestra identidad, principalmente en el momento de las representaciones artísticas de las danzas de Grau, lo que podría llamarse el proceso de diseño y composición de los materiales coreográficos, pero también en la enseñanza, la crítica y el análisis, entre otros, del bagaje cultural apurimeño, además de lo detallado se manifiesta otras limitaciones.

- La recolección de información solo se realizo cuando existió presentación artísticas de danzas, en la provincia de Abancay, lo cual hizo que el investigador tenga pequeños tiempos de recolección de datos.
- La danza caballería en su estado original se encuentra en las fiestas patronales de la Provincia de Chuquibambilla - Grau especialmente el 24 y 25 de Julio.

1.1.4. DELIMITACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.

La delimitación de la investigación esta constituida por el espacio geográfico, social y costumbrista de la provincia de Abancay y Chuquibambilla- Grau, detallada de la siguiente manera:

1.1.4.1. PROVINCIA DE ABANCAY.

a) Espacio geográfico.

La provincia de Abancay, capital del departamento de Apurímac, se sitúa en la región sur oriental, tiene puntos de coordenadas según latitud sur 13°38'33" y longitud oeste 72°52'54". Cuenta con una superficie de 3,447.13 km² en un rango altitudinal que va desde los 1,900 m.s.n.m. valle del Pachachaca hasta los 5,220 m.s.n.m. que es el glaciar del Ampay, comprendiendo varias regiones naturales.

b) Social

Abancay es la segunda Provincia con mayor volumen poblacional, el crecimiento de la población se expresa a partir de la dinámica impulsada desde la Provincia de Abancay, que es un importante centro político y económico que se articulan a través de su ciudad capital a los diversos centros poblados de la periferia y que se constituye además en la de mayor importancia en tamaño poblacional.

Al nivel de la provincia, el distrito de Abancay representa el 54% de la población total de la provincia, en donde el 88 % se concentra en el área urbana, podríamos llamar como una población eminentemente urbana.

c) Costumbrista

La provincia y distrito de Abancay cuenta con costumbres particulares en sus zonas rurales, la población urbana es fiel a sus festividades patronales y costumbristas, donde no se ve la danza caballería, ésta es puesta en escena solo en eventos de concurso en la instituciones públicas y privadas, formándose un ciclo anual irregular en la danza caballería cada año continuamente.

1.1.4.2. PROVINCIA DE CHUQUIBAMBILLA

a) Espacio geográfico.

La ciudad de Chuquibambilla se encuentra ubicada a 123 Km. de la provincia de Abancay capital del departamento de Apurímac de la sierra peruana, y Ésta provincia limita al norte con la provincia de Abancay, al este con la provincia de Cotabambas, al sur con la provincia de Antabamba y al oeste con la provincia de Aymaraes.

b) Social.

La provincia de Grau actualmente cuenta con cerca de 27.574 habitantes siendo su capital la ciudad de Chuquibambilla. La población se dedica a las actividades de agricultura, ganadería, artesanal, textil, pesca, y comercial, su organización está formada por comunidades y gremios institucionales, en su mayoría los pobladores son quechua hablantes y sus costumbres y folklore son de antigua data.

c) Costumbrista.

El distrito de Chuquibambilla cuenta con costumbres particulares en cada pueblo y comunidad, la población es fiel a sus festividades patronales y costumbristas, por ende la caballería es una pequeña parte dentro de todas estas festividades realizadas durante todo el año, formándose un ciclo anual y repitiéndose cada año con algunas sutiles modificaciones continuamente.

1.2. OBJETIVOS

1.2.1. Objetivo General.

Describir la tergiversación de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.

1.2.2. Objetivos Específico.

- a) Describir la tergiversación de la música y canto de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.
- b) Describir la tergiversación de la vestimenta de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.
- c) Describir la tergiversación de la coreografía de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.
- d) Describir la tergiversación de los pasos de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.
- e) Describir la tergiversación del mensaje de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.

1.3. HIPÓTESIS Y VARIABLES

1.3.1. FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS

Las hipótesis que se demostrara y explicara, se define a continuación:

1.3.1.1. HIPÓTESIS GENERAL

Existe tergiversación en la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.

1.3.1.2. HIPÓTESIS ESPECIFICA:

- a. Existe tergiversación en la música y canto de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.
- b. Existen tergiversaciones en la vestimenta de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.
- c. Existe tergiversación en la coreografía de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.
- d. Existe tergiversación en los pasos de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.
- e. Existe tergiversación en el mensaje de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.

1.3.2. VARIABLES

1.3.2.1. VARIABLE INDEPENDIENTE

Tergiversación de la danza caballería.

1.3.2.2. DIMENSIÓN

- Música y Canto
- Coreografía
- Pasos
- Vestimenta
- Mensaje

1.3.2.3. INDICADORES

CUADRO N° 01
INDICADORES

DIMENSIÓN	INDICADORES
<ul style="list-style-type: none">• Música y Canto	<ul style="list-style-type: none">• Estructura• Ritmo• Melodía
<ul style="list-style-type: none">• Coreografía	<ul style="list-style-type: none">• Figuras• Dimensión.
<ul style="list-style-type: none">• Pasos	<ul style="list-style-type: none">• Secuencias• Movimientos
<ul style="list-style-type: none">• Vestimenta	<ul style="list-style-type: none">• Color• Forma• Material• Accesorios
<ul style="list-style-type: none">• Mensaje	<ul style="list-style-type: none">• Expresión• Desorden

1.3.2.4. ÍNDICES

CUADRO N° 02
ÍNDICES

INDICADORES	ÍNDICE
<ul style="list-style-type: none">• Estructura• Ritmo• Melodía• Arreglos	Valoración nominal
<ul style="list-style-type: none">• Figuras.• Dimensión.	Valoración nominal
<ul style="list-style-type: none">• Secuencias• Movimientos	Valoración nominal
<ul style="list-style-type: none">• Color• Forma• Material• Accesorios	Valoración nominal
<ul style="list-style-type: none">• Expresión• Desorden	Valoración ordinal

1.4. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.

1.4.1. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN

1.4.1.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN

El presente trabajo de investigación según Carlos Barriga¹, responde al tipo investigación descriptiva, dado a su orientación busca conocer y explicar como se modifica una realidad y sociedad concreta a fin de alcanzar soluciones sociales, económicas, políticas y culturales de su ámbito.

1.4.1.2. NIVEL DE INVESTIGACIÓN

El Nivel de la Investigación será básico ya que se hará un análisis profundo del tema, que nos permitirá explicar la perdida de la originalidad de las danza caballería “Patrón Santiago” y los procesos transformativos de la costumbre de la provincia de Grau.

De acuerdo a este estudio se tratara de informar sobre el estado actual de las danza caballería de la provincia de Grau. Ya que el objetivo principal es conocer la tergiversación de las danza de espectáculo, procedente de la provincia de Grau, en la provincia de Abancay, indicando sus rasgos más resaltantes y diferenciadores de ambas provincias.

De acuerdo a este tipo y nivel de investigación se aplicara lo siguiente:

Estudios de conjunto: Se estudio relativamente a individuos adecuados (informantes claves), que estuvieron inmersos en la problemática de la danza. Ya que se tiene que definir diversos aspectos característicos comunes que tuvieron los informantes. De acuerdo al método, se analizo y examino profundamente la interrelación de los factores que producen cambio en las danza y por ende en los individuos investigados.

¹ Barriga Hernández. “investigación educacional A” Edit. CEPREDIN, Lima, 2005, p. 294,296.

1.4.2. MÉTODO Y DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.

1.4.2.1. MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN

El método a aplicarse en esta investigación es el no experimental enmarcado en lo teórico, el análisis comparativo y el analítico sintético, por la particularidad del problema específico que se generalizara en los resultados del problema general.

Visto de esta manera estudiaremos detalladamente todos los antecedentes, causas y condiciones en que surgió y se desarrolló las danza original y en qué momento es que se tergiversa la danza caballería en los aspectos mencionados, de acuerdo a la caracterización de la originalidad, aplicando las leyes, teóricas y bases de la danza así expresando la identidad del poblador grauíno y su visión del mundo.

Esta metodología implica la observación y descripción de diferentes grupos (sociales, dancísticos y actores de los hechos folklóricos), y así determinándolo en periodos de tiempo y modificación de las actividades imprescindibles para la danza Caballería.

1.4.2.2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Este presente trabajo se realizara en un correspondiente diseño descriptivo comparativo, dado a que las muestras recogerán las cualidades y particularidades de la danza Caballería de diferentes ámbitos como es Abancay y Grau.

1.4.3. POBLACIÓN.

Se establece como población en la presente investigación a todas las agrupaciones de dansísticas que tergiversan la danza caballería en la ciudad de Abancay, y a la “**agrupación folklórica Grau – Apurímac**” de Chuquibambilla, porque mantiene la originalidad de la danza caballería.

1.4.3.1. CARACTERÍSTICA Y DELIMITACIÓN

La población está determinado por las siguientes características y delimitaciones:

a. CARACTERÍSTICAS

1. La mayoría de las agrupaciones y elencos se forman espontáneamente cuando hay concurso y eventos culturales
2. Las agrupaciones reconocidas en la ciudad de Abancay, las cuales cuentan con todo un repertorio de danzas que la ejecutan en concurso y eventos folklóricos en la ciudad de Abancay y fuera de ella. Esta grupos son: “UNAMBA, UTEA, UAP, ISTPA, CHABUCA GRANDA, I.E. VILLA GLORIA, LAS AMERICAS Y TUSUY LLACTA”.

b. DELIMITACIONES

1. La danza caballería solo es danzada en la provincia de Grau el 25 de julio, en el día del Patrón Santiago, y en distintas fiestas patronales.
2. Las instituciones públicas y privadas ejecutan esta danza en concursos organizados por los mismos, en diferentes fechas no previstas en la provincia de Abancay.

1.4.3.2. UBICACIÓN ESPACIO – TEMPORAL

El departamento de Apurímac se extiende entre las cadenas central y occidental de los andes centrales, que limita con los departamentos de Arequipa, Cusco y Ayacucho, cuya capital y centro de estudio es la ciudad de Abancay.

La provincia de Grau como centro de observación originario de la danza en estudio y observación de la tergiversación la provincia de Abancay, que estarán enmarcadas en el periodo de tiempo entre los años de 1985 al 2010

1.4.3.3. MUESTRA

Por la Característica de la investigación se determina como muestra a la danza caballería y esta implica a la agrupación de la I.E. José Carlos Mareategui de Antabamba, a la agrupación del Prof. Apolinario Saldivar, video realizado por la agrupación de Cotabambas, agrupación de la I.E.I. Santa Rosa de Abancay como tergiversadores y a la agrupación folklórica Grau Apurímac que mantiene la autentica danza caballería.

1.4.3.4. TÉCNICAS DE MUESTREO

De acuerdo a la muestra, se aplicara la no probabilística, de tal modo que se hará con los danzantes, coreógrafos y conocedores o informantes claves de la danza y se utilizara la técnica de muestreo de bola de nieve, aplicándose lo siguiente:

No probabilístico

La técnica de muestreo de **bola de nieve** fue aplicado a los informantes claves o conocedores de las diversas danzas, ya que estos se encuentran en diferentes lugares de la provincia y la región, se procederá con informantes que nos den la indagación de otros conocedores o entendidos de las danzas en estudio.

Etapas 0: Identificación de los informantes claves o conocedores en los lugares de reunión.

Etapas 1: Identificación de los informantes claves o conocedores por parte de las entrevistados de la etapa 0

Etapas 2: Identificación de los informantes claves o conocedores por parte de las entrevistados de la etapa 2...

Etapas S: Definida por el número de entrevistas necesarios para la muestra.

1.4.3.5. TAMAÑO Y CÁLCULO DEL TAMAÑO

El primer tamaño de la muestra es según a los registros de danzas del investigador, a partir de estas se precisa la danza caballería, para el respectivo tamaño muestral de las danzas autóctonas y además de esta tienen que ser escenificado o puesto en escena en la provincia de Abancay, para así poder precisar exactamente la tergiversación de la danza en estudio.

1.4.4. DESCRIPCIÓN DE LA EXPERIMENTACIÓN

El procedimiento experimental de la variable independiente, se efectuará por un periodo de tiempo de 06 meses consecutivos, con las entrevistas y observaciones espontaneas mínimo de una hora diaria, durante todo el tiempo establecido. Por ello se diseñara un plan según al muestreo de bola de nieve que se secuencia y continuo hasta el cumplimiento de la fiesta donde se a visto la danza caballería y a partir de ello se realizo el análisis y el procesamiento de los datos.

1.4.5. ETAPAS DE LA EXPERIMENTACIÓN

Los datos para la investigación se procedió a recolectar en cuatro etapas y de acuerdo a las fechas en donde se organizaron diversos eventos culturales de danza y a los que establezcan cada conocedor o informante clave para la respectiva entrevista y análisis de los datos.

1.4.5.1. ETAPA DE RECOLECCIÓN DE DATOS

En esta etapa se procederá a las entrevistas a los danzantes, coreógrafos y conocedores de la danza caballería, a la recolección de la observación, detallando el proceso de la costumbre y la danza caballería.

1.4.5.2. ETAPA DE CODIFICACIÓN DE DATOS

En esta etapa se procederá a la codificación de datos a través de las tablas de categorización y tabulación de los datos, donde se podrá determinar la tergiversación de la vestimenta, coreografía, pasos, música y mensaje de la danza caballería.

1.4.5.3. ETAPA DE PROCESAMIENTO Y ANÁLISIS DE DATOS

Se realizará un análisis de la tergiversación de la danza una vez ya obtenidos los aspectos de la danza.

1.4.5.4. ETAPA DE DISCUSIÓN DE RESULTADOS.

Se concluirá con la teoría fundante de las danzas con la respectiva significación e interpretación del caso de la tergiversación de la danza caballería a través de la categorización y la tabulación de los datos, así mismo de los análisis de las fotografías, audios y videos.

1.4.6. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS.

La recolección de la información para el desarrollo de este presente estudio se realizó utilizando las siguientes técnicas e instrumentos:

CUADRO N° 03
TÉCNICAS E INSTRUMENTOS

TÉCNICAS	INSTRUMENTOS
Entrevista: Sirve para adquirir la información necesaria de las tergiversación de la danza caballería con sus diversas características y luego una posterior interpretación y análisis.	Fichas y guías de entrevista: Que nos facilito la entrevista a los danzantes, coreógrafos y cultores de la danza ya que responde adecuadamente al objeto de estudio como son los propósitos y los objetivos de la investigación.
Observación: Que nos permite obtener datos reales y objetivos de la danza.	Guía y fichas de observación: Que nos permitió recoger la información conveniente de la danza caballería para poder registrarlo y sistematizar los datos recogidos.
Análisis:	Ficha Estructurada de análisis. Que nos ayuda a precisar la observación analítica de los documentos y videos.

1.4.7. PROCESAMIENTO Y ANÁLISIS DE DATOS.

La información recolectada del estudio será procesado por el método de la triangulación interpretativa, porque es la que más se ajusta a la presente investigación como se aprecia en la siguiente figura:

1.4.7.1. TRIANGULACIÓN INTERPRETATIVA.

**GRÁFICO N° 01
TRIANGULACIÓN INTERPRETATIVA**



DONDE

**CUADRO N° 04
TRIANGULACIÓN INTERPRETATIVA**

Realidad	Aquí están todas las personas (danzantes agrupaciones folklóricas y conocedoras) – sus percepciones, experiencias y reflexiones – que surgen de los registros de observación y entrevistas, así como también de documentos que manifiestan la forma y la apariencia de la danza caballería tergiversada.
Teoría acumulada	Aquí se realizara las conceptualizaciones, análisis para profundizar la comprensión de lo estudiado y a las cuales contribuirán el proceso de significancia e interpretativo de la tergiversación.
Investigador - Observador	Es el sujeto situado en el horizonte histórico que es portador del nuevo conocimiento y contrastación del nivel de la tergiversación.
Estructura	Remite a la estructura de la tergiversación de las danza caballería de la provincia de Grau, el cual nos permitirá construir el conocimiento abstracto no sistematizado.

Intersubjetividad	Resultado de la tergiversación fundada, que está en estrecha relación observador y objeto de estudio (danzas caballería).
Objeto	Donde el objeto de estudio (la danza de caballería) se pone o establece en tela de juicio entre la realidad, la teoría acumulada y el investigador

Sacando la interpretación de los análisis adecuados para la explicación de la propuesta de los resultados sobre una sistematización tentativa de la tergiversación de las danza caballería que se fortalezca de los documentos teóricos culturales de danzas.

Nota. Es necesario aclarar que no hay reglas escritas sobre cómo hacerlo la interpretación de la información recolectada, lo que se plantea es un llamado a la creatividad y a la coherencia interna de la argumentaciones. (Araceli T. 2004: 180)

1.4.7.2. ETAPAS DE LA TRIANGULACIÓN INTERPRETATIVA

CUADRO N° 05
ETAPAS DE LA TRIANGULACIÓN

ETAPAS	TIPOS DE COMPARACIÓN
1. Comparar incidencias aplicadas a la danza	Incidentes – Incidentes (1ra Categorización)
2. Integrar categorías y sus propiedades de la danza.	Incidentes – Propiedades (2da categorización)
3. Delimitar la teoría o interpretación	Categorías – Teoría (3ra Saturación)
4. Redacción de la teoría	Temas – Teoría

1.4.8. ANÁLISIS DE DATOS ESTADÍSTICOS.

La interpretación de los datos descriptivos de las fichas de entrevistas y observación de los videos, audios y fotografías, aplicándose el análisis descriptivo mediante la categorización y tabulación de los datos obtenidos de la danza caballería tanto en la provincia de Grau como en la ciudad de Abancay.

1.4.9. PRUEBA DE HIPÓTESIS

1.4.9.1. FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS NULAS

HIPÓTESIS NULA GENERAL

No existe tergiversación en la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.

HIPÓTESIS NULA ESPECIFICA:

- a. No existe tergiversación en la música y canto de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.
- b. No existe tergiversación en la vestimenta de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.
- c. No existe tergiversación en la coreografía de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.
- d. No existe tergiversación en los pasos de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.

- e. No existe tergiversación en el mensaje de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.

1.4.9.2. SELECCIÓN DE LAS PRUEBAS ESTADÍSTICAS

De acuerdo al tipo de investigación descriptiva se aplicara el análisis descriptivo y la triangulación interpretativa ya que esta investigación exige realizar una descripción interpretativa mediante la tabulación de los datos obtenidos de la tergiversación de las danza caballería.

1.4.9.3. CONDICIONES PARA RECHAZAR Y ACEPTAR LA HIPÓTESIS

En el proceso de la investigación se vio la validación de la hipótesis ya que está enmarcado y regido a las entrevistas e interpretación que se realizó de la danza caballería, estudiado de acuerdo al fenómeno de la tergiversación y a las fichas de observaciones que se realizó, se interpreto los datos donde el margen de error es nulo, dado a las muestras reducidas.

Capítulo II

MARCO REFERENCIAL

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN:

Las investigaciones de ésta naturaleza es escasa, pues no se encontró ningún trabajo referidos a la tergiversación, por consiguiente el presente trabajo cita a investigaciones de danzas realizadas a nivel internacional y nacional, a la vez pretendemos ser los pionero en toda la región, pero sin desmerecer el valor oral que tienen los conocedores, difusores y cultores de las danzas.

En muchos casos no tenemos información acerca de lo que sucede, dado que, la información exacta solo es transmitida oralmente y nos permite deslindar los procesos de tergiversación de la danza caballería y los factores que conduzcan a ella, pero se puede palpar o ver en una simple comparación audio visual de la danza, la bailada en el mismo distrito y lo que danza en otros lugares o sectores por agrupaciones y elencos dancístico.

Es posible hallar diversos hechos folklóricos donde se mantengan la originalidad cultural expresada en la danza caballería donde se podrán observar las costumbres que en ella se encierra, la cual nos permitirá deducir y describir claramente las diversas manifestaciones culturales que aún persisten entre los pobladores andinos de la provincia de Grau.

El indio pierde la mítica conciencia de sus bailes, se desintegra del contenido religioso y profundo de las danzas, de su valor ritual; y cuando no ve ya sino la forma externa; trata de acomodarla a su sentido nuevo de las cosas, vacío, intrascendente y ostentoso, adultera los disfraces, mezcla los personajes de las danzas; atenta, con toda la audacia de su inconciencia, contra las formas esenciales de las antiguas y sagradas costumbres y ritos (Arguedas; 1943).

Por tal caso citaremos trabajos que hagan referencia y den algún aporte al tema como:

2.1.1. ANTECEDENTES INTERNACIONALES

El 2005, la doctora Perez Alvares, Maria E. en su tesis “Evolución de la danza profesional, clásica y contemporánea en Chile” menciona lo siguiente: Argentina, México y Cuba, sin lugar a dudas, los países que con peculiaridades propias han mantenido un ritmo sostenido en el desarrollo de la danza profesional, tanto clásica como moderna y contemporánea. Como en algunos casos el curso que ha tenido la danza en ellos puede servir de referencia al analizar la problemática actual de la danza.

De acuerdo a una publicación hecha en la página web <http://es.wikipedia.org/Danzología> - Wikipedia, la enciclopedia libre.htm, donde manifiesta que “La Teoría de la Danza es una disciplina joven y en proceso de consolidación”.

2.1.2. ANTECEDENTES NACIONALES

En el año 1998, en Lima, el antropólogo Fernando Silva Santisteban publica “Antropología – nociones y conceptos generales” en donde se toca los temas de estructura y dinámica de la cultura, la producción, mito, magia y religión del poblador peruano. (Silva; 1998: 15)

José María Arguedas, dentro de su amplia producción literaria tiene un libro titulado: “Indios, Mestizos y Señores”, que es una compilación de ensayos sobre el desenvolvimiento social y cultural de los pueblos que él visitó sobretodo de la sierra centro y sur del Perú. Dentro de estos ensayos, hay uno dedicado a una tropa de sikuris o más propiamente de sikumorenos que él tuvo la oportunidad de observar en el pueblo de Sicuani, al sur del Cuzco camino a Puno, donde se desempeñaba como profesor de escuela. (Arguedas; 1943).

2.2. MARCO TEÓRICO:

Las bases teóricas está orientada desde una perspectiva organizadora, de acuerdo a la jerarquía y relevancia teoría para fundamentar la investigación.

Con respecto a la teoría de la danza, podemos decir sobre este punto (cuestión que puede ser extensible a otras áreas, ya que constituye el argumento de historicidad), que la “historia de la danza” consiste en una continuidad llena de rupturas y metamorfosis, pero estas discontinuidades no se producen ni aleatoria ni arbitrariamente, sino que se producen “en relación a”, o “en función de” ciertas bases, o antecedentes históricos (en sentido amplio) que les sirven de fundamento y en muchos casos constituyen una clave de su explicación. Por ello, se torna ineludible una teoría-práctica genealógica, que revea estas relaciones, las analice en su más amplia dimensión, enmarcándolas en un contexto artístico e histórico más amplio, y de este modo las haga inteligibles.

2.2.1. UBICACIÓN, EXTENSIÓN Y POBLACIÓN DEL DEPARTAMENTO DE APURÍMAC

El departamento de Apurímac se encuentra ubicado en el sur, limitando con Cusco, Arequipa y Ayacucho. Su accidentada geografía lo ubica entre inmensos cerros y profundos abismos, habiendo logrado construir sus serpenteantes caminos gracias a titánicos esfuerzos. Por estar ubicado en la sierra, la mayor parte del año su clima es dominado por lluvias y bajas temperaturas. Tiene una extensión de 20,654 kilómetros cuadrados y su población bordea los 371 mil habitantes.

2.2.1.1. PROVINCIA DE ABANCAY

a) Población

Su capital es Abancay en la actualidad según censo 2005 la ciudad de Abancay tiene una población de 95734 habitantes siendo la ciudad de mayor población del departamento de Apurímac, ciudad de clima primaveral, calles estrechas, casas blancas con techos de calamina o tejas rojas.

b) Ubicación y límites

Abancay limita por el Norte con la provincia de Anta del departamento del Cusco, el puente Cunyac sobre el río Apurímac, por el este con la provincia de Grau, por el sur con las provincias de Aymaraes, Antabamba y Grau y por el oeste con las provincias de Andahuaylas y Aymaraes.

c) Vías de comunicación

La provincia de Abancay, presenta las vías terrestres de conexión en función de la provincia de Abancay con la región de la siguiente manera:

- Andahuaylas – Abancay – Cusco (Vías de los Libertadores)
- Chalhuanca – Abancay – Cusco (Vía Panamericana)

2.2.1.2.PROVINCIA GRAU CHUQUIBAMBILLA

a) Población

Es considerada como la “Capital Folklórica de Apurímac” por ser un lugar rico en expresiones folklóricas como la danza, música, poesía y tradiciones guardadas por generaciones, como las Corrida de Toros y las Carreras de Caballos, la provincia de Grau actualmente cuenta con cerca de 27.574 habitantes siendo su capital la ciudad de Chuquibambilla.

b) Ubicación y Limites

Sus límites territoriales son: por el norte con el distrito de Ayrihuanca, por el este con el distrito de Santa Rosa, por el Oeste con el Distrito de Circa y por el sur colinda con el distrito de Virundo y de Pataypampa (Provincia de Grau).

c) Vías de comunicación

Al distrito de Chuquibambilla se accede de Lima por la Carretera Panamericana Sur, hasta Nazca-Ica-Puquio-Chalhuanca y Abancay, esta última por carretera asfaltado; cabe señalar que antes de llegar a Abancay, hay tramos restringidos por trabajos que se vienen ejecutando aproximadamente 18 horas Lima-Abancay y de aquí a Chuquibambilla Provincia de Grau por trocha carrozable aproximadamente 6 horas.

2.2.2. LA FIESTA Y DANZA DEL PATRÓN SANTIAGO

2.2.2.1.PATRÓN SANTIAGO DE ABANCAY

Es una fiesta costumbrista que se lleva a cabo desde tiempos remotos, el patrón Santiago se dio desde la llegada de los españoles, quienes trajeron sus costumbres y así se sincretizó con la mayor parte de las costumbres y así la adoración de los animales y más particularmente con la crianza del caballo, el patrón Santiago se celebra en Abancay y Tamburco en el mes de julio, empezando el 23.24 y 25 de julio, en alusión a la adoración al patrón Santiago y la vigorosidad del caballo para la reproducción por lo tanto los pobladores rinden homenaje o culto a sus caballo.

El patrón Santiago empieza el 24 de julio con la velada del señor patrón Santiago en donde el cargante y otras personas que tienen la imagen del patrón, son invitados a la velada, durante la velada rinden homenaje o veneración a la imagen, rindiendo culto cada concurrente, ingresan con sus respectivas velas, enciencios entre otros, donde el cargante o alferado prepara para los visitantes meriendas costumbristas como el caldo de gallina, ponche y sin faltar las bebidas alcohólicas toman comen bailan hasta el día siguiente que es el 25 de julio día central y ha horas de la mañana el cargante y sus acompañantes llevan a la imagen en los hombros a la iglesia para la respectiva misa donde el cura o el padre bendice a los patroncitos o imágenes que fueron llevados hacia la iglesia, ésta fecha también muchos peregrinos son casados y bautizados porque dicen es una fecha muy importante, terminada la misa de nuevo retornan a casa con la música del patrón Santiago que esta lo ameniza una orquesta, llegada la imagen a su casa la gente come y toma y al atardecer de las 12pm el patrón Santiago es llevado hacia el lugar de la carrera de caballos, los jinetes llegan con invitados desde diferentes provincias ya sea Grau, Antabamba, Andahuaylas entre otros los corredores se inscriben y

hacen sus apuestas para ello realizan el amarre de gallo, y lo colocan en el medio del campo de acción, los jinetes tendrán que arrancar o tipir el gallo, el ganador que arranque o tipir el gallo es conmemorado cargonte para el siguiente año terminada la fiesta los músicos y los concurrentes acompañan cantando a la imagen del patrón a la casa del nuevo cargonte donde este la imagen asta la siguiente fiesta del año entrante tendrá que realizar la misma ceremonia.

2.2.2.2.DANZA CABALLERÍA

Danza y baile costumbrista, que hoy se practica en las fiestas patronales y actos sociales, especialmente en homenaje la Patrón Santiago en los pueblos del distrito de Chuquibambilla de la Provincia de Grau.

La caballería es un baile con el que sigue tributando el culto al caballo, con el sentimiento de su afición del poblador grauino, que los demuestra, en la doma de potros, en el waka jatiy (arreo de ganados) y en las competencias de carrera de caballos; cuya música fue recopilada de la banda del señor Navarro de la comunidad de Patapata. Fue llevado a escenario como danza, por primera vez por la Prof. Dora Valenzuela, en colaboración de los Profesores José Ángel Sotomayor, Liborio Ordóñez y Gloria Mariaca.

Esta danza se bailó por primera vez en el festival de música, canto y danza, organizado pro navidad del niño grauino en la ciudad Abancay en el año de 1974, organizado por los padres Agustinos y la Madre Fabricia Esther de la Prelatura de Chuquibambilla.

2.2.2.3.VESTIMENTA DE LA DANZA CABALLERÍA :

Mujeres:

- Pollera de maranganí
- Blusa blanca con blonda
- Sombrero negro
- Botines
- Capas de seda
- Pañolones

Varones:

- Poncho rojo
- Pantalón negro
- Camisa a cuadros
- Cinchón
- Sombrero blanco
- Espuelas roncadoras
- Lazo, botas y pañolones.

2.2.2.4.INSTRUMENTOS MUSICALES UTILIZADOS EN LA DANZA CABALLERÍA

La Mandolina

De origen europeo, la mandolina ha sufrido una serie de transformaciones en el Perú, tanto en el material de su caja de resonancia, como en el número de cuerdas. Se usa frecuentemente con la guitarra formando dúos para interpretar huaynos y otras variedades musicales en la festividad del Patrón Santiago.

La guitarra

Se trata del instrumento de uso popular mas difundido en el Perú. Hay un total de 3 variedades diferenciadas de este instrumento en Apurímac por su forma, material de construcción y numero de cuerdas. Su afinación varía según la zona. Se combina con varios otros instrumentos para la música del Patrón Santiago.

La Tinya

Es un instrumento de percusión a manera de un pequeño tambor manual hecho de cuero. Tiene uso vigente en todo Apurímac y es tocado por ambos sexos según la situación, en fiestas costumbristas, danzas y ceremonias referidas a la vida campesina, especialmente durante las épocas de cosechas y marcación del ganado.

2.2.2.5. LUGARES DONDE SE CELEBRA LA FIESTA PATRONAL RELIGIOSA DEL PATRÓN SANTIAGO

25 - 07- Fiesta del patrón Santiago (Tamburco - Abancay)

25 - 07- Fiesta del patrón Santiago de Antabamba, sobresale la presentación del arriero con paseos de pjaras de mulas con sus atuendos más vistosos en el atrio del templo, el día central procesión de la imagen, presentación de uno o más arrieros con sus pjaras de mulas y atuendos multicolores y recuas sonoras, resaltando los personajes jocosos.

25 - 07- Festividad religiosa del patrón Santiago en Pampamarca (Cotaruse - Aymaraes).

25 - 07- Festividad del patrón Santiago en donde se llevan a cabo carrera de caballos y gallos de arranque (Cachora - Abancay).

25 -07 - Fiesta religiosa del patrón Santiago con corrida de toros y festividades folklóricas (Chuquibambilla - Grau).

2.2.3. LA DANZA

2.2.3.1. HISTORIA DE LA DANZA.

No tenemos conocimiento real de cuando y como se empezó a danzar y a tener instrumentos para producir ritmos y melodías. Las primitivas formas actuales –

muy elaboradas en realidad – son el resultado de largos procesos de adecuación coreográfica, en concordancia con los planteamientos ideológicos, los sucesos históricos y la cosmovisión de los variados pueblos. Sin lugar a dudas, la observación de la naturaleza produjo por imitación o recreación las antiguas y primitivas expresiones colectivas dancísticas. **(IRIARTE, 2007:17)**

La danza ha formado parte de la Historia de la Humanidad desde el principio de los tiempos. Las pinturas rupestres encontradas en España y Francia, con una antigüedad de más de 10.000 años, muestran dibujos de figuras danzantes asociadas con ilustraciones rituales y escenas de caza. Esto nos da una idea de la importancia de la danza en la primitiva sociedad humana.

En la India, entre los hindúes, el Creador es un bailarín, Siva Nataraj hace bailar el mundo a través de los ciclos del nacimiento, la muerte y la reencarnación. En los primeros tiempos de la Iglesia en Europa, el culto incluía la danza mientras que en otras épocas la danza fue proscrita en el mundo occidental. Esta breve historia de la danza se centra en el mundo occidental. **(MARAZZO. 2003:58)**

Según Dora Kriner y Roberto García en su libro de evolución histórica de la danza, inicialmente fue una expresión espontánea de la vida colectiva. En las civilizaciones antiguas la danza es un medio esencial de participar en las manifestaciones del sentido emocional de la tribu. La expresión del cuerpo es utilizado como modo típico de manifestación de los afectos vividos en común. (CITADO POR, IRIARTE. 2007)

2.2.3.2. CONCEPTO DE LA DANZA

La danza es una representación simbólica de algunas acciones sociales significativas o la imitación musicalizada de la vida de los animales, generalmente

tiene disfraces y movimientos uniformes, en parejas, usa mascararas, es teatralizada y para espectral.

La danza es propósito intencionalidad rítmica y patrones culturales secuenciales (...) es mucho más que la mera representación estética de figuras, tras la representación de una danza hay un cumulo mítico que la guía. (VILCAPOMA, 1995: 32)

2.2.3.3. ETIMOLOGÍA DE LA DANZA:

Desde el punto de vista etimológico el verbo castellano “danzar” tiene una clara relación de parentesco lingüístico con los de otras lenguas del ámbito indoeuropeo: “danser” en francés, “danzare” en italiano, “dance” en inglés o “tanzen” en alemán, pueden servirnos como ejemplos. Sobre el origen de este término existen varias teorías, por un lado Corominas (1), asigna su origen del francés antiguo *dancier* (hoy *danser* "bailiar") cuya procedencia hispano-árabe queda algo incierta. Del francés pasaría a otras lenguas romances, así como al inglés *dance*, al alemán *tanzen* y al vasco *dantza*.

Por otro lado autores como Kraus y De Beryes, opinan que el término “danza” tiene su origen en el vocablo alemán “danson” que significa tirar a lo largo, extender y metafóricamente bailar, danzar, saltar, brincar, moverse con precipitación.

2.2.3.4. CARACTERÍSTICAS DE LA DANZA

a. Es un movimiento.

Es un fenómeno de movimiento y se puede definir como: ver movimientos con lo cual el hombre responde a ciertos impulsos, estos pueden venir de afuera (con la música y el canto) o de adentro (con la imaginación o sentimientos.)

b. La danza es expresión.

Esta puede ser intencional o no, o prescrita siempre se reconoce el movimiento de un baile o la danza por la intensidad de expresión.

c. La danza es forma.

La expresión busca una forma, una expresión sin forma es caótica y no expresa el significado del baile o de la danza; la forma suele ser la medida de la cultura en el desarrollo del baile o de la danza.

d. La danza es rítmica.

El ritmo desempeña un papel decisivo intensificador, desencadenante, vive en la danza misma (en el golpear de los pies, en el palmoteo, la repetición de un movimientos encontramos el movimiento ritmo, expresión y forma, está presente en el fenómeno de la danza. (WILLEM, 1985: 41)

2.2.3.5. DESLINDES DE LA DANZA

Dice el maestro Ramiro Guerra, en su apreciación de la danza, que la danza tiene que ver con determinadas circunstancias bien apremiantes. Estas son la inmediatez, la irrepetibilidad y lo efímero del fenómeno danzario.... La danza transcurre en su breve plazo de tiempo y espacio, mas allá del cual, las imágenes significativas del movimiento desaparecen del ojo del espectador... la danza solo es perceptible bajo circunstancias de extrema inmediatez, amenazada, además, por el factor de irrepetibilidad que hace dudosa que la interpretación sea igual en sucesivas circunstancias de una representación de la otra.

La danza peruana se ejecuta levantando los pies, saltando y golpeando el suelo, como refiere Aquilino Castro, el dice: “el español baila; el andino danza ¡Mientras el español baila valiéndose de instrumentos musicales; el andino danza valiéndose de sus cantos individuales o corales!” (CASTRO, 2000:14)

La danza andina probablemente sea la dramatización de los antiguos Jayllis o manifestaciones de triunfos agrícolas o guerreros, representaciones de animales y los míticos con poderes observables en las mascararas metálicas, en piedras labradas, en el arte rupestre y en las cerámicas de las culturas estudiado por la arqueología. Sus orígenes se pierden en el viejo pasado no esclarecido. En cambio el baile, es festivo (fiesta) con participación libre, sin disfraces, rápido o lento dependiendo del bailante o el bailarín y el ritmo musical. (DOMINGUEZ, 2003: 12)

2.2.3.6.FORMA Y CONTENIDO EN LAS DANZAS

La danza es una expresión pluriartística, la presencia de una danza antes de la prehispanica y hoy siguen respondiendo a cuestiones rituales y culturales cargadas de inmenso valor social, cumpliendo una función educadora trascendental. Lo contrario es sólo exhibición pura, no tiene mensaje, está fuera de tiempo y lugar.

La forma tiene que ver con los signos descritos a través de una secuencia ordenada de movimientos cargados de significación dentro del lenguaje universal de las formas. Estas formas se complementan con elementos culturales que ayudan expresar un contenido, es decir los mensajes. Por tanto, el ideal en una danza es que la forma y contenido guarden concordancia entre lo artístico que tiene que ver con la creatividad, lo estético,) y el cuerpo cultural (que tiene que ver con los patrones culturales que son marcas de distinción de una danza frente a otras porque representan a una comunidad, país o nación. !.

2.2.3.7.ELEMENTOS DE LA DANZA

La danza no es ajena a este fenómeno, y es posiblemente de las primeras artes a través de la cuál se comunica, y es importante destacar que tal vez sea la más

simbólica de las artes ya que, al prescindir básicamente de la palabra, se acentúa la necesidad de una buena transmisión gestual.

La danza pues, es movimiento. Y un movimiento muy especial ya que requiere de cinco elementos fundamentales, sin los cuales ella no existiría. Ellos son:

- Ritmo
- Forma
- Espacio
- Tiempo
- Energía

De esta manera llegamos entonces a poder definir la danza como el desplazamiento efectuado en el espacio por una o todas las partes del cuerpo del bailarín, diseñando una forma, impulsado por una energía propia, con un ritmo determinado, durante un tiempo de mayor o menor duración.

El uso predominante de uno u otro de los elementos del movimiento no es siempre parejo. En algunas danzas predomina el ritmo, en otras el uso del espacio, etc. También es importante destacar que de acuerdo al carácter de ella se acentuará el uso de uno u otro elemento.

Cuando la danza no se manifiesta como el puro bailar, o como el equilibrio estético que es el ballet clásico, sino que se imprime una intención determinada se complementa con el que llamaremos adicionales no danzantes. Éstos son cuatro: Mímica, Gesto simbólico, Canto y Palabra.

2.2.3.8.COMONENTES DE LA DANZA

a) La danza y la cultura humana

La danza puede ser recreativa, ritual o artística y va más allá del propósito funcional de los movimientos utilizados en el trabajo y los deportes para expresar emociones, estados de ánimo o ideas. Puede contar una historia, servir a propósitos religiosos, políticos, económicos o sociales; o puede ser una experiencia agradable y excitante con un valor meramente estético.

b) La danza y el cuerpo humano

El cuerpo puede realizar acciones como rotar, doblarse, estirarse, saltar y girar. Variando estas acciones físicas y utilizando una dinámica distinta, los seres humanos pueden crear un número ilimitado de movimientos corporales. Dentro del extenso campo de movimientos que el cuerpo puede realizar, cada cultura acentúa algunos caracteres dentro de sus estilos dancísticos.

c) La danza y la mente

Además de proporcionar placer físico, la danza tiene efectos psicológicos, ya que a través de ella los sentimientos y las ideas se pueden expresar y comunicar. El compartir el ritmo y los movimientos puede conseguir que un grupo se sienta unido. En algunas sociedades, la danza puede llevar a estados de trance u otro tipo de alteración de la conciencia. Estos estados pueden ser interpretados como muestras de posesiones de espíritus, o buscados como un medio para liberar emociones. El estado de trance permite a veces realizar hazañas de fuerza extraordinaria o de resistencia al peligro, como el bailar sobre brasas. En algunas tribus, los chamanes bailan en estado de trance para poder curar a otros tanto física como

emocionalmente. Se ha desarrollado un nuevo tipo de terapia utilizando la danza para ayudar a las personas a expresarse y a relacionarse con los demás.

d) Danza y sociedad

La danza puede también formar parte de los ritos de transición que se realizan cuando una persona pasa de un estado a otro. Así, el nacimiento, la iniciación, la graduación, el matrimonio, el acceso a un puesto oficial y la muerte pueden ser enmarcados por la danza. También forma parte a veces del galanteo. En algunas sociedades, los bailes son los únicos eventos a los que acuden y donde se conocen los jóvenes de distinto sexo. En la sociedad contemporánea, los bailes proporcionan a los jóvenes ocasiones importantes para reunirse. También es factible trabajar ayudado por la danza. Los movimientos rítmicos son capaces de lograr que el trabajo sea más rápido y eficiente, como en las danzas japonesas que se realizan en las plantaciones de arroz. En algunas culturas, la danza es una forma de arte, y en el siglo XX algunas danzas que originalmente eran ritos religiosos o entretenimientos de la corte se han adaptado al teatro.

e) La Danza y el Rito

En la danza ritual se halla contenida una gran parte de la tragedia interior humana ante la naturaleza. Es el problema de la fertilidad, de la vejez, de la muerte. Es el miedo ante las manifestaciones terroríficamente grandiosas de la naturaleza o la contemplación de los fenómenos celestes. Pero más aún que esto es su relación con los problemas creados por el propio hombre dentro de sí en sus actividades mentales, como los sueños. Esa lucha que la conciencia de todo individuo sostuvo con el caudal de su inconsciente, esa presencia de arquetipos mentales inútilmente

borrados para surgir cuando llega la oportunidad, constituye un problema eterno para el hombre de todas las épocas. Y la protección de todos esos problemas de dentro afuera y viceversa encontró en la danza ritual una emotiva expresión hasta llegar a fundirlos en la misma ejecución de la danza con la seriedad de uno de los actos más decisivos de la existencia.

f) La Danza y el Arte

La danza, como arte natural y primordial por excelencia, tiene un valor universal y simbólico, porque expresa un sentimiento, un estado del alma. Colabora en la expresión de los mitos, transmisores a su vez de la obra mental del pasado, donde se sobrepone al mundo físico ese otro mundo psíquico elaborado por la humanidad siglo tras siglo, como una interpretación poética de lo misterioso, vital y eterno, que unen al hombre y sus problemas con la naturaleza.

g) Danza y educación

Danzar bien requiere introspección profunda, autoafirmación, atención, interiorización rítmica, sensibilidad hacia las formas de movimiento y originalidad. No se deben separar los valores estéticos, artísticos y culturales de la danza como arte escénico del valor educativo que ésta contiene. En trabajos con estudiantes se ha comprobado cómo la educación en danza es una dialéctica permanente que los lleva a desarrollarse equilibradamente, propicia su salud psicológica (tan anhelada en las actuales circunstancias sociales del país), motiva su auto-valoración y enseña la comprensión y el respeto y ante todo la valoración del otro. Da sentido de trascendencia, de identidad, de pertenencia, proporciona un marco orientador, necesidades éstas que, según Erich Fromm, se deben

satisfacer para lograr la formación de una verdadera personalidad.

El hecho coreográfico "movimiento expresivo ritmo-plástico del cuerpo" implica una interacción permanente entre procesos físicos, psíquicos superiores y circunstancias ambientales, sociales y culturales. El movimiento danzario exige toma de conciencia del propio cuerpo, de su unidad orgánica, del espacio que ocupa y del tiempo en que se mueve. En la base de esta tarea se encuentra el desarrollo psico-motriz. Con respecto a la psico-motricidad, nos dice la profesora Josefa Lora que ésta consiste en el conjunto de experiencias corporales que conducen a la toma de conciencia de sí mismo en óptima relación con las circunstancias particulares, con el objeto de incrementar la disponibilidad para actuar con eficacia y seguridad frente a cualquier situación que le planteen la vida y particularmente, los aprendizajes escolares. Al ejercitar el movimiento espontáneo del niño esta actividad contribuirá a desarrollar una personalidad libre, crítica y creadora, que ha de conducirlo con facilidad a su realización plena como ser individual y social. (CUETO, 2008:70)

2.2.4. CLASIFICACIONES DE LAS DANZAS SEGÚN DIFERENTES AUTORES

2.2.4.1. DANZAS DE CAMPO Y DANZAS ESPECTÁCULO

Las danzas de campo son de carácter laboral, pastoril, de romance, serenata, ceremoniales y guerreras; los que según el calendario local autóctono, se ejecutan espontánea y periódicamente con un número ilimitado de participantes que la actividad tradicional congrega. La experiencia es única y no se volverá a repetir,

pero sí se la continuará, pues es el pueblo el que danza guerreando como en el *wark'anakuy*, o sembrando como en el *hawaspa t'ikan yanañawi*, o en el urdido como el *allwi*, etc., periódicamente. Sus orígenes se pierden en los khípu de nuestra historia.

En cambio, las danzas espectáculo intentan responder a objetivos que empiezan con los verbos crear, rescatar, difundir y defender. Objetivos que plantean recopiladores, tradicionalistas, coreógrafos o folklorólogos a través de su actividad o genio personal o a través de sus movimientos. En la actualidad, estos ideales no responden aún a objetivos de intereses nacionales.

Por otro lado, las danzas espectáculo o de laboratorio dan lugar a discusiones sobre la originalidad y procedencia, como éstas: "esa danza no es así", en vez de reconocer que *esa danza en tal lugar la danzan así*, discusiones generadas cuando las danzas no están sustentados en trabajos de investigación científica cimentadas en las danzas de campo, o cuando no se respeta la autoría (cuando es de autor conocido y no folklórica).

2.2.4.2.SEGÚN MATEO CABRERA

Clasificación de las danzas de acuerdo a la activad realizada.

1. Danzas agrícolas.
2. Danzas ganaderas.
3. Danzas pastoriles.
4. Danzas de la caza o chaco.
5. Danzas guerreras.
6. Danzas hieráticas.
7. Danzas imitativas.
8. Danzas gremiales.

9. Danzas sociales.
10. Danzas religiosas.
11. Danzas satíricas.
12. Danzas de carnaval.
13. Danzas negroides o negras.
14. Estampas folklóricas hechas danza.
15. Danzas tradicionales.

2.2.4.3.SEGÚN ESMEE BULNES

Se puede dividir en:

1. Danza noble.
2. Danza de carácter. Aplicado a las danzas tradicionales y a los bailes en que se imitan los movimientos propios de una clase de personas o de alguna profesión u oficio.
3. Danza de semicarácter. Inspirada en los mismos movimientos que las de carácter pero realizada de acuerdo con las técnicas del baile clásico.

http://www.brown.edu/Departments/Theatre_Speech_Dance/Dance.html

2.2.4.4.CLASIFICACIÓN DE LA DANZA FOLKLÓRICA

A) POR EL NÚMERO DE PARTICIPANTES:

a).- Individuales:

- Independientes.- Danzas solos: D. de Tijeras (Agonía), Waylaka, Ukumari etc.
- Dependientes.- Se acoplan a otras : Huatricula, Chuto, Maqtacha, Ukuko etc.

b).- De Pareja:

- Independientes: D. de Tijeras (Atipanakuy), Zapateo Negro, Chinchilpos y Gamonales.
- Mixta Independiente: Hombre-Mujer : Marinera, Vals, Polka, Huayno, Tondero etc.

c).- Grupales:

- Regulares.- De pareja en grupo, de pareja enlazada, de pareja suelta.
- Irregulares.- No guardan simetría : Tunantada, Calixtrada, Kurkuchas etc.
- Coreográficas.- De Recorrido, de Columna, Corocirculares, mixtas, simétricas.

B) POR SU CONTENIDO:

- a).- Agrarias: Tarpuy, Jala Calchay, Quinoa Qhakuy.
- b).- Ganaderas: Tupay, Llamerada, Chaku.
- c).- Guerreras: Qara chuncho, Chiaraq'e, Shapish.
- d).- **Festivas:** Sipascha, Paras, Tikapallay.
- e).- Gremiales: Contradanza, Kullawa, Panaderos.
- f).- Satíricas: Saqra, Chonguinada, Doctorcitos,
- g).- Regionales: Majeños, Tucumanos, Chirihuanos.
- h).- Religiosas: Waylia, Huayligia, Pastorcitos.
- i).- Rituales : Tupay, Santiago, Chiaraq'e.
- j).- **Costumbristas:** Safa casa, Wasichakuy, Capitanía.
- k).- Carnavalescas: De Canas, de Cajamarca, de Arequipa.

C) POR SU CADENCIA RÍTMICA:

- a).- Suaves: Vals, Marinera Limeña.
- b).- Pausadas: Chonguinada, Ayarachis.
- c).- Fuertes: Huaylarsh, Q'ara chuncho.

D) POR EL CICLO VITAL:

- a).- Nacimiento: Erqe huachaq, Llama chaski.
- b).- Bautizo: Rutuchi, Chuqcha rutuy.
- c).- Iniciación: Huarachico, Chicuchikuy.
- d).- Propiciatorias: Tupay, Sipascha.
- e).- Matrimoniales: Casarasiri, Palpa huanca.
- f).- Fúnebres: Ayarachis, Ayataki, Huahua huañuy.

E) CRONOLÓGICAS:

- a).- Danzas Incas: Qachua, Kachampa.
- b).- Danzas Coloniales: Siqlla, Wacawaca.
- c).- Danzas Republicanas: Avelinos, Maqtada.

F) POR SU PRESENTACIÓN:

- a).- Indígenas o Autóctonas : Tarpuy, Qanchis.
- b).- Mestizas o de la ciudad : Pandilla Puneña.
- c).- De luces : Morenada, Diablada.

G) DANZAS TÍPICAS DEL PERÚ:

- a).- Costa: Vals. Polka, Marinera.
- b).- Sierra: Sara Jallmay, Saruri.
- c).- Selva: Chimaiche, Sitarakuy

(BRAVO CRUZ, 2010:10)

2.2.4.5. GÉNEROS MUSICALES NATIVOS.

- **El wayñu o wayno.** Canto hecho para el baile. Se ejecuta durante el año. se exceptúa del pukllay.

- **El yarawi**, que en otros ámbitos es la mulisa o la vidala. Es el canto dolido del corazón, eminentemente lírico.
- **El taki**, en otros ámbitos la pallada. Es el canto para el diálogo, con el contrincante, la naturaleza, etc. Muchos cantos de este género musical son para danzar, generalmente las de carácter agrícola, ganadera y artesanal.
- **La qhashwa o wiphala**, generalizado por los mestizo como carnaval. Este género es a la danza. Se distingue las siguientes variantes: la de carácter laboral romance, festivo y guerrero. Su época abarca desde la siembra en ayllu o comunidad hasta la cosecha; sin embargo, las más esperadas por la comunidad son la del pukllay.
- **La wanka**. Este es el canto épico, para exaltar la vida-muerte, victoria-derrota.
(CAREÑOS, 2008:257)

2.2.5. FUNDAMENTOS DE LA DANZA

2.2.5.1. DANZAS Y FIESTAS DE LA MATRIZ ANDINA

Las festividades tradicionales en el Perú tienen su punto de partida, en las fiestas que antiguamente se celebraban en diferentes épocas, ciñéndose éstas al calendario festivo agrícola - ganadero Inca; sobre las que los españoles superpusieron las fiestas y ceremonias religiosas occidentales y que hoy en un sincretismo pagano religioso resurge con mayor firmeza sin anular la esencia de su contenido ideológico.

Estas festividades basadas en la magia y la religión como dos formas ideológicas del mundo andino, perviven hasta la actualidad en diferentes pueblos del área andina, con el objetivo de preservar la **fertilidad y producción** de la **siembra y el**

ganado; con algunas diferencias en su forma más no en su contenido; teniendo como fuente aquellas que representan a las actividades productivas de esa época.

Es decir los campesinos de todas las lenguas aborígenes conservan casi intactos sus cultos y creencias de sus antepasados. Pero también es innegable que los rituales, tanto de la religión andina como la occidental, se han ido adaptando a las circunstancias históricas y cumplen funciones de la vida cotidiana de los pueblos.

A).-Fiestas Agrícolas.-En la época de los incas estas festividades se iniciaban con el **Tarpuy Raymi** (fiesta de la siembra), comenzaba en el mes de agosto.

El inca frente a su pueblo, hacía una venia, para pedir permiso al Dios Sol, luego hacía el **Tinkasqa**, asperjando algunas gotas de chicha sobre la **pachamama**, después brindaba ante la concurrencia, inmediatamente cogía la **chakitaqlla** para abrir la tierra y tomando un puñado de ésta la entregaba a una **Aqlla**, luego el **Willaq Umo** (sumo sacerdote) le alcanzaba la semilla escogida que el inca introducía al hoyo junto con el abono.

Terminado este rito, anunciaba el inicio de la siembra, y que al término de ésta se iniciaba una gran fiesta donde bailaban la **Qachua** se brindaba con chicha y comían bien, en augurio de una buena cosecha y prosperidad del imperio.

Cada faena era motivo de un ritual como de la festividad correspondiente, sujetándose a los sistemas de trabajo heredados como es el **Ayni** y la **Minka** :

B).-Fiestas Ganaderas.-En la época inca, la primera ganadería estaba constituida por los camélidos americanos: llamas, vicuñas, alpacas, guanacos y tarukas (venados), los que le ofrecieron un sinnúmero de servicios, no sólo en la alimentación sino para la misma vestimenta; existe una diversidad de rituales y

festividades del ganado con el objetivo de invocar a las divinidades por la fecundidad, crecimiento y reproducción de éste. (BRAVO CRUZ, 2010:20)

2.2.5.2.SISTEMA DE NOTACIÓN EN DANZA

Se trata del registro escrito de los movimientos de la danza. Aunque algunos eruditos piensan que ya los antiguos egipcios registraban sus danzas por medio de jeroglíficos, la más nítida y antigua notación que ha llegado hasta nuestros días proviene de la Europa del siglo XIX. Uno de estos métodos antiguos, difícil de interpretar, aparece en dos manuscritos catalanes escritos hacia 1468, en los cuales una combinación de rayas verticales y horizontales, además de signos semejantes a los números 9 y 3, representan cinco pasos específicos e indican las direcciones del movimiento. Un método mucho más común de este periodo presupone el conocimiento de un vocabulario de pasos, los cuales están indicados por sus iniciales. De este modo, la secuencia registra los siguientes pasos conocidos: reverencia, branle, simple, doble, riprese. Es posible reconstruir el significado de estos nombres estudiando los escritos de la época. (CUETO, 2008:70)

2.2.5.3.MOVIMIENTO, EXPRESIÓN Y COMUNICACIÓN

El ser humano necesita moverse para entrar en contacto consigo mismo, conocerse, estimarse, situarse ante los otros, conocer y transformar creativamente el mundo. La fuerza creativa es esencialmente el impulso motor que abre paso a lo maravilloso en nosotros, movimiento que se somete cuando la vida afectiva ha sido herida, afectando profundamente la autoestima y la sensibilidad hacia los demás. La posibilidad de movimiento expresivo se limita

con frecuencia en la escuela y en el hogar debido a formas educativas autoritarias. El movimiento espontáneo también se frena debido a limitaciones espaciales a las que se ven forzados a veces los niños.

El ser humano, como ser gregario, necesita expresarse y comunicarse para madurar física, emocional, intelectual, social y culturalmente. Para intercambiar experiencias, reconocer intereses mutuos, llegar a acuerdos e identificar bienes. Para vivir y disfrutar la cultura. Pero con frecuencia la expresión sentida de niños y niñas es limitada en la escuela, en el hogar y en el ámbito comunitario; no se les escucha, se les ignora, se les descalifica o maltrata.

La necesidad de comunicación del ser humano se muestra, entre otras maneras, en el deseo de relacionarse armónicamente con otras personas compartiendo juegos de movimiento, ritmo y gestualidad en la danza. Por lo general, en los diferentes contextos culturales colombianos las personas se sienten inclinadas a la danza, movidas por la música o motivadas por un acentuado gozo de vivir que frecuentemente va unido al baile. En la danza cada uno se expresa con su propio estilo. (PEREZ, 2005:30)

2.2.5.4.COREOGRAFIA EN LA DANZA

Se define como un procedimiento de elección y combinación de acciones motoras para elaborar secuencias de movimientos que poseen una lógica interna y que se denomina frase de movimiento y que además pueden ser combinadas entre sí. Este es un proceso técnico de construcción de frases de movimiento.

2.2.5.5.EL FOLKLORE

Desde la invención del término folklore por William Thoms, en 1846, se ha suscitado un gran debate en Europa y en América. A lo largo de los 158 años

transcurridos, se han ensayado innumerables posibles conceptualizaciones y denominaciones. Pero a despecho de tales tentativas, y sin soslayar los innegables aportes, la conceptualización básica subsiste en el sentido de que es sinónimo de cultura popular y tradicional. El problema es que en esta vorágine de intentos se han acuñado no pocas erráticas ideas que han contribuido a la confusión. Queremos aquí justamente señalar cuáles son estas conceptualizaciones erráticas y erróneas, es decir, lo que no constituyen folklore.

1. No es folklore solo lo andino. Puede ser también lo costeño o lo amazónico. Además debe ser popular y tradicional.
2. Consiguientemente no solo es folklore el huayno. Puede ser también el yaraví o el vals o el changanacuy, etcétera.
3. No es folklore la cultura en general o la cultura de nuevo tipo: debe ser tradicional y popular.
4. Ni solo lo artístico, aunque sea tradicional y popular. Pueden ser también otras expresiones culturales, como la comida las adivinanzas, etcétera.
5. Para ser tradicional no debe ser un hecho pasado, tiene que estar consagrado por el pueblo a través del tiempo.
6. No es folklore solo lo tradicional en general, porque lo tradicional puede ser virreinal o feudal y ello no está enmarcado en el folklore, porque la connotación de clase (popular) le es consustancial.
7. No es folklore la sola representación de una expresión artística o cultural: si esta se da, por ejemplo, en los escenarios capitalinos, ello es más bien proyección.
8. Mucho menos será folklore aquella representación distorsionada, ajena a su autenticidad.
9. Tampoco la sola expresión folklórica, porque el folklore es un proceso.

10. El folklore no debe ser confundido con la ciencia del folklore, cuyo nombre es folklorología.
11. No es folklore solo la cultura inferior, como algunos pretenden.
12. Tampoco es folklore solo la cultura superior, como exageradamente también se puede afirmar, porque en ese largo proceso cultural tradicional y popular, pueden haberse insertado elementos no populares, como el machismo, el individualismo o el consumismo, que el pueblo, lamentablemente, ha hecho suyo.

En el folklore existen esos elementos no populares pero lo prevaleciente debe ser lo esencialmente popular expresado por sus valores de laboriosidad, solidaridad, honestidad, etcétera.

Cuando la invasión de elementos ajenos al proceso folklórico es cuantitativamente grande, entonces se produce una alteración cualitativa de la esencia folklórica, al extremo incluso de negarla y convertirla en otra cosa. En tal caso, ya no estaremos hablando de folklore, sino seguramente de una expresión cultural actual o futura: no popular (burguesa, pro burguesa, aburguesada, desclasada, pro imperialista, etcétera); o popular (populachera, lumpen, semilumpen, populista, contestataria, democrático - popular, revolucionaria, socialista, o de nuevo tipo), en cuyos casos los comentarios o análisis corresponderán ya a un ámbito ajeno al del folklore.

Ahora bien, si quisiéramos variar el simple enunciado de que folklore es sinónimo de cultura popular y tradicional, por el afán de "aportar", "renovar" o "cambiar", no atribuyamos forzosamente características o pertenencias "folklóricas" a lo que ya no es folklore, y más bien, sin alterar su esencia, profundicemos y amplíemos el concepto mismo (MELGAR V. 2008:18)

2.2.5.6.CATEGORÍAS DE LAS DANZAS FOLKLORICAS DEL PERU.

Proponemos categoría de análisis y variables para el estudio de las danzas peruanas, lo que denominamos “Taxonomía Danzaria”, aspirando a que sirva de base para posteriores aportes significativos en el amplio campo de la danza folklórica de América. Las categorías de análisis propuestas son:

1. Carácter

Es la fuerza emocional que exige cada especie coreográfica y que requiere ser expresada para que la danza sea proyectada al espectador.

El carácter tipifica las especies coreográficas e incluso existen clasificaciones basadas en el carácter. El carácter de la danza pone en acción la estructura de la danza.

2. Mensaje

Es el argumento de la danza, lo que dice la danza a través de las posturas y el gesto corporal y que requiere un tiempo y un espacio para ser expresado.

3. Estructura

Denominamos así al desarrollo organizado del argumento de la danza y que está integrado por partes, momentos, mudanzas. En la estructura, se interrelacionan los elementos de pueblo, materiales, lenguaje y cuerpo (Edgardo Alguisu, 1982) el, como historia social de interacción humana. Materiales que son el enlace del hombre con la naturaleza. Lenguaje que constituyen la presencia de la tradición. Cuerpo, como receptáculo de posibilidades de realización.

4. Estilo.

Se refiere principalmente al mundo de bailar a la expresión e intención del mensaje, involucra autenticidad espontaneidad, destreza y talento de los

danzantes. Si se requiere, la personalidad artística: En el estilo está muy presente el tono postural del individuo y su conciencia corporal, la capacidad expresiva, la coordinación rítmico – cinética y la creación cinética. Se puede decir que existen estilos personales y estilos colectivos. En este segundo término se incorporan a los estilos personales que sirven de paradigma a rasgos expresivos de la cultura corporal de cierta especie coreográfica.

5. Forma Dancística.

Es la organización de los elementos que intervienen en la danza:

- Número de personas que integran en la danza.
- Relación entre los danzantes, la manera de unión y la correspondencia de los movimientos.
- Los pasos y las formas de desplazamiento.
- Las posturas corporales y la coordinación cinética – rítmica
- El ritmo y el tiempo y la aplicación de los principios dancísticos.
- La cultura corporal colectiva.

6. Coreografía.

Es el arte de crear, en el espacio, movimientos armoniosos integrados y fluidos a través de pasos y posturas que transmitan el sentimiento, mensaje, argumento, carácter, etc.

La planimetría y la estereografía estructuran la coreografía; en la primera intervienen los pasos en el plano horizontal, y en la segunda, las posturas corporales en el plano vertical; la relación de ambas dan las figuras y los desplazamientos en el espacio y el dominio de los niveles; ambas producen como resultado de las figuras simples o complejas. La creación coreográfica

alcanza calidad cuando logra que los principios dancísticos produzcan “gestos sonoros” y la proyección del mensaje de la danza.

7. Continuidad histórica

La continuidad histórica se refiere a la presencia y función de la danza en el tiempo y el espacio, su plasticidad continúa para adaptarse a las exigencias sociales y valores estéticos de las diversas épocas, desde su génesis al presente.

Puntualizar su evolución o involución en el proceso histórico de su devenir.

Organizamos las categorías en esquemas con la clara intención de facilitar la propuesta. (Milly Ahon Olgúin, 2002:45)

2.2.5.7.LA DANZA Y EL MOVIMIENTO EN LA EDUCACIÓN

El movimiento corporal, evidentemente ha sido fundamental en la constitución y evolución de la especie humana, y se cree que el baile fue el comienzo del movimiento corporal organizado, debido a que el lenguaje no era suficientemente efectivo. El baile representaba una manera de comunicación y expresión, y se cree que existía un baile para todas las emociones humanas y sus manifestaciones sociales. De hecho, en las tribus primitivas se empleaba el baile para ceremonias religiosas, para implorar lluvia, como un medio curativo de enfermedades o como preludeo a la acción bélica. Podemos deducir la presencia de la actividad de baile en estas comunidades primitivas, porque estos individuos se movían al ritmo de un sonido proveniente de algún instrumento rudimentario de percusión como el tambor, y comúnmente esto ocurría alrededor de una hoguera. Los juegos también eran parte importante del diario vivir para las poblaciones primitivas, en ésta época, el juego representaba aquella parte de la actividad total donde se participaba por simple diversión y espontaneidad. (CUETO, 2008:77).

2.2.5.8.ARTÍSTICO Y ARTE POPULAR:

Lo **artístico**, en las danzas folklóricas se observa en el plano del movimiento con el sello característico del estilo ejecutado por los actores y en los elementos de la danza que ellos utilizan.

Como **arte popular** es la creación colectiva y por tanto herencia que se transmite de generación en generación, esta herencia no se la debe desvirtuar.

Deslindamos lo popular frente a la popularidad, en cuanto el primero es de pertenencia y pertinencia colectiva mientras que el segundo es a la persona y a un tiempo de moda. En este sentido, la danza como arte es singular y responde a un momento, hecho y lugar histórico, está en manos o práctica responsable de artistas, ellos se alimentan de la continuidad danzaría ejecutada por un pueblo allí donde está el arte a través de la memoria popular.

2.2.5.9.FUNDAMENTOS DE LA EXPRESIÓN CORPORAL – DANZA.

La expresión corporal es una conducta espontánea existente desde siempre, es un lenguaje por medio del cual el ser humano expresa emociones, sensaciones, sentimientos y pensamientos con su cuerpo, integrándolo de esta manera a sus otros lenguajes expresivos como el habla, el dibujo y la escritura. Lo que llamamos Expresión Corporal como actividad organizada o disciplina, tal como la definió Patricia Stokoe en Argentina, es un lenguaje artístico extra-verbal, es una concepción de Danza, una danza que está al alcance de todos; engloba la sensibilización y concientización de nosotros mismos tanto para nuestras posturas, actitudes, gestos y acciones cotidianas como para necesidades de expresar-comunicar-crear-compartir- e interactuar en sociedad.

La Expresión Corporal-Danza sustenta su trabajo técnico en la Sensopercepción, una disciplina de trabajo corporal consciente, cuyo eje consiste en llevar las

sensaciones -esto es- los estímulos que llegan de los receptores sensoriales, al plano consciente, pasar de la mera sensación a la percepción consciente, de manera de estimular la capacidad de observación y registro de dichos estímulos, que van a dar lugar a la elaboración de imágenes precisas del propio cuerpo en su vínculo constante con el medio.

Podemos decir, que sin el cuerpo el ser humano no existe como tal, como estructura integrada en movimiento; por ende la expresión corporal como disciplina cuestiona la dicotomización que nuestra sociedad tiende a fomentar entre lo psíquico y lo corporal.

2.2.6. DANZA, UTILIDAD Y PERTENENCIA

En la sociedad contemporánea las danzas proporcionan a los jóvenes ocasiones importantes para reunirse. También es factible trabajar ayudado por la danza. Los movimientos rítmicos son capaces de lograr que el trabajo sea más rápido y eficiente, como en las danzas japonesas que se realizan en las plantaciones de arroz. En Apunmaq k'iri, antigua nación Qheshwa, muchas de nuestras comunidades llegan cantando a las labores sean agrarias, pastoriles, faenas o artesanales, y retornan de las mismas danzando; aquí el trabajo es alegría fiesta.

El tusuy es propio del ser humano, ¿se podría imaginar una sociedad un ayllu, sin danza?. No. La danza es identidad, es pertenencia.

Los efectos tanto físicos como psicológicos de la danza le permiten ser útil para muchas funciones. Puede ser una forma de adorar a los dioses, un medio de honrar a nuestros ancestros o un método para crear magia. Se menciona la danza en la Biblia, y hasta la edad media era una parte usual de los homenajes y de las celebraciones religiosas (tradicción que se mantiene en algunos lugares de España y

América Latina). Aunque la iglesia cristiana denunció la danza como inmoral, el cristianismo no consiguió suprimir todos los ritos que los occidentales llamaron paganos.

La danza puede también formar parte de los ritos de transición que se realizan cuando una persona pasa de un estado a otro. Así, actualmente, el nacimiento, la iniciación, la graduación, el matrimonio, el acceso a un puesto oficial y la muerte pueden ser enmarcados por la danza. En algunas sociedades, las danzas son únicos eventos a los que acuden y donde se conocen los jóvenes de distinto sexo, en las comunidades del ayllu Yanawra (Hakira-Mara Yanawara por citar el registro de Garcilaso de la Vega ínka).

2.2.7. ACCIONES CORPORALES EN LA DANZA

PRESTON-DUNLOP, identifica seis acciones corporales en la danza, o para ser más exactos cinco acciones además de las paradas:

- a) **Gestos**, donde se incluyen todos los movimientos del cuerpo que no estén implicados directamente en soportar el peso (flexión extensión, torsión, etc.).
- b) **Pasos**, aquellos que incluyen cualquier transferencia del peso corporal de un apoyo a otro.
- c) **Locomociones**, aquellas acciones que incluyen formas de desplazamiento del cuerpo de un lugar a otro.
- d) **Salto**s, donde se incluyen acciones en las que no hay apoyo del cuerpo.
- e) **Giros**, aquellas acciones donde se da un cambio de orientación del frente corporal.
- f) **Paradas**, sostenimiento del cuerpo en cualquier posición. (**SERRANO, 2006:53**)

2.2.8. FACTORES DEL MOVIMIENTO O DE LA MOVILIDAD EN LA DANZA:

- 1) **Acción antigravitatoria ligera:** es la acción muscular mínima necesaria para mantener el esqueleto en posición erecta. En danza es muy importante la consecución de una tensión justa ya que es el fundamento de la posición básica o de partida que permite acceder a nuevas acciones con el mínimo de tensión.
- 2) **Acción antigravitatoria energética:** acción vigorosa de toda la musculatura en contra de la fuerza de la gravedad.
- 3) **Acción cinética ligera:** mínima fuerza necesaria para desplazar una parte de nuestro cuerpo.
- 4) **Acción cinética energética:** se produce cuando el cuerpo o alguna de sus partes son movilizadas con gran energía generando un fuerte aceleración.
- 5) **Acción estática ligera:** mínima tensión que permita mantener un gesto o posición corporal.
- 6) **Acción estática energética:** fuerte tensión muscular dentro de una posición estática o como facilitadora de otra acción cinética (por ejemplo, tensar la pierna de apoyo mientras se lanza la otra hacia arriba).
- 7) **Acción ligera en relación con una resistencia externa:** mínima tensión necesaria para oponerse a una resistencia.
- 8) **Acción energética en contra de una resistencia externa:** la resistencia es vencida a partir de una fuerza vigorosa que se ejerce en su contra.

(SERRANO, 2006:60)

2.2.9. INTERACCIONES EN LA DANZA:

- **En función del espacio:**
 - a) relaciones cara a cara, espalda con espalda, lado a lado, uno detrás de otro, alrededor, cerca, lejos, en contacto;
 - b) acciones: encontrarse, separarse, cruzarse, quedar unidos, en oposición separados, en oposición en contacto.
- **En función del grupo:** contacto, estructura común, estructuras independientes.
- **En función del papel a jugar:** semejantes, opuestos, diferentes, complementarios, ser modelo, seguir un modelo, moverse en espejo, moverse en acción-reacción.
- **En función de los objetos en tanto que sean:** signo, soporte de la acción, origen de transformaciones, elemento de mediación.
- **En función del tiempo:** simultaneidad, alternancias, sucesivos.
- **En función del vínculo:** por contacto, gestual, sonoro, espacial, por mediación del objeto.(SERRANO, 2006:65)

2.2.10. VESTIDO TRADICIONAL

Es el conjunto de prendas generalmente textiles fabricadas con diversos materiales propios de la zona y usadas para vestirse, para acciones laborales, protegerse del clima adverso y diversas utilidades, así mismo ésta se mantiene en su estado original, establecido por cada población y zona.

De acuerdo con los arqueólogos y antropólogos, los signos de vestimenta más antiguos probablemente consistieron en pieles, cueros, hojas o pasturas, envueltas

o atadas alrededor del cuerpo como protección de los elementos de la naturaleza.





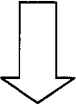

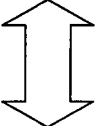







(<http://es.wikipedia.org/wiki/Indumentaria>)

a) TELAR

La confección de los tejidos andinos usa, en la mayoría de casos, el telar de cintura. El telar es amarrado a un poste en la parte superior y amarrado en las caderas del tejedor, en posición sentada. Está compuesto de dos enjulos, ejes superior e inferior (este se puede enrollar según la longitud del textil). Entre los enjulos se dispone la urdimbre, la estructura vertical de hebras. Se usa todo un conjunto de instrumentos de madera que interactúan con la urdimbre para agilizar la tarea de tejer la trama: varillas de liso, varas de paso (para dividir planos y facilitar en paso de la bobina), machete (para comprimir las tramas, el elemento horizontal que va a completar el tejido) y una bobina con el hilo (o varias bobinas como en el caso de técnicas como el tapiz o kilim).

La industria textil en Los Andes comienza en época temprana, incluso antes que la alfarería y que los procesos agro-pastoriles. Se reconoce su alto grado de complejidad técnica y estética, así como también la capacidad de las tejedoras para identificar y trabajar diferentes materias primas, tales como fibras de origen vegetal y animal, entre ellos totora, junquillo, algodón, lanas, pelos, plumas. En su elaboración se empleaban instrumentos para hilar, tejer y bordar, como husos, telares y agujas. Por estudios etnográficos sabemos que las mujeres son las que tejen en los tradicionales telares de cintura y de suelo y los hombres eran los encargados de fabricar cordelería, sogas y hondas. **(FOLLETO DE DANZAS ANDINAS, BRAVO, 2010:17)**

2.2.11. SIMBOLOGÍA DEL MOVIMIENTO DE PIES EN LA DANZA.

	CABALLERO		MEDIA PUNTA BAJA DEL PIE, APOYADA POR ELEVACION DEL TACO
	DAMA		APOYO DE LA PLANTA DEL PIE CON MOVIMIENTO
	RECORRIDO EN GRUPO		APOYO DE LA MEDIA PUNTA BAJA CON MOVIMIENTO
	RECORRIDO DE IDA Y VUELTA		APOYO DEL TACO CON MOVIMIENTO
	DIRECCIÓN DE DESPLAZAMIENTOS		GOLPE DE LA PLANTA DEL PIE
	PLANTA DEL PIE IZQUIERDO APOYADO		GOLPE DE LA MEDIA PUNTA BAJA DEL PIE
	PLANTA DEL PIE DERECHO APOYADO		PIE EN EL AIRE

Fuente:

(Elaboración propia de los investigadores)

2.3. MARCO CONCEPTUAL

2.3.1. Tergiversación:

- Dar una interpretación forzada o errónea a palabras o acontecimientos, en danza es el proceso por el cual una expresión artística danzaría es trastocado de forma ambigua (Encarta 2009).

2.3.2. Danza: visto desde dos puntos de vista este término como la de:

- **Occidental:** Movimientos corporales rítmicos que siguen un patrón, acompañados generalmente con música y que sirve como forma de comunicación o expresión. Los seres humanos se expresan a través del movimiento. La danza es la transformación de funciones normales y expresiones comunes en movimientos fuera de lo habitual para propósitos extraordinarios. (Encarta, 2006.)
- **Andino:** representación simbólica de algunas acciones sociales significativas y hechos folklóricos que generalmente tiene disfraces y movimientos uniformes, en grupos de parejas, teatralizada y para espectral. (DOMINGUEZ, 2003:12).

2.3.3. Pasos.

En danza, movimiento sucesivo consecutivo de ambos pies al realizar un patrón definido acompañado de una música. (Encarta, 2008).

2.3.4. Originalidad.

- Actitud, comportamiento o acción originales (con carácter de novedad).
- Se dice del artista o intelectual cuya producción es muy personal, (Everest, 1998: 556).

2.3.5. Coreografía.

- Coreografía es el arte de representar gráficamente signos y figuras de manera grupal acompañado de música.

2.3.6. Mensaje.

Trasfondo o sentido profundo transmitido por una obra intelectual o artística.
(Encarta, 2008).

2.3.7. Vestuario.

Prenda o conjunto de prendas con que se cubre el cuerpo, Conjunto de trajes necesarios para una representación escénica (Encarta 2009)

2.3.8. Expresión

Expresión hace referencia, en su sentido originario, al movimiento del interior hacia el exterior, es decir, una presión hacia afuera, aunque su acepción más común es la de la demostración de una idea o de los sentimientos. (Encarta, 2009.)

2.3.9. Expresión Corporal

Se le considera como un lenguaje que se manifiesta y se percibe en varios niveles, puesto que logra la integración de los planos físico, afectivo, social y cognitivo de la persona. Y, como todo lenguaje, es susceptible de que el sujeto alcance en él diversos grados de dominio y competencia. Se refiere al empleo adecuado de los gestos como auxiliares de la palabra oral, a la que generalmente enriquece con matices y movimientos particulares del cuerpo.

2.3.10. Música

Combinación de sonidos agradables al oído. Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de instrumentos. (Encarta, 2009)

Capítulo III

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

3.1. PRESENTACIÓN

En el presente capítulo damos cuenta de los resultados obtenidos del análisis de datos correspondientes de las entrevistas y análisis comparativo de las fotografías, videos y audios de la danza caballería “Patrón Santiago” de la provincia de Grau y de la ciudad de Abancay. Empezamos el análisis, con la categorización de las entrevistas según las hipótesis planteadas, así mismo realizamos el análisis de los audios, fotografías y videos para la corroboración de las entrevistas, así ver la tergiversación existente de la danza caballería que se ejecutan en la ciudad de Abancay.

Luego especificando el análisis veremos la tergiversación de la danza caballería en cada uno de las variables mencionadas como son: la vestimenta, música, coreografía, pasos y mensaje.

Para cumplir nuestro propósito hemos realizado la categorización de los datos según las entrevistas, para relacionar las variables cualitativas y contrastar la hipótesis general y específicas.

Para el descarte y apoyo a la contratación de la tergiversación de la música se realizó la categorización de los fraseos musicales mediante la marcación de los tiempos fuertes de la música de la danza caballería, para luego realizar la estructura melódica en pentagrama para realizar las comparaciones de música de caballería ejecutadas en las danza caballería en Abancay, de igual modo realizamos la comparación y categorización de la dimensión vestimenta, tanto de la vestimenta original con la vestimenta presentada en la danza caballería ejecutada en la ciudad de Abancay, la dimensión coreografía se recopiló la coreografía original para realizar la comparación y la categorización de los videos y entrevistas para determinar la tergiversación de ésta, analizando los monigotes y figuras extraídas de las diversas coreografías presentadas y ejecutadas en la provincia de Abancay, la dimensión pasos se realizó y determino primero los pasos existentes en la original danza caballería de la provincia de Grau para realizar el análisis y comparaciones de las entrevistas y videos, del mismo modo se realizó el respectivo análisis y categorización del mensaje de la danza caballería, resultados que se muestran a continuación.

3.2. ESTRUCTURA DE LA DANZA CABALLERÍA “PATRÓN SANTIAGO” DE CHUQUIBAMBILLA GRAU

3.2.1. ESTRUCTURA DE LA MÚSICA.

La música tiene tres melodías bien definidas, cuya música fue recopilada de la banda del señor Navarro de la comunidad de Patapata, por la Prof. Dora Valenzuela, en colaboración de los Profesores José Ángel Sotomayor, Liborio Ordóñez y Gloria Mariaca los cuales establecieron esta estructura música melódica de la danza patrón Santiago.

3.2.1.1. Estructura de la melodía.

La estructura melódica de la música de la danza caballería fue transcrito en pentagrama por el músico y profesor Oscar Santos Urbina, recopilada por los investigadores de un casset audio de la misma profesora Dora Valenzuela, integrante del CONJUNTO LOS CHANKAS DE APURIMAC.

GRÁFICO N° 02 ESTRUCTURA DE LA MELODÍA

Primera melodía



Segunda melodía



Tercera melodía



La primera y segunda melodía se toca en modo mayor o tonalidad mayor y la tercera melodía en modo menor, esta combinación lo realza a la música.

3.2.1.2. Estructura del canto

Señor patron Santiago

Caballuchata qokuway (bis)

Alazanta noqa nini

Overorunta noqa nini (bis)

Piqpa maypa tropitan

Grauinokunaq propitan (bis)

Alazan kama tropitan

Bayuchu kama tropitan (bis)

- Intermedio musical

Yuringata saltarin

Lliwllitata p'itarin (bis)

Chupachata silbaristin

Ninrichanpas k'intuyk'intuy (bis)

shayñatachu patakana

khayñachatan patakana (bis)

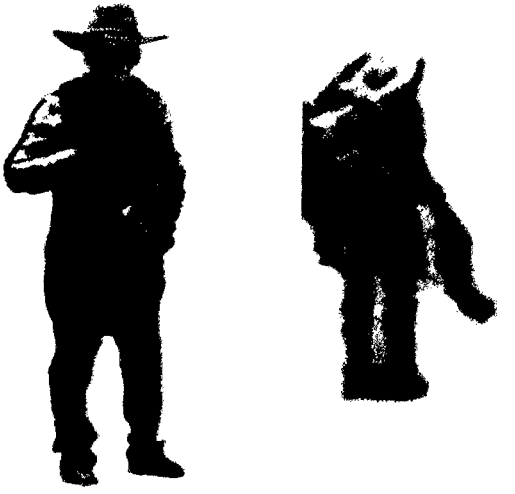

wichaymanpas uraymanpas

Estilo grauino patakana (bis)

3.2.2. ESTRUCTURA DE LA VESTIMENTA

CUADRO N° 06

ESTRUCTURA DE LA VESTIMENTA

VARÓN	MUJER
	
<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís negro de cuero. - Pantalón negro o azul de bluyín. - Camisa de color rojo o azul con cuadros negros de manga larga. - Cinchón multicolor tejido de lana por fuera y por dentro de cuero con evillas. - Capa roja, verde, azul o amarillo de seda. - Lazo oque (café) claro de cuero - Sombrero negro de lana con un cintillo de figuras de herraje 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro. - Pollera de marangani de color rojo o verde. - Enagua de seda de color blanco. - Blusa de seda blanco o amarillo. - Capa de seda o pana de color naranja o verde u otro color. - Sombrero de lana de color negro.

3.2.3. ESTRUCTURA DE LA COREOGRAFÍA

CUADRO N° 07

ESTRUCTURA DE LA COREOGRAFÍA

SECUENCIA	TIEMPOS MUSICALES	EXPLICACIÓN TEÓRICA
	<p>Primera melodía 5 Estrofas musicales se desplazan hasta formar un herraje. Saludo 3 Estrofas se desplazan y toman sus posiciones</p>	<p>1° Pasó. Se desplazan la mujer delante el varón detrás así intercaladamente cada pareja hasta formar un herraje grande casi por todo el rededor del escenario, saludo, luego entran al medio formando dos filas a un lado varones y mujeres a otro lado.</p>
	<p>Primera melodía una estrofa se desplazan hasta su posición</p>	<p>2° Pasó. Se separan varones a un extremo y mujeres al otro extremo manteniendo las filas dando media vuelta y media contra vuelta y se miran.</p>
	<p>Segunda melodía 1° Fraseo en el mismo sitio. 2° fraseo a la altura de la línea. 3° Fraseo intercalados formando una columna. 4° fraseo a la altura de la línea. 5° Fraseo en sitio de mujeres. 6° Fraseo giran y repiten la serie.</p>	<p>3° Pasó. Se acercan según cada fraseo y cambian de lugares (los varones al espacio de la mujeres y viceversa) y retornan a sus sitios, manteniendo las filas.</p>
	<p>Tercera melodía Está compuesto de 12 estrofas musicales todo el desplazamiento hasta su retorno de sus sitios. 2 Estrofas musicales lo utilizan para acercarse y ponerse en parejas cogidos del lazo.</p>	<p>4° Paso a. lo ejecutan cuando se están desplazándose para encontrarse las parejas y cuando se separan y retornan a sus sitios. 4° Paso b. solo lo ejecutan las mujeres cuando se encuentran mientras los varones ejecutan el 4° paso a, en columna.</p>
	<p>Primera melodía Todo el desplazamiento de parejas de la salida lo realizan en 4 estrofas musicales. En cada fraseo realizan la media vuelta y la media contra vuelta.</p>	<p>5° Pasó. Lo ejecutan cuando las parejas están cogidos del lazo realizando un giro para adentro y otro para afuera.</p>

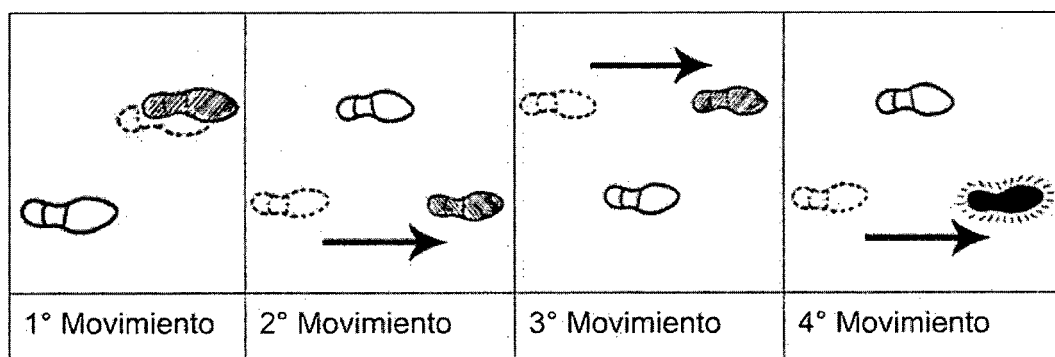
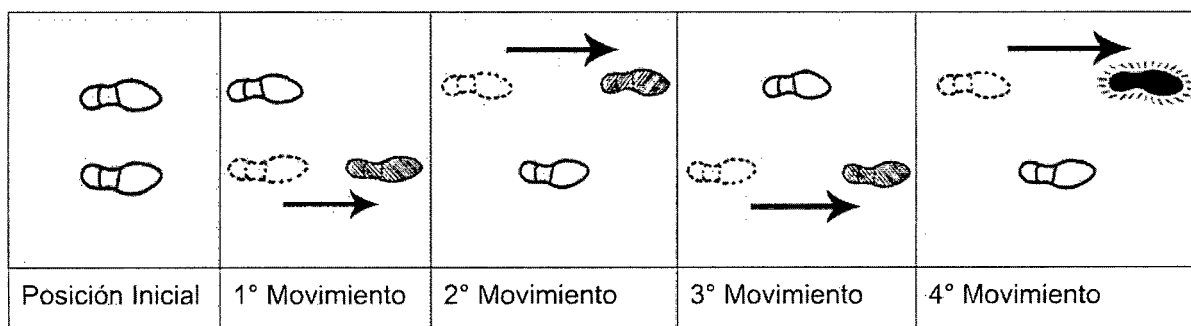
3.2.4. ESTRUCTURA DE LOS PASOS

1. Paso N° 01

- a. **Paso pisadas fuertes de varones:** Lo realizan en la primera melodía de la música, elevando los pies a los costados, con el cuerpo erguido, realizando el vaivén del tronco al momento de ejecutar los movimientos con los brazos arqueado hacia arriba con las manos a la altura de los ojos sosteniendo un lazo enrollado con ambas manos.

GRÁFICO N° 03

ESTRUCTURA DE PASOS N° 01. a



Posición Inicial: Los dos pies apoyados, paralelos y separados a la altura del hombro, con el peso del cuerpo distribuido sobre ambos, brazos arqueado hacia arriba con las manos a la altura de los ojos sosteniendo un lazo enrollado con ambas manos.

Movimiento 1 y 3: Elevación de la pierna derecha asía arriba con la planta del pie recto luego apoyo de la planta adelante para el avance o sino en el mismo sitio, la pierna izquierda mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 2: Elevación de la pierna izquierda asía un arriba con la planta del pie recto luego apoyo de la planta adelante para el avance o sino en el mismo sitio, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 4: Elevación de la pierna izquierda asía un arriba con la planta del pie recto luego golpe de la planta adelante, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.






Nota. En el 4to movimiento termina el fraseo de la música y se vuelve a repetir los mismos movimientos con el otro pie para intercalar el golpe de pie, cuando se baila en el mismo sitio no hay avance.

- b. Paso entrada de mujeres o 1° paso:** Lo realizan en la primera parte de la música con la primera melodía, realizando media y contra vuelta, como imitando al caballo.

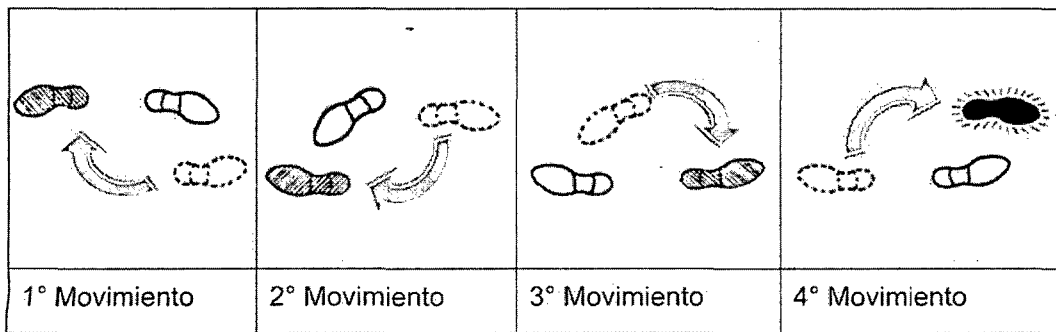
GRÁFICO N° 04

ESTRUCTURA DE PASOS N° 01.b

Vuelta

				
Posición Inicial	1° Movimiento	2° Movimiento	3° Movimiento	4° Movimiento

Contra vuelta



Posición Inicial: Los dos pies apoyados, paralelos y separados a la altura del hombro, con el peso del cuerpo distribuido sobre ambos, las manos en los costados estirados y separados del cuerpo extendiendo los brazos, sosteniendo el pañuelo a la altura de la cintura.

Movimiento 1: Liger elevación de la pierna izquierda arqueando y girando con la planta del pie recto luego apoyo de la planta ligeramente atrás del pie derecho con la punta así el lado contrario, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 2: Liger elevación de la pierna derecha arqueando y girando con la planta del pie recto luego apoyo de la planta por delante del pie izquierdo, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 3: Liger elevación de la pierna izquierda arqueando y girando con la planta del pie recto luego apoyo de la planta ligeramente atrás del pie derecho con la punta así el lado contrario para la vuelta, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 4: Liger elevación de la pierna derecha arqueando y girando con la planta del pie recto luego golpe de la planta ligeramente delante del pie izquierdo, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.

Nota. Se inicia nuevamente la serie de movimientos con el otro pie para la contra vuelta y luego siguen alternadamente cada serie para cada fraseo musical en el cuarto movimiento se eleva los pañuelos al costado adelante por encima de la cabeza.



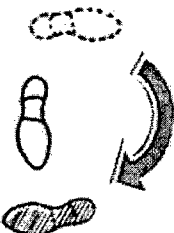


2. Paso N° 02

Paso de mujeres y varones: Lo realizan con la primera melodía de la música, realizando media vuelta y media contra vuelta, con las posturas del 1° paso.

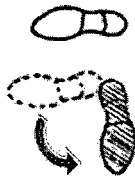



GRÁFICO N° 05

ESTRUCTURA DE PASOS N° 02

Vuelta

				
Posición Inicial	1° movimiento	2° Movimiento	3° Movimiento	4° Movimiento

Contravuelta

			
1° Movimiento	2° Movimiento	3° movimiento	4° Movimiento

Posición Inicial: Los dos pies apoyados, paralelos y separados a la altura del hombro, con el peso del cuerpo distribuido sobre ambos.

Movimiento 1: Elevación de la pierna derecha arqueando para girar con la punta del pie mirando hacia costado derecho, luego apoyo de la planta, la pierna izquierda mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 2: Ligera elevación de la pierna izquierda doblando con la planta recta, luego se lleva el pie para la izquierda girando para el lado contrario por delante del pie derecho y se apoya de la planta, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 3: Elevación de la pierna derecha arqueando con la planta del pie recto luego apoyo de la planta ligeramente adelante, la pierna izquierda mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 4: Elevación de la pierna izquierda arqueando con la planta del pie recto y cruza por detrás del pie derecho luego golpe de la planta ligeramente adelante, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.






Nota. La ejecución de la media contra vuelta se realiza con el pie contrario repitiendo la serie de movimientos.

3. Paso N° 03

Paso patacan de varones y mujeres: Lo realizan en la segunda melodía de la música, realizando saltillos, como imitando al caballo y todos cogiendo pañuelos las mujeres amarillo y verde los varones blanco y rojo.

GRÁFICO N° 06

ESTRUCTURA DE PASOS N° 03

				
Posición Inicial	1° Movimiento	2° Movimiento	3° Movimiento	Movimiento final

Posición Inicial: Los dos pies apoyados, paralelos y separados a la altura del hombro, con el peso del cuerpo distribuido sobre ambos

Movimiento 1 y 3: Elevación de la pierna derecha arqueando en la misma dirección con la punta del pie mirando hacia abajo luego apoyo de la planta ligeramente adelante, la pierna izquierda mantiene el peso del cuerpo e impulsa para el saltillo al mismo tiempo.

Movimiento 2: Elevación de la pierna izquierda con ligero doblado en la misma dirección con la planta recta luego apoyo de la planta ligeramente adelante, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo para dar inicio al saltillo.

Movimiento final: Elevación de la pierna derecha arqueando en la misma dirección con la punta del pie mirando hacia abajo luego golpe de la planta ligeramente adelante cuando culmina el fraseo musical, la pierna izquierda mantiene el peso del cuerpo.

Nota. El movimiento 1 y 2 se repite 7 veces (7 saltillos), en el ultimo saltillo se realiza el movimiento 2 y el final para realizar el golpe del pie.


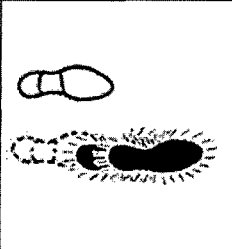
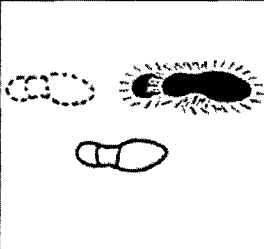
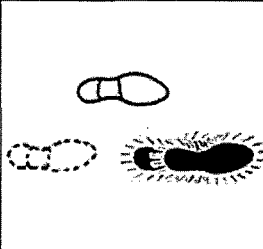
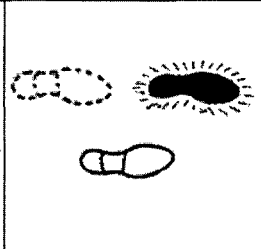
4. Paso N° 04

- a. Zapateo de varones y mujeres:** Lo realizan en la tercera melodía de la música, este zapateo lo realizan al desplazarse, los varones con los brazos arqueado hacia arriba con las manos a la altura de los ojos cogiendo el lazo con ambas manos, las mujeres moviendo los brazos adelante atrás intercaladamente a la altura de la cintura batiendo el pañuelo.

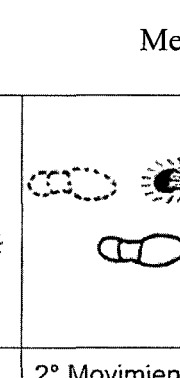
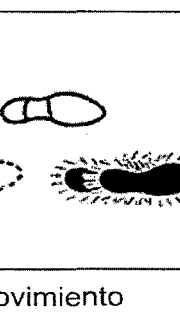
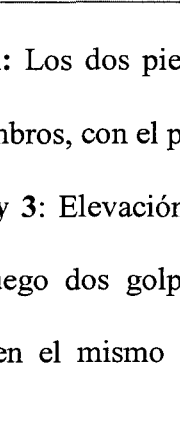
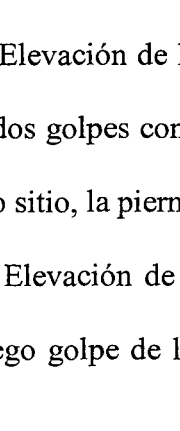

GRÁFICO N° 07

ESTRUCTURA DE PASOS N° 04.a

Media vuelta

				
Posición	1° Movimiento	2° Movimiento	3° Movimiento	4° Movimiento

Media contra vuelta

				
1° Movimiento	2° Movimiento	3° Movimiento	4° Movimiento	

Posición Inicial: Los dos pies apoyados, paralelos y un poco separados a la altura de los hombros, con el peso del cuerpo distribuido sobre ambos.

Movimiento 1 y 3: Elevación de la pierna derecha asía arriba con la planta del pie recto luego dos golpes consecutivos de la planta, adelante para el avance o sino en el mismo sitio, la pierna izquierda mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 2: Elevación de la pierna izquierda asía arriba con la planta del pie recto luego dos golpes consecutivos de la planta, adelante para el avance o sino en el mismo sitio, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 4: Elevación de la pierna izquierda asía un arriba con la planta del pie recto luego golpe de la planta adelante, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.


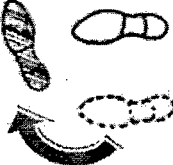

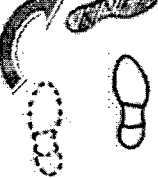
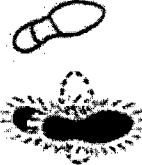
Nota. El movimiento 1 y 2 se repite 8 veces cada uno, En el 4to movimiento se ejecuta al termina la estrofa musical y se vuelve a repetir los mismos movimientos con el otro pie para intercalar el golpe de pie, cuando se baila en el mismo sitio no hay avance.

b. Zapateo de mujeres: Lo realizan en la tercera melodía de la música, en el momento del encuentro de parejas después del paso N° 01 – a. dando vuelta y contra vuelta, con los brazos extendidos separados a la altura de la cintura, doblando el tronco ligeramente en el momento del giro.

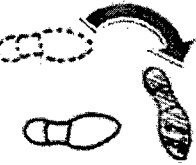




GRÁFICO N° 08

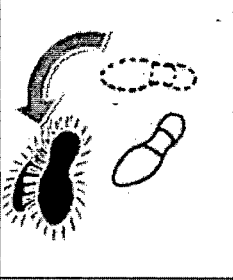
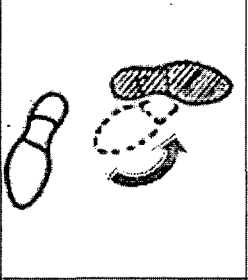
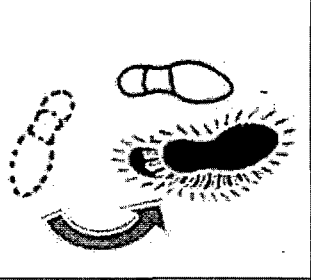
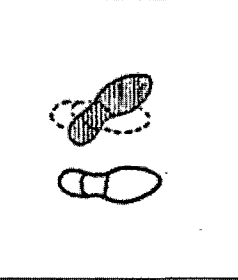
ESTRUCTURA DE PASOS N° 04.b

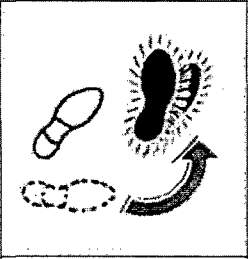
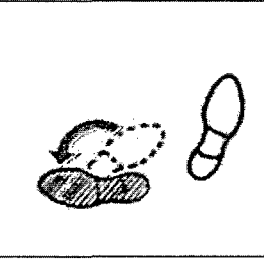
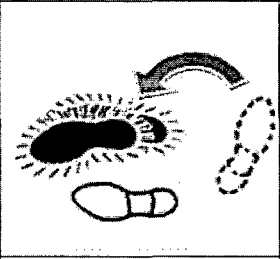
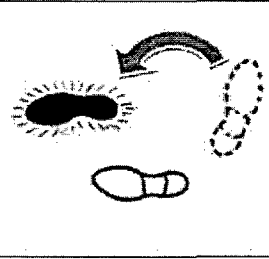
Media vuelta

				
Posición Inicial	1° Movimiento	2° Movimiento	3° Movimiento	4° Movimiento

Media contra vuelta

				
5° Movimiento	6° Movimiento	7° Movimiento	8° Movimiento	9° Movimiento

			
10° Movimiento	11° Movimiento	12° Movimiento	13° Movimiento

			
14° Movimiento	15° Movimiento	16° Movimiento	Movimiento final

Posición Inicial: Los dos pies apoyados, paralelos y un poco separados a la altura de los hombros, con el peso del cuerpo distribuido sobre ambos.

Movimiento 1, 3, 5 y 7: Elevación de la pierna izquierda asía arriba girando con la planta del pie recto luego apoyo de la planta por delante del pie derecho, la pierna izquierda mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 2, 4, 6 y 8: Elevación de la pierna derecha asía arriba con la planta del pie recto girando en el mismo sitio luego dos golpes consecutivos de la planta, “se ejecuta el golpe del pie mirando a los cuatro costados partiendo de la posición inicial hasta completar la vuelta (mirando a la 1 derecha, 2 atrás, 3 izquierda y 4 adelante)”, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 9, 11, 13, 15: Elevación de la pierna izquierda asía arriba y giro en el mismo sitio con la planta del pie recto luego apoyo de la planta girado al costado izquierdo, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 10, 12, 14 y 16: Elevación de la pierna derecha asía arriba con la planta del pie recto girando y avanzando al lado izquierdo luego dos golpes consecutivos de la planta, “se ejecuta el golpe del pie mirando a los cuatro costados partiendo de la posición inicial hasta completar la vuelta (mirando a la 1 izquierda, 2 atrás, 3 derecha y 4 adelante)” , la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento final: Elevación de la pierna derecha asía arriba con la planta del pie recto girando y avanzando al lado izquierdo luego golpe de la planta, “se ejecuta este golpe del pie cuando culmina la estrofa musical”, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.

Nota. Este movimiento lo realizan para atrás partiendo de la posición inicial.






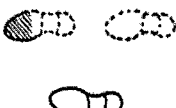
5. Paso N° 05

Salida de varones y mujeres: Lo realizan con la primera melodía de la música, realizando saltillos, como imitando al caballo ambas parejas cogen el lazo enrollado de los extremos con una mano y con la otra cogen un pañuelo, mirando al frente y atrás cuando dan la media vuelta, la pareja que está a su costado lo realiza con el otro pie toda la serie de movimientos.

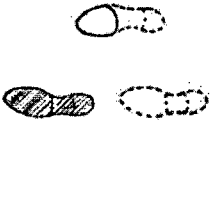
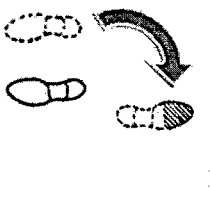
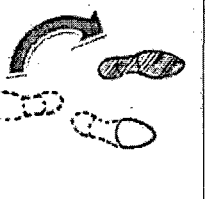
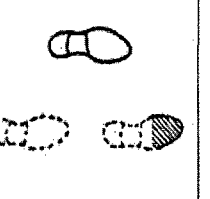
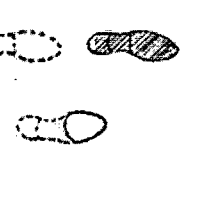
GRÁFICO N° 09

ESTRUCTURA DE PASOS N° 05

Media vuelta

					
Posición Inicial	1° Movimiento	2° Movimiento	3° Movimiento	4° Movimiento	5° Movimiento

Media contra vuelta

				
6º Movimiento	7º Movimiento	8º Movimiento	9º Movimiento	10º Movimiento

Posición Inicial: Los dos pies apoyados, paralelos y separados a la altura del hombro, con el peso del cuerpo distribuido sobre ambos

Movimiento 1: Elevación de la pierna derecha arqueando en la misma dirección con la punta del pie mirando hacia abajo luego apoyo de la media punta del pie ligeramente adelante, la pierna izquierda mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 2: Elevación de la pierna izquierda y giro de la planta luego apoyo de la planta mirando al costado, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 3: Elevación de la pierna derecha arqueando con la punta del pie mirando hacia abajo realizando el giro al lado izquierdo, luego apoyo de la media punta del pie al lado contrario, la pierna izquierda mantiene el peso del cuerpo y impulsa para el saltillo al mismo tiempo.

Movimiento 4: Elevación de la pierna izquierda y giro de la planta luego apoyo de la planta mirando al costado, la pierna derecha mantiene el peso del cuerpo.

Movimiento 5: Elevación de la pierna derecha arqueando en la misma dirección con la punta del pie mirando hacia abajo luego apoyo de la media punta del pie, la pierna izquierda mantiene el peso del cuerpo y impulsa al mismo tiempo para el saltillo.

Movimiento 6: Elevación de la pierna izquierda con ligero doblado en la misma dirección con la planta recta luego apoyo de la planta ligeramente adelante o en

mismo sitio, y apoyo del peso del cuerpo en la media punta del pie derecho (como quedó en el movimiento anterior).

Movimiento 7: Elevación de la pierna derecha arqueando con la punta del pie mirando hacia abajo realizando el giro al lado derecho luego apoyo de la media punta del pie al lado contrario, la pierna izquierda mantiene el peso del cuerpo y impulsa para el saltillo al mismo tiempo.

Movimiento 8: Elevación de la pierna izquierda arqueando con la punta del pie mirando hacia abajo realizando el giro a la izquierda luego apoyo de la media punta del pie al lado contrario, apoyo del peso del cuerpo en la media punta del pie derecho (como quedó en el movimiento anterior) y impulsa para el saltillo al mismo tiempo.

Movimiento 9: Elevación de la pierna derecha arqueando en la misma dirección con la punta del pie mirando hacia abajo luego apoyo de la media punta del pie, la pierna izquierda mantiene el peso del cuerpo y impulsa al mismo tiempo para el saltillo.

Movimiento 10: Elevación de la pierna izquierda con ligero doblado en la misma dirección con la planta recta luego apoyo de la planta ligeramente adelante o en mismo sitio, y apoyo del peso del cuerpo en la media punta del pie derecho (como quedó en el movimiento anterior).

Nota. El movimiento 5 y 6 se repite tres veces de igual modo con el movimiento 9 y 10, una vez ya realizado la media vuelta.

3.2.5. ESTRUCTURA DEL MENSAJE

Característica: Es la única danza dedicado al caballo, el amor y el respeto que se tiene a este animal, es una danza de ritmo normal y acelerado el cual gira en la imitación al caballo realizando saltillos y además es danza con el que sigue tributando el culto al caballo, con el sentimiento de su afición del poblador grauino.

Carácter: Es una danza autóctona mestiza, producto del sincretismo de la cultura occidental y Apurimeña de carácter religioso andina (Tinkasqa).

Temática: Es una danza de corte religioso, en el que las pareja imitan el caminar, trote, y galope del caballo (varones) y la yegua (mujeres), con relación a las letras del mensaje de la danza esta referidas al patrón Santiago y a la actividad cotidiana y social (recreativa, laboral, cultural y religiosa).

Significado: Es el amor y cariño que le tiene el poblador grauino al caballo que lo traducen como identidad cultural.

Expresión: Es la demostración de la virilidad o la característica natural del poblador grauino demostrado en la danza.

3.3. TERGIVERSACIÓN DE LA MÚSICA Y CANTO DE LA DANZA CABALLERÍA.

3.3.1. CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS

CUADRO N° 08
CONCLUSIÓN DE ENTREVISTAS

Chuquibambilla – Grau	Abancay
<ul style="list-style-type: none"> - En el acompañamiento musical se utiliza instrumentos de cuerda (mandolina y guitarra) - La música está estructurado con tres melodías el cahuay cahuay, el patacan, y melodía de zapateo) - La letra y la música de la danza caballería es única. 	<ul style="list-style-type: none"> - En el acompañamiento de musical se utiliza instrumentos como la quena y guitarra y también grabaciones. - La música está estructurado con tres melodías el cahuay cahuay, el patacan, y melodía de zapateo) - La música de la danza caballería es única, las letra varían según la <i>grabación</i> del cantante con el que se esté empleando
Tergiversación	
<p>El empleo de la quena en vez de la mandolina y la utilización de grabaciones en audio de la danza caballería.</p> <p>Las letras varían según la grabación con el que se esté ensayando la danza.</p>	

3.3.2. ANÁLISIS DE LAS LETRAS DE LA MÚSICA DE LA DANZA CABALLERÍA

CUADRO N° 09

ANÁLISIS DE LAS LETRAS DE LA MÚSICA DE LA DANZA CABALLERÍA

CANTO DE LA DANZA CABALLERÍA	
1. CONJUNTO LOS CHANKAS	2. Agrupación José Carlos Mariátegui
1.1. Señor patron Santiago 1.2. Caballuchata qokuway (bis) 1.3. Alazanta noqa nini 1.4. Overorunta noqa nini (bis)	2.1. Señor patron Santiago 2.2. Caballuchata apakuway 2.3. Señor patrón Santiago 2.4. Caballuchata suñaykuway 2.5. Bayuchata noqa nini 2.6. Alazanchata noqa nini
3. TRIÓ MARISCAL GAMARRA	4. CANTANTE HERMELINDA VERA
3.1. Señor patron Santiyagu 3.2. Caballuchata munakuni (bis) 3.3. Yanachanta yanachaypaq 3.4. Alazachanta afishunpaq (bis)	4.1. Señor patron Santiago 4.2. Caballuchata ñoqa nini (bis) 4.3. Alazanta sillachapaq 4.4. Bayuchata carrerapaq 4.5. wichaymanpas uraymanpas 4.6. Estilo grauino purinaypaq
Tergiversación	
<p>En el segundo verso de cada canto el empleo de (2.2. apakuway y 2.4. suñaykuway, 3.2. munakuni, 4.2. noqa nini) envés de qokuway.</p> <p>En los otros versos el cambio de las letras es evidente y hacen alusión a la petición para utilidad con referente al caballo.</p> <p>Las otras estrofas siguientes como también en los versos las letras son diferentes.</p>	

3.3.3. TERGIVERSACIÓN DE LA SECUENCIA RÍTMICA DE LA MÚSICA DE LA DANZA CABALLERÍA.

3.3.3.1.COMPARACIÓN DE SECUENCIAS RÍTMICAS

GRÁFICO N° 10

COMPARACIÓN DE SECUENCIAS RÍTMICAS

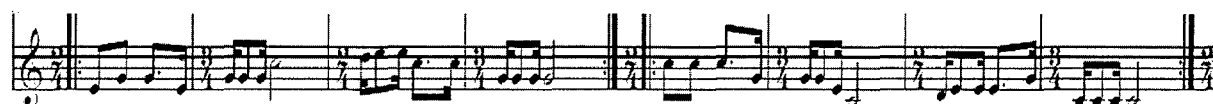
CONJUNTO LOS CHANKAS



Músico Lucas Molina Leon



Agrupación José Carlos Mariátegui



3.3.3.2.TERGIVERSACIÓN

Primera melodía

En el 1er, 3er y 7mo compas la secuencia rítmica esta totalmente variado tanto del músico Lucas molina y la agrupación José Carlos Mariátegui, en los otros compases se mantienen la secuencia rítmica

Segunda melodía

Del músico Lucas M. el 6to y 8vo compas la secuencia rítmica está totalmente variado y esta melodía lo lleva al final variando el orden, en la agrupación José Carlos Mariátegui en el 4to compas existe una variación sutil de una nota musical los otros compases mantienen la secuencia rítmica y esta melodía es llevada a la tercera parte.

Tercera melodía

Del músico Lucas M. en el 5to y 7mo compas la secuencia rítmica está variado, la agrupación José Carlos M., lo mutilan los primeros cuatro compases y ejecutan un loop con el resto de compases y además el 5to y 8vo compas lo utilizan como parte de la segunda melodía y lo más grave es que después de esta melodía insertan otra melodía de la provincia de Antabamba referido al ritual de los auquénidos.

3.4. TERGIVERSACIÓN DE LA VESTIMENTA DE LA DANZA CABALLERÍA.

3.4.1. CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS

3.4.1.1. VESTIMENTA DE VARONES

CUADRO N° 10

CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS DE LA VESTIMENTA DE VARONES

Chuquibambilla – Grau	Abancay
<ul style="list-style-type: none">- Borceguís negro de cuero.- Pantalón negro o azul de bluyín- Camisa de color rojo o azul con cuadros negros de manga larga.- Cinchón multicolor tejido de lana por fuera y por dentro de cuero con evillas.- Capa roja, verde, azul o amarillo de seda- Lazo oque (café) claro de cuero- Sombrero negro de lana con un cintillo de figuras de herraje	<ul style="list-style-type: none">- Borceguís cuero y cuerina de color negro- Pantalón yin de color negro- Carahutana de cuero de color negro- Chalina de lana de color blanco con cuadros negros- Camisa blanca o rojo a cuadros de algodón- Chaleco de cuero de color negro- Capa rojo o azul de seda- Poncho de lana de color rojo- Lazo de cuero.- Sombrero de lana de color negro o sino blanco.- Cinchón colorido tejido a lana forado con cuero por dentro.

Tergiversación
La utilización de la camisa blanca en vez de la camisa a cuadros de color rojo o azul en algunas agrupaciones
La utilización de la carahuatana que es más típico de Chumbivilcas
La utilización de la chalina blanca en vez del cinchón
Utilización del chaleco que pertenece mas Chumbivilcas
La utilización del poncho rojo en vez de la capa
En la mayor parte utilizan sogas mas no el lazo

3.4.1.2. VESTIMENTA DE MUJERES

CUADRO N° 11

CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS DE LA VESTIMENTA DE MUJERES

Chuquibambilla – Grau	Abancay
<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro. - Pollera de marangani de color rojo o verde. - Enagua de seda de color blanco. - Blusa de seda blanco o amarillo. - Capa de seda o pana de color naranja o verde u otro color. - Sombrero de lana de color negro. 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro. - Pollera de bayeta o marangani de color rojo o verde. - Enagua de seda de color blanco. - Blusa de seda de color blanco. - Capa de seda de color rojo, amarillo o azul. - Sombrero de lana de color negro.
Tergiversación	
La utilización de la pollera de bayeta en algunos grupos.	
La utilización general de la capa de seda.	

3.4.1.3. VESTIMENTA (FIGURAS, ACCESORIOS Y MENSAJE)

CUADRO N° 12

CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS DE LA VESTIMENTA (FIGURAS, ACCESORIOS Y MENSAJE)

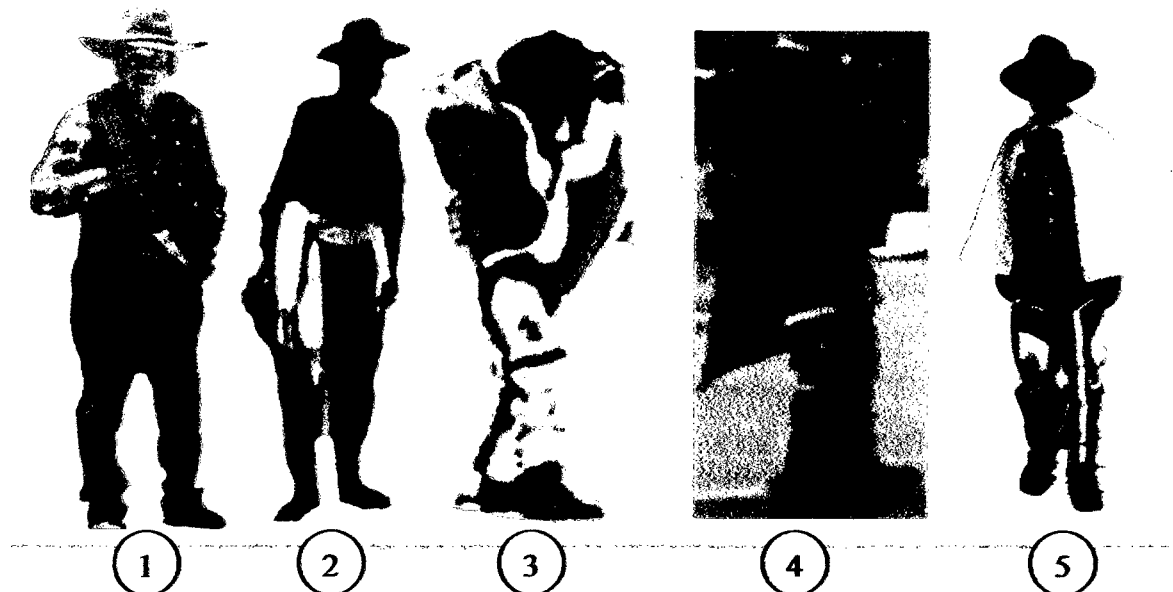
Chuquibambilla – Grau	Abancay
<ul style="list-style-type: none">- Figuras: toro, caballo o herrajes- Accesorios: pañolones multicolor y las roncadoras.- Mensaje: transmite el colorido típico de la provincia de Grau y el mestizaje.	<ul style="list-style-type: none">- Figuras: toro, caballo o herrajes- Accesorios: pañolones multicolor y espuelas.- Mensaje: la procedencia de la danza, el galanteo
Tergiversación	
La gran mayoría no utilizan las roncadoras	
El mensaje tiene más referencia al galanteo y a la procedencia de la danza.	

3.4.2. CONCLUSIÓN DEL ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS

3.4.2.1. FOTO DE VARONES

GRÁFICO N° 11

ANÁLISIS DE LA FOTOGRAFÍA DE VARONES



1 foto original, 2 foto de video N° 5, 3 foto de video N° 6, 4 foto de video N° 1, 5 foto de vestimenta alquilada.

TERGIVERSACIÓN

Vestimenta

Como se aprecia en la foto 2 existe tergiversación por la utilización de chalina en vez del cinchón y por no utilizar la capa, en la foto 3 hay tergiversación por la utilización de carahuatana y la camisa blanca, en la foto 4 existe tergiversación por la utilización de carahuatana, chaleco, poncho y sombrero blanco y en la foto 5 por que la gran mayoría de tiendas de vestimentas alquilan con carahuatana, pantalón de vestir negro, cinchón sin las características debidas y sogas en vez de lazo.

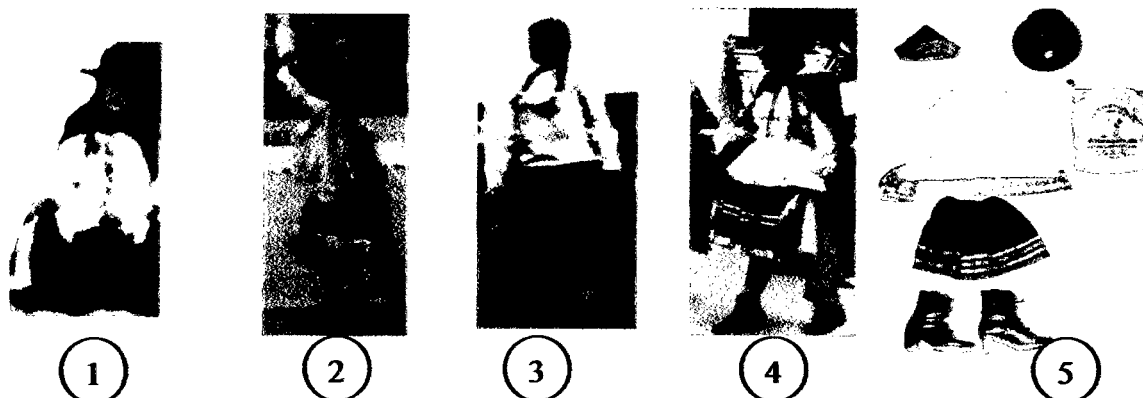
Accesorios

En la foto 2 y 4 los varones no utilizan pañolones y en la foto 5 no alquilan las roncadoras por que tienen. Alienación

3.4.2.2. FOTO DE MUJERES

GRÁFICO N° 12

ANÁLISIS DE LA FOTOGRAFÍA DE MUJERES



1 foto original, 2 foto de video N° 1, 3 foto de video N° 5, 4 foto de video N° 9, 5 foto de vestimenta alquilada.

TERGIVERSACIÓN

Vestimenta

Como se aprecia en la foto 2 existe tergiversación por la combinación de una grande franja de color blanco en la pollera, en la foto 3 hay tergiversación por la utilización de la blusa que no corresponde a la zona del mismo modo en la falda hay una franja grande de color azul y por qué no utilizan el sombrero negro y en la foto 5 por que las tiendas de vestimentas alquilan con chumpi para que amaren la pollera y la falda tienen franjas de diversos colores (amarillo, verde, rosado y azul)

3.4.3. TERGIVERSACIÓN DE LA COREOGRAFÍA DE LA DANZA CABALLERÍA .

3.4.3.1. CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS

CUADRO N° 13

CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS – COREOGRAFÍA

CHUQUIBAMBILLA – GRAU	ABANCAY
<p>Figuras: Herraaje, redondos o círculos, paralelas, columnas y callejones.</p> <p>Representación: Esta relacionado a los que áceres de los que cuidan el caballo.</p>	<p>Figuras: Filas, círculo, paralelas, columnas, callejones y baile de pareja.</p> <p>Representación: Es una parte de la festividad de la costumbre del Patrón Santiago.</p>
Tergiversación	
<p>Figuras: El orden de las figuras varía según cada entrevistado.</p> <p>Representación: Tienen más referencia a la imitación del caballo.</p>	

3.4.3.2. CONCLUSIÓN DE LOS VIDEOS

CUADRO N° 14

CONCLUSIÓN DE LOS VIDEOS – COREOGRAFÍA

AGRUPACIÓN FOLKLÓRICA GRAU APURÍMAC	AGRUPACIÓN JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI
<p>Primera melodía: Formación de un herraaje y dos filas.</p> <p>Segunda melodía: Formación de dos y una filas.</p> <p>Tercera melodía: Formación de un callejón o pasacalle y dos filas.</p>	<p>Primera melodía: Formación de filas, la letra (A).</p> <p>Segunda melodía: Formación de dos y una filas.</p> <p>Tercera melodía: Formación de círculo y dos círculos interno y externo.</p>

Primera melodía: Formación de dos pasa calles en parejas	Cuarta melodía: Vueltas y contra vueltas en parejas.
AGRUPACIÓN DE COTABAMBAS	I.E.I. SANTA ROSA
Primera melodía: Formación de columnas, circulo, círculos interno y externo, y filas Segunda melodía: Formación de dos y una filas Tercera melodía: Formación de un callejón o pasacalle y dos columnas.	Primera melodía: Formación de dos herrajes y filas Segunda y tercera melodía: Formación de dos filas Primera melodía: Formación de un herraje grande. Segunda y tercera melodía: Salida en zigsac en parejas.
TERGIVERSACIÓN	
<p>Primera melodía: En la agrupación José Carlos M. en la formación de la letra (A), en la agrupación de Cotabambas en la formación de columnas, circulo y círculos internos y externos y en la I.E.I “Santa Rosa” en la formación de 2 herrajes</p> <p>Segunda melodía: En la I.E.I “Santa Rosa” en la formación de 2 filas.</p> <p>Tercera melodía: en la agrupación José Carlos M. en la formación de un circulo y dos círculos internos y externos, en la agrupación de Cotabambas en la formación de dos columnas, y en la I.E.I “Santa Rosa” en la formación de 2 filas y un herraje y además en la parte final realizan un zigzag.</p>	

3.4.4. TERGIVERSACIÓN DE LOS PASOS DE LA DANZA CABALLERÍA.

3.4.4.1. CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS

CUADRO Nº 15

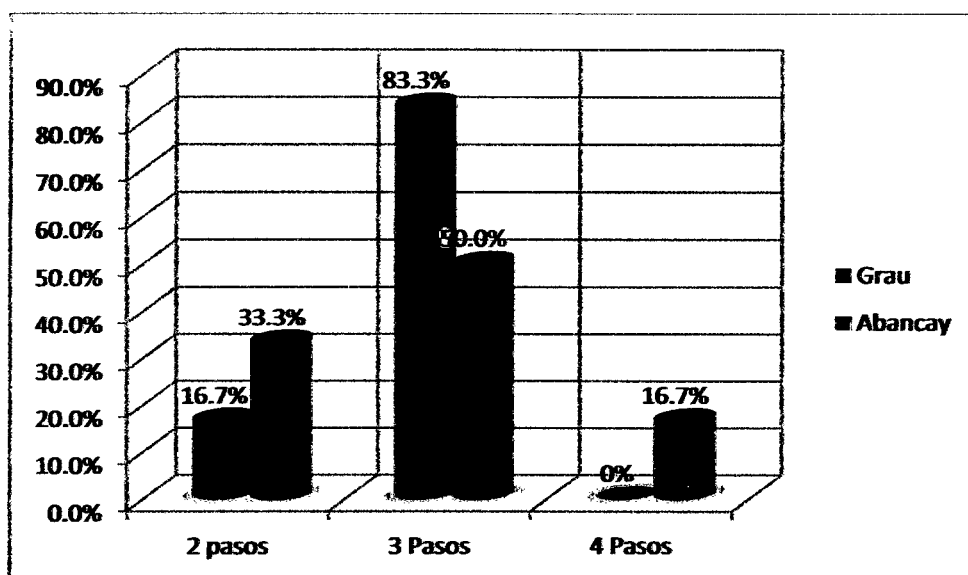
CUADRO DE CANTIDAD DE PASOS

Nº DE PASOS	GRAU		ABANCAY	
2 pasos	1	16.7%	2	33.3%
3 Pasos	5	83.3%	3	50.0%
4 Pasos	0	0%	1	16.7%
TOTAL	6	100%	6	100%

Fuente:

GRÁFICO Nº 13

CANTIDAD DE PASOS



Fuente:

INTERPRETACIÓN

Como se puede apreciar en la Cuadro Nº 15 y gráfico Nº 13, en cuanto a la cantidad de pasos que existen en la danza caballería, tanto los entrevistados en la provincia de Graú como en la ciudad de Abancay, el 16.7% que corresponde a una persona de Graú que

afirmo que en la danza existía 2 paso, frente a los 33.3% que corresponde a dos entrevistados de Abancay, el 83.3% que corresponde a cinco entrevistados de Grau afirmaron que en la danza existe 3 pasos frente al 50% que corresponde a tres entrevistados de Abancay, y 16.7% que corresponde a una persona de de Abancay que afirma que en la danza existía 4 pasos, frente a los 0% de entrevistados de Abancay

3.4.4.2. CONCLUSIÓN DE VIDEOS

CUADRO N° 16
SECUENCIA DE PASOS DE LA DANZA CABALLERÍA

AGRUPACIÓN FOLKLÓRICA GRAU APURÍMAC	AGRUPACIÓN JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI
<p>Primera melodía: paso 1 paso 1.a. varones pisadas (4 movimientos) paso 1.b. Mujeres pisadas con vueltas (4 movimientos) paso 2 Varones y mujeres pisadas con medias vueltas (4 movimientos)</p> <p>Segunda melodía: paso 3 Varones y mujeres saltillos (14 movimientos)</p> <p>Tercera melodía: paso 4 paso 4.a. varones y mujeres zapateos (16 movimientos) paso 4.b. Mujeres zapateos con vueltas (16 movimientos)</p> <p>Primera melodía: paso 5 Varones y mujeres saltillos en parejas (10 movimientos)</p>	<p>Primera melodía: paso 1 paso 1.a varones saltillos (8 movimientos) paso 1.b. Mujeres medias pisadas con vueltas (4 movimientos)</p> <p>Segunda melodía: paso 2 Varones y mujeres saltillos (14 movimientos)</p> <p>Tercera melodía: paso 3 varones y mujeres zapateos (7 movimientos de cuatro series)</p> <p>cuarta melodía: paso 4 paso 4.a varones pisadas con balanceos (2 movimientos consecutivos) paso 4.b. Mujeres pisadas con balanceos y giros (4 movimientos y 2 movimientos consecutivos)</p>

AGRUPACIÓN DE COTABAMBAS	I.E.I. SANTA ROSA
<p>Primera melodía: paso 1 paso 1.a varones pisadas (4 movimientos) paso 1.b. Mujeres pisadas con vueltas (4 movimientos) Paso 2. varones y mujeres saltillos (8 movimientos)</p> <p>Segunda melodía: Paso 2. varones y mujeres saltillos (14 movimientos)</p> <p>Tercera melodía: Paso 2. varones y mujeres saltillos (14 movimientos) Paso 3. varones y mujeres saltillos en pareja (10 movimientos)</p>	<p>Primera melodía: paso 1 Varones y mujeres pisadas (4 movimientos)</p> <p>Segunda melodía: Paso 2 Varones y mujeres saltillos (14 movimientos)</p> <p>Primera tercera melodía: Paso 2 Varones y mujeres saltillos (8 movimientos)</p> <p>Primera melodía: paso 2 Varones y mujeres saltillos (8 movimientos)</p> <p>Repiten secuencialmente las melodías 2 veces.</p>
TERGIVERSACIÓN	
<p>Primera melodía: En la agrupación José Carlos Mariátegui los varones realizan saltillos y las mujeres solo realizan medias vueltas, en la agrupación de Cotabambas en el paso 2 los varones y mujeres realizan saltillos y en la I.E.I. “Santa Rosa” solo se limitan en realizar las pisadas.</p> <p>Segunda melodía: En la agrupación José Carlos Mariátegui, agrupación de Cotabambas y en la I.E.I. “Santa Rosa”, la variación esta en las posturas de la ejecución de los pasos.</p> <p>Tercera melodía: En la agrupación José Carlos Mariátegui los varones mujeres se basan en zapateos con medias vueltas, en la agrupación de Cotabambas los varones y mujeres realizan saltillos y en la I.E.I. “Santa Rosa” solo se limitan en realizar las saltillos hasta concluir la danza.</p>	

3.4.5. TERGIVERSACIÓN DEL MENSAJE DE LA DANZA CABALLERÍA.

3.4.5.1. CONCLUSIÓN DE LAS ENTREVISTAS

CUADRO N° 17

CONCLUSIÓN DE ENTREVISTAS – MENSAJE

CHUQUIBAMBILLA – GRAU	ABANCAY
<p>Característica: Es la única dedicado al caballo.</p> <p>Significado: La identidad y el recuerdo de que todo Grauino es domador de caballos.</p> <p>Expresión: Bailan con esa entrega misma con ese viril de Grauino.</p>	<p>Característica: Es de carácter religioso y de imitación al caballo.</p> <p>Significado: Es el enamoramiento y es el la conexión con la actividad de la crianza del caballo.</p> <p>Expresión: Ya no lo vive la danza o no bailan con ese entusiasmo</p>
TERGIVERSACIÓN	
<p>Característica: Más lo refieren a la imitación del caballo.</p> <p>Significado: Lo tratan de relacionar con el enamoramiento.</p> <p>Expresión: Mas es enfocan en la imitación de las posturas.</p>	

3.5. TERGIVERSACIÓN DE LA DANZA CABALLERÍA

Así pues la tergiversación de la danza caballería está sujeta a diversos aspectos como el afán de competición, la espectacularidad, el desconocimiento, y la irresponsabilidad de los coreógrafos o cultores de la danza, por que en su gran mayoría no les importa la originalidad por lo que prima los otros aspectos mencionados conjugado con la alienación de costumbres foráneas, es por eso que se demuestra que existe tergiversación en los cinco aspecto (música, vestimenta, coreografía, pasos y mensaje).

Los datos de la danza caballería recogió a través de las entrevistas, videos, fotos y observaciones que muestra que la danza fue tomada de la propias costumbre y tradición de la tinka de caballo, ahora como una danza elaborada tendería a ser danza de espectáculo demostrando sus particularidad tanto en la forma de expresarla y danzarla, por los mayores, jóvenes y niños.

3.6. CONTRASTACIÓN DE LA HIPÓTESIS.

3.6.1. HIPÓTESIS GENERAL.

Queda rotundamente demostrado que existe tergiversación en la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danza de la ciudad de Abancay – 2010, y por lo tanto se rechaza la hipótesis nula general y se acepta la hipótesis planteada.

3.6.2. HIPÓTESIS ESPECIFICA

Por lo que aceptamos todas las hipótesis específicas planteadas y rechazamos las hipótesis nulas tal como se explica y contrasta a través de los resultados de los

puntos arriba, en mención de la presente investigación, y rechazamos las siguientes hipótesis:

- a. No existe tergiversación en la música y canto de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.
- b. No existe tergiversación en la vestimenta de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.
- c. No existe tergiversación en la coreografía de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.
- d. No existe tergiversación en los pasos de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.
- e. No existe tergiversación en el mensaje de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010.

3.7. APORTE DE LA INVESTIGACIÓN.

- Se identifico la realidad actual en que se encuentran las danzas las danzas de espectáculo y como esta se presta a diversos factores para que esta se tergiverse por los coreógrafos y profesionales de la danza.
- Se plantea un esquema tentativo para sistematizar toda danza para la conservación de la autenticidad de la misma.
- Existe una población significativa que ya no apuesta por su cultura y su identidad, los valores dejados por los ancestros se están perdiendo progresivamente en Abancay y por ende en Apurímac.

CONCLUSIONES

1. En Grau la danza caballería conserva la originalidad en su gran mayoría, pues hay alienación ligera en el que se sincretizan la vestimenta de Chumbibilcas y la de Grau, adquiriendo así un trasfondo modernista, con la denominación de que se esta mejorando la danza.
2. Existe tergiversación en la danza caballería escenificada en la ciudad de Abancay, tal es así que podemos suponer que también en todas las danzas de espectáculo ya sea en una proporción leve hasta llega a la exageración en sus aspectos (Vestimenta, coreografía, pasos, mensaje y música) de igual modo esto puede estar ocurriendo en las danzas tradicionales propiamente dicha de nuestra región de Apurímac.
3. En la música las secuencia rítmicas cambian según el músico y en las letras según el cantante, de acuerdo al grado de cultura y alienación que tengan estos cultores, esto se va viendo en el transcurso del tiempo, en el que podríamos referirnos a “que todo lo pasado fue mejor”, en cuanto a nuestras costumbres folklóricas.
4. En Abancay la vestimenta de un tiempo a esta, ya no se elabora como debe ser, porque en su gran mayoría tiene fines mercantilista, las tiendas de alquiler de vestimentas no elaboran con la originalidad respectiva las prendas de cada danza, sino mas bien caen en la adecuación de diversas prendas para el momento de la puesta en escena de diferentes danzas, esto asociado al nivel de profesionalidad o ética de los cultores de la danza, porque ellos son los que admiten eso al no prever anticipadamente.

5. Está en manos de los docentes, cultores del arte y profesionales de la danza en darle la solución a este problema de tergiversación, y darle una carta de ciudadanía a las danzas de la provincia de Grau, y de Apurímac previa sistematización de estudios de las danzas, patentándolo legalmente, tanto a su vestuario, música, mensaje, pasos y coreografía.
6. Los pasos y la coreografía de la danza caballería está sujeta a los cultores y profesionales de la danza para que exista tergiversación en estos aspectos, tal como se evidencia en las filmaciones.
7. Existe un completo descuido de las instituciones públicas y privadas, ya que no se preocupan seriamente en valorar y revalorar la costumbre, música y danzas de los recónditos lugares de Apurímac.
8. Actualmente se organizan festivales, encuentros y competencias “huachafas” sin previo conocimiento teórico y metódico, enemistando a los grupos y a los pueblos participantes.

RECOMENDACIONES

1. La revaloración no consiste en llevar las danzas a los coliseos y auditorios ciudadanos, haciendo representar a los grupos de danza que no vivencian la realidad costumbrista, sino se promueve en los propios actores y creadores la contextualización comunal, colectivo y espiritual de su propio idiosincrasia.
2. Que mediante un comité cultural especializado, debemos evitar que los grupos mercantilistas calquen y se apoderen de los valores culturales andinos de Apurímac para que no asocien a las estilizaciones alienantes o licuando a una falsa integración, como ocurrió con la música tropical – andina (chicha), que no está definido su identidad, por el contrario creó un método para degenerar el huayno.
3. Que tanto las instituciones referentes a la revalorización, valorización y difusión cultural en general deben promover proyectos de investigación concernientes a las danzas provinciales, regionales y comunales, mediante mediadas de protección y conservación de los hechos culturales y folklórico de los pueblos.
4. Que la municipalidad de Grau en coordinación con los distritos deben incorporar dentro de sus planes de desarrollo provincial y distritales la difusión de la autenticidad de las danzas según sean la localidad de los hechos culturales y folklóricos.

5. Que las comunidades educativas tanto de Grau, como de todo Apurímac, se organicen para la protección, conservación y difundir en el ámbito local la importancia de la danza y los hechos culturales, concientizando a la población estudiantil.

6. Los docentes que laboran en los distritos y comunidades deben elaborar un inventario de elementos culturales de la zona, para que lo incorporen en los proyectos curriculares de la institución educativa.

BIBLIOGRAFÍA

1. ARGUEDAS ALTAMIRANO, Jose M. (1943). *Indios Mestizos y Señores*, Sicuani - Lima - Peru.
2. BENDEZU NEYRA, G. (2003). *Danzas y bailes flokloricas del Peru*. Lima - Peru: El Carmen.
3. BENTIVOGLIO, L. (1985). *La danza contemporánea*. Milán. I Manual Longanesi & C. 1985. Traducción Susana Tambutti.
4. BRAVO CRUZ. M. (2010), "Folleto de Danzas andinas", I curso de formación de jurados en danza, Abancay - Perú
5. BUSTINZA Menendez, J. A. (2006). *Ideología y mentalidad andina*. Arequipa - Peru: FCHS.
6. CALERO PEREZ, M. (1993). *Tecnicas de estudio e investigacion*. Lima - Peru: San Marcos.
7. CLEMENTE ARAGAKIS, H. (2005). *Seminario de proyectos de investigacion*. Lima - Peru.
8. CRISOLOGO ARCE, A. (2003). *Diccionario pedagogico*. Lima - Peru: ABEDUL.
9. CUETO BARRAGAN, E. (2008). *Gestión de procesos creativos en la danza contemporánea universitaria de Bogotá*, Tesis Doctoral
10. DOMINGUEZ CONDEZO, V. (2003). *Danzas e identidad nacional*. Huanuco - Pasco: San Marcos.
11. GARRIDO M. (2007). *Libertad de danzar*. Lima - Perú.
12. GORDON, D.(1986), *Multicultural education and the dance educator*. Estanfor - USA
13. IRIARTE E.F. (2006). *Historia de la danza*. Lima Perú.
14. MARAZZO. (2003). *La Danza Educativa* . Lima - Perú.

15. MARKESSINI, A. Historia de la Danza desde sus orígenes.
16. MATEO CABRERA, L. A. (2004). *Floklore y danzas del Peru*. Lima – Peru.
17. MELGAR VÁSQUEZ. Alejandro, (2008). *Elementos de folklore y folklorología*. Lima – Peru, Edit. San Marcos.
18. MERINO M. (1999). *Ensayos sobre el folklore peruano*. Lima Perú.
19. *Microsoft Corporación*. (2009). Recuperado el Noviembre de 2009, de Microsoft ® Encarta ® 2009.
20. Ministerio de transporte y comunicacion (2002) Plan vial de provincial de Abancay, Abancay – Perú.
21. MOROTE BEST, Efrain. (1987). *El folklore*, Lima – Perú.
22. OREGON MORALES, J. (2001). *Danzas nativas del Peru*. Huancayo - Lima: D'Luis.
23. PÉREZ ÁLVAREZ, M (2005), *Evolución de la danza profesional, clásica y contemporánea en chile*, Tesis de grado, Chile
24. RAÚL CAREÑOS C, SUSANA KALAFATOVICH C (2008). *Visión de Apurímac*, Cusco – Perú.
25. TEZANOS, A. D. (2004). *Una etnografía de la etnografía*. Bogota - Colombia : Antropos.
26. VARIOS. (1994) “La Danza en la Escuela”. Diputación Provincial de Sevilla
27. <http://www.uniglobe.com.pe/destinos%20peru/festividades/5.htm>
28. http://www.brown.edu/Departments/Theatre_Speech_Dance/Dance.html
29. Exposición: PÉREZ BUCHELLI E. (2008), expositora, “*La danza desde una perspectiva teórica*”, Seminario: “La Danza en la Universidad”, *Argentina*
30. <http://es.wikipedia.org/Danzología> - Wikipedia, la enciclopedia libre.htm

ANEXO 01

Matriz de consistencia

MATRIZ DE CONSISTENCIA

TÍTULO: TERGIVERSACIÓN DE LA DANZA CABALLERÍA, DE LA PROVINCIA DE GRAU, EN LOS GRUPOS DE DANZAS DE LA CIUDAD DE ABANCAY – 2010.

PROBLEMA	OBJETIVO	HIPÓTESIS	MÉTODO
<p>Problema General ¿La tergiversación de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010?</p> <p>Problemas Específicos.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ¿La tergiversación de la música y canto de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010? 2. ¿La tergiversación de la vestimenta de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010? 3. ¿La tergiversación de la coreografía de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010? 	<p>Objetivo General. Describir la tergiversación de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010</p> <p>Objetivos Específicos.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Describir la tergiversación de la música y canto de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010 2. Describir la tergiversación de la vestimenta de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010 3. Describir la tergiversación de la coreografía de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010 	<p>Hipótesis General Existe tergiversación en la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010</p> <p>Hipótesis específicas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Existe tergiversación en la música y canto de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010. 2. Existen tergiversaciones en la vestimenta de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010 3. Existe tergiversación en la coreografía de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010 	<p>Nivel y tipo de investigación. Nivel: Básico Tipo: Descriptivo</p> <p>Método y diseño de la investigación Método: No experimental Diseño: Descriptivo.</p> <p>Población: La comunidad artística de Chuquibambilla, en base al registro de danzas grauínas inventariadas por los investigadores, cuyo corpus es de 85 danzas.</p> <p>Muestra: Danza caballería de la provincia de Grau.</p> <p>Técnica Muestral: De acuerdo a la característica de la muestra es intencionada - no probabilística.</p> <p>Técnica e instrumento:</p> <p>Técnicas: Observación, entrevistas, Análisis documental y audio visuales.</p>

<p>4. ¿La tergiversación de los pasos de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010?</p> <p>5. ¿La tergiversación del mensaje de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010?</p>	<p>4. Describir la tergiversación de los pasos de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010</p> <p>5. Describir la tergiversación del mensaje de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010</p>	<p>4. Existe tergiversación en los pasos de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010</p> <p>5. Existe tergiversación en el mensaje de la danza caballería de la provincia de Grau, en los grupos de danzas de la ciudad de Abancay – 2010</p>	<p>Instrumento: Fichas de entrevista estructura y no estructurada, guía de observación estructurada, fichas de análisis, videos, audios y fotos</p> <p>Unidad de análisis:</p> <p>Las danza caballería ejecutadas en la ciudad de Abancay, frente al registro de esta danza ejecutada en Chuquibambilla.</p> <p>Unidad de observación:</p> <p>Las danza caballería ejecutada por los grupos de danza de la ciudad de Abancay.</p> <p>Ámbito de estudio</p> <p>Provincia de Grau y Abancay – Apurímac – Perú.</p> <p>Procesamiento y Análisis de datos.</p> <p>Categorización y tabulación</p>
--	--	--	--

MATRIZ OPERACIONAL DE VARIABLES

VARIABLE	DIMENSIÓN	INDICADORES	ÍNDICE
VARIABLE INDEPENDIENTE Tergiversación de la danzas caballería	<ul style="list-style-type: none"> • Vestimenta 	<ul style="list-style-type: none"> • Color • Forma • Accesorios • Material 	Valoración ordinal
	<ul style="list-style-type: none"> • Coreografía 	<ul style="list-style-type: none"> • Figuras • Dimensión. 	Valoración nominal
	<ul style="list-style-type: none"> • Pasos 	<ul style="list-style-type: none"> • Secuencia (cantidad) • Movimientos 	Valoración nominal
	<ul style="list-style-type: none"> • Música 	<ul style="list-style-type: none"> • Estructura • Melodía • Ritmo • Arreglos 	Valoración nominal
	<ul style="list-style-type: none"> • Mensaje 	<ul style="list-style-type: none"> • Expresión • Desorden 	Valoración nominal

ANEXO 02

Instrumentos

GUÍA DE FICHA DE VIDEO ESTRUCTURADA

Datos generales:

Video N° :

Observador :

Fecha Video :

Lugar de práctica de la danza :

Vestimenta de la danza:

1. Colores y materiales de la indumentaria del varón
2. Colores y materiales de la indumentaria de la mujer.
3. Figuras tiene la indumentaria
4. Accesorios que se emplea en la danza

Preguntas sobre la coreografía de la danza:

5. Figuras y secuencia coreográficas existen en la danza caballería
6. La corografía de la danza caballería tiene una representación especial

Preguntas sobre los pasos de la danza:

7. Secuencia y cantidad de pasos

Preguntas sobre la música de la danza:

8. ¿El acompañamiento musical se mantiene hasta la actualidad?
9. ¿Cuántas melodías hay en la danza?
10. ¿Las letras de la música es única?
11. ¿A qué se refiere las letras de la música caballería?

Preguntas sobre el mensaje de la danza:

12. ¿Qué mensaje da, la danza caballería.
13. ¿Los danzantes expresan adecuadamente la danza caballería escenificada?

GUÍA DE ENTREVISTA ESTRUCTURADA

Datos generales:

Entrevistado :.....
Entrevistador :.....
Lugar :.....
Fecha :.....

Preguntas preliminares:

1. ¿A Ud. que danza le gusta?
2. ¿Cómo nace la danza caballería? que precise algunos detalles.
3. ¿En qué lugares se practica la danza caballería?

Preguntas sobre la vestimenta de la danza:

4. ¿Cuáles son los colores de la indumentaria del varón y mujer?

Borceguís
Pantalón
Carahutana
Chalina
Camisa
Capa
Lazo
Sombrero
Cinchón

Botines
Pollera
Enagua
Blusa
Capa
Sombrero

5. ¿Qué figuras tiene la indumentaria?
6. ¿Se incorporo algunas indumentarias en los personajes que representan la danza caballería?
7. ¿De qué materiales están confeccionadas las indumentarias y atuendos?

Borceguís
Pantalón
Carahutana
Chalina
Camisa
Capa
Lazo
Sombrero

Cinchon

Botines
Pollera
Enagua
Blusa
Capa
Sombrero

8. ¿Cuáles son los accesorios que se emplean en la danza?

9. ¿Qué mensaje transmite la indumentaria?

Preguntas sobre la coreografía de la danza:

10. ¿Qué figuras coreográficas existen en la danza caballería?

11. ¿Cuál es la secuencia de la coreografía de la danza?

12. ¿Cree Ud. que la coreografía deba ser flexible a cambio? Porque

13. La coreografía de la danza caballería tiene una representación especial

Preguntas sobre los pasos de la danza:

14. ¿Cuál es la secuencia y cantidad de pasos?

15. ¿Hay pasos nuevos incorporados?. Cuáles y como son:

Preguntas sobre la música de la danza:

16. ¿El acompañamiento musical se mantiene hasta la actualidad?

17. ¿Cuántas melodías hay en la danza?

18. ¿Hay arreglos en la música de la danza? Cuales son:

19. ¿Las letras de la música es única?

20. ¿A qué se refiere las letras de la música caballería?

Preguntas sobre el mensaje de la danza:

21. ¿Cuál es la característica peculiar de la danza caballería?

22. ¿Qué mensaje da, la danza caballería?

23. ¿Cuál es el significado danza caballería?

24. ¿Los danzantes expresan adecuadamente la danza caballería escenificada?

Preguntas finales:

25. ¿Cuáles son los personajes (personas, animales u objetos) a los que se representa en la danza caballería?

26. ¿Cree Ud. que los danzantes desconocen de la originalidad de la danza?

27. ¿Faltaría algún tema que no se haya tocado en la entrevista?

ANEXO 03

Transcripción de la música y canto

CABALLERIA

Recopilacion: Conj LOS CHANKAS DE APURIMAC

Transcripcion: Oscar SANTOS U.

TIEMPO

PRIMERA MELODIA

MASTER

060 - Caballeria MASTER

1

1CABALLERIA1 SE APRECIA DISTORSION EN EL 1er, 3er y 7mo COMPAS

2

4Caballeria 08

t

SEGUNDA MELODIA

Mstr

9

1

2

ESTA PARTE LO LLEVA AL FINAL DE LA DANZA Y MAS AUN DISTORNSIONADO EN EL 6to Y EL 8vo COMPAS

ESTA PARTE LO UTILIZA COMO 3ra PARTE DE LA DANZA DISTORNSIONANDO EN EL 4to COMPAS
 INSERTANDO FORZADAMENTE LETRAN INVENTADAS

t

TERCERA MELODIA

Mstr

1

2

EXISTE UNA DISTORSION EN EL 5to y 7mo COMPAS

EN ESTA 3ra MELODIA: LO MUTILA LOS CUATRO PRIMEROS COMPASES Y EJECUTAN UN LOOP CON EL RESTO DE COMPASES (5to al 8vo) Y ESTO LO UTILIZA COMO 2da MELODIA
 LO MAS GRAVE INSERTA UNA MELODIA DE LA PROVINCIA DE ANTABAMBA REFERIDO A UN RITUAL A LOS AUQUENIDOS

DANZA CABALLERÍA AL SEÑOR PATRÓN SANTIAGO

Señor patron Santiyagu

Caballuchata munakuni (bis)

Yanachanta yanachaypaq

Alazachanta afishunpaq (bis)

Bayuchata noqa nini

Obrerochanta noqa nini (bis)

Wichaymanpas uraymampas

Wakhakhakha purinaypaq (bis)

Pipa maypan tropitan

Grauinuchacunang tropitan

Pipa maypa tropitan

palpakachinuq tropitan

Bayucha kama tropitay

Alazan kama tropitay (bis)

DANZA CABALLERIA video 2

Señor patron Santiago Caballuchata ñoqa nini (bis)

Alazanta sillachapaq

Bayuchata carrerapaq

wichaymanpas uraymanpas

Estilo grauino purinaypaq

Uchu wayllay khinraytaqa

Imasumaq tropitay

K'aktaqhata uraytaqa

Imasumaq tropitay

Piqpa maypa tropitan

Grauinokunaq tropitan (bis)

Domaykusun domaykusun

Bayuchata domaykusun

Manzaykusun manzaykusun

Alazachanta manzaykusun

Riendachawan churaykuspa

Tapa ojowan churaykuspa (bis)

Domaykusun domaykusun

Bayuchata domaykusun

Manzaykusun manzaykusun

Alazachanta manzaykusun

Riendaschawan churaykuspa

Chitakuta churaykuspa (bis)

PATRÓN SANTIAGO (CONJUNTO LOS CHANKAS)

Señor patron Santiago

Caballuchata qokuway (bis)

Alazanta noqa nini

Overorunta noqa nini (bis)

Piqpa maypa tropitan

Grauinokunaq propitan (bis)

Alazan kama tropitan

Bayuchu kama tropitan (bis)

- Intermedio: burrrr!

Yuringata saltarin

Lliwllitata p'itarin (bis)

Chupachata silbaristin

Ninrichanpas k'intuyk'intuy (bis)

shayñatachu patakana

khayñachatan patakana (bis)

wichaymanpas uraymanpas

estilo grauino patakana (bis)

EXPRESIÓN GRAUINA DANZA CABALLERIA

Señor patron Santiago Caballuchata noqa nini (bis)

Alazanchata sillachaypaq

Bayuchata carrerapaq

Piqpa maypa tropitan

Wankankallay panpapi (bis)

Alazankama tropitay

Mamareñoq tropitaq

Lasuykamuy lasuykamuy

Alasanchata lasuykamuy

Liwiykamuy liwiykamuy

Bayuchata liwiykamuy

Chitakuchawan churaykuspa

Muntaykuspa q'ewirimuy

Piqpa maypa tropitan

imasumaq tropitan

Piqpay maypa tropitan

khaynay sumaq tropitan

Cristo Quispeq tropitan

Hermi Tomaylla tropitan

Intermedio

PATRÓN SANTIAGO video 4

Señor patron Santiago

Caballuchata apakuway

Señor patrón Santiago

Caballuchata suñaykuway

Bayuchata noqa nini

Alazanchata noqa nini

Taytay patron Santiago

Caballuchata suñaykuway

taytay patrón Santiago

Caballuchata khuyaykuway.

Bayuchata noqa nini

Overuchata noqa nini

Bayuchanta munachani

Overuchanta munachani

Piqa maypa tropitantaq

Piqa maypa tropitantaq

Piqa maypa caballuntaq

Grauinokuna caballuntaq

Mamareñopa tropitan

Taytay patrón Santiago

Caballuchata khuyaykuway

Señor patron Santiago

Caballuchata suñaykuway

Bayuchata munachani

Overuchanta munachani

wichaymanspas uraymanpas

patakan patakan purinaspaq

tercera melodía

hamuy hamuy caballito

...

(no se entiende el audio)

vamos vamos caballito

vamos vamos overito

...

(No se entiende el audio)

Imay sumaq caballito

Imay sumaq cahuay cahuay

Correramuy caballito

...

(No se entiende el audio)

ANEXO 04

Fotografías

FOTO N° 01



Foto extraída del video N° 01 de la Danza caballería bailada en el coliseo de pueblo libre, Donde se ve la vestimenta

FOTO N° 02



Foto extraída del video N° 02, Mujer frente a la Imagen del Patrón Santiago en Santa Rosa – Grau

FOTO N° 03



Foto extraída del video N° 02, Pobladores del distrito de santa Rosa Danzando la danza caballería

FOTO N° 04



Costumbre de la danza caballería "Patrón Santiago"

FOTO N° 05

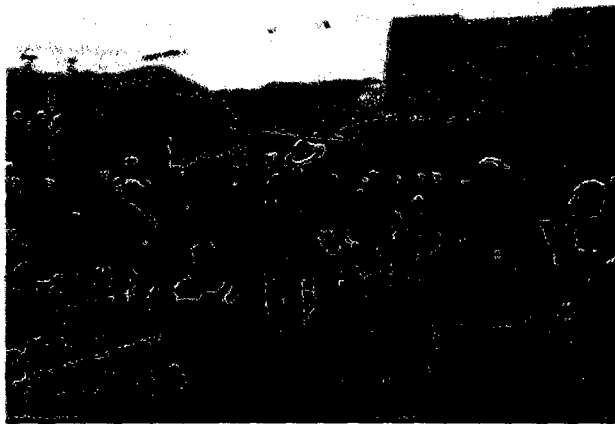


Foto extraída del video N° 03, Danzando caballería en la plaza de Chuquibambilla

FOTO N° 06



Foto extraída del video N° 04, Danzando caballería en Antabamba

FOTO N° 07



Foto extraída del video N° 05, Danzando caballería danzada en un teatro

FOTO N° 08



Foto extraída del video N° 06, Danzando caballería en la I.E. Miguel Grau de Abancay

FOTO N° 09



Foto extraída del video N° 09, Danzando caballería en la plaza de Chuquibambilla

ANEXO 05

Fichas de categorización y tabulación

CATEGORIZACIÓN CODIFICADA

Categorización de la vestimenta varones

Codificación

Categorías	P1	P2	P3	P4	P5	P6
a) Material y colores de la vestimenta del varón	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de cuero de color negro - Pantalón algodón yin azul o negro - Carahutana marrón o negro puro de cuero, - Hualca a cuadros de color blanco y negro de lana - Camisa a cuadros de color azul, blanco o rojo de marangani. - Capa multicolor (azul, rojo, verde o amarillo) de material sintético o pana - Lazo hecho de cuero - Sombrero hualaycho blanco - Cinchón de cuero y lana multicolor 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de cuero de color negro - Pantalón bluyín negro o azul - Hualca a cuadros de color blanco y negro de lana - Camisa blanco o la a cuadros de color azul, o rojo de polistel - Capa multicolor (azul, rojo, verde o amarillo) poliseda o pana - Lazo hecho de cuero - Sombrero negro de lana de oveja - Cinchón de cuero y tejido de lana multicolor 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de cuero de caña alta de color negro - Pantalón yin negro - Camisa a cuadros de color azul, o rojo de polialgodon - Capa multicolor de poliseda o pana - Lazo hecho de cuero - Sombrero de paño o lana de color negro. - Cinchón de cuero forado con cuerina tejido de pallay multicolor 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de cuero de caña alta de color negro - Pantalón bluyín de color negro - Camisa a cuadros de color rojo de seda. - Capa multicolor de simple de seda. - Lazo de cuero - Sombrero de lana de color blanco. - Cinchón cuero forado con tejidos denominados pallay 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de suela de color negro - Pantalón bluyín de color negro - Camisa blanco de tucuyo - Capa colore vivos de pana. - Lazo de cuero - Sombrero de lana de color negro. - Cinchón colorido de barios colores tejido de hilo y forrado con cuero por dentro. 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de cuero de color negro - Pantalón bluyín de color negro - Camisa rojo o azul a cuadros algodón - Capa multicolor, varones celeste o rojo de seda - Lazo original de cuero - Sombrero de lana de color negro. - Cinchón floreado tejido con cuero por dentro
b) Material y colores de la vestimenta de la mujer	<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro - Pollera de color rojo o verde de marangani - Enagua de algodón blanca - Blusa de color 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro - Pollera de color rojo o verde de marangani - Enagua blanca de poliseda - Blusa de color 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro - Pollera de color rojo o verde de marangani - Enagua blanca de poliseda o seda - Blusa de color blanco con 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro - Pollera de color rojo o verde de marangani - Enagua blanca de algodón o seda 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro - Pollera de color rojo o verde de marangani - Enagua blanca de seda - Blusa de color 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro - Pollera de color rojo o verde de marangani - Enagua blanca de seda - Blusa de color

	<p>blanco con blondas en el pecho y mangas de material sintético</p> <ul style="list-style-type: none"> - Capa sintético también multicolor - Sombrero de lana o algodón de color negro 	<p>blanco blisadas en la parte de la cintura de seda</p> <ul style="list-style-type: none"> - Capa de poliseda o paño también multicolor - Sombrero de lana de color negro 	<p>blondas en la parte de la cintura y mangas es de seda o poliseda</p> <ul style="list-style-type: none"> - Capa de poliseda o pana multicolor - Sombrero de lana de color negro 	<ul style="list-style-type: none"> - Blusa de color blanco con blondones en el pecho y manga es de seda - Capa multicolor de simple de seda. - Sombrero de lana de color negro 	<p>blanco y amarillo con blondones en el pecho y manga es de seda</p> <ul style="list-style-type: none"> - Capa colores vivos de pana. - Sombrero de paño o lana de color negro 	<p>blanco y amarillo con blondones de manga larga de seda</p> <ul style="list-style-type: none"> - Capa colores naranja y verde vivos de pana o seda - Sombrero de paño o lana de color negro pequeño.
c) Accesorios	<ul style="list-style-type: none"> - Pañolones multicolor - Roncadora 	<ul style="list-style-type: none"> - Pañolones de seda multicolor - Roncadora de plata 	<ul style="list-style-type: none"> - No aparte de las que te dije no hay otras - Pañolones y roncadora 	<ul style="list-style-type: none"> - Los pañolones que utilizan ambos y las roncadoras 	<ul style="list-style-type: none"> - Estaría el lazo el liwi, pañolones y la roncadora 	<ul style="list-style-type: none"> - Pañolones y las espuelas, el lazo
d) Figuras	<ul style="list-style-type: none"> - Estampados de caballo o toro 	<ul style="list-style-type: none"> - En el poncho el caballo, herraje - En el cinchón herraje - En la capa toro 	<ul style="list-style-type: none"> - Figuras típicos de la zona como es el toro, caballo, herraje y algunas flores como el cantú y adornos en el contorno de la falda. 	<ul style="list-style-type: none"> - En cuando a ponchos el charango, instrumentos musicales - En la capa caballo herraje, algún toro siempre con una letra de la persona propietaria 	<ul style="list-style-type: none"> - Toro, caballo 	<ul style="list-style-type: none"> - Lleva un toro un caballo o un espejito en la capa y pañolones
e) Incorporación	<ul style="list-style-type: none"> - No todo se mantiene 	<ul style="list-style-type: none"> - No, siempre se ha utilizado tal como es 	<ul style="list-style-type: none"> - No. Se ha incrementado figuras 	<ul style="list-style-type: none"> - Incorporarse no ha 	<ul style="list-style-type: none"> - Pañolones 	<ul style="list-style-type: none"> - No aparte de las que te dije no hay otras
f) Mensaje	<ul style="list-style-type: none"> - El mestizaje, el colorido, jolgorio y alegría del danzante 	<ul style="list-style-type: none"> - Implica alegría, colorido, es amor a la tierra a lo propio de Grau a la parte mestiza - Esa vestimenta dice o desdice que nosotros nos dedicamos al cuidado de los equinos 	<ul style="list-style-type: none"> - Simboliza la afición 	<ul style="list-style-type: none"> - Transmite que es un criador de caballos 	<ul style="list-style-type: none"> - Transmite el colorido el color típico de la región de la provincia 	<ul style="list-style-type: none"> - Que todo el mestizaje que han traído los españoles

Categorización de la coreografía

Categorías	M1	M2	M3	M4	M5	M6
g) Figuras	- Círculos , paralelas y zigzag	- Columnas, herraje	- Herraje, Redondo, rectángulo	- Redondo, paralelas y herraje	- La forma de un herraje el ingreso, en forma de media luna, en línea recta de avance asía adelante.	- Herraje, paralela tipo callejo, el circulo
h) Secuencia	- Primero paralelas varones y mujeres, el zigzag para salir	- Entran en columnas - Segunda parte la competencia del baile - La salida con el trotar del caballo	- Tiene su entrada y luego forman un callejón o un pasacalle escenificando la carrera de caballos después se hace unos encuentro como desafio	- Primero forman un herraje, luego forman paralelas, después forman un circulo	- La forma de un herraje el ingreso, en forma de media luna, en línea recta de avance asía adelante, otro es el zapateo del trote del caballo	- Forman el herraje después forman las paralelas que es un callejón después forman el circulo luego forman paralelas para salir
i) Cambio	- No, porque esta patentizado así	- No, lo mantenemos desde que lo institucionaliza- mos	- No, se a echo algún que otro arreglo como todo baile va mejorando para que sea más novedoso.	- Todos los profesores hacen lo que quieren, y no conservan todas las figuras antiguas.	- No, ninguna	- No, no han sufrido cambios
j) Represen- tación	- Representa el amor al caballo - Demostración de la valentía	- Es la crianza del caballo, el agradecimiento a la pachamama	- Representa toda la actividad, los que aceres de nuestra afición	- Generalmente está relacionado con los que áceres de los que cuidan el caballo.	- Los pasos de la acémila y el trote de la acémila	- Es dedicado al caballo, tiene el trote y el galope más que todo el balanceo.

Categorización de pasos

Categorías	M1	M2	M3	M4	M5	M6
k) Secuenci a y cantidad de pasos	- Primero el cahuay cahuay, luego el trote y zapateo	- La primera parte el cahuay, la segunda es para arrear los ganados el zapateo jolgorio, En la parte final es cómo corre el caballo hacer parecer el salto del caballo	- De acuerdo a la imitación del caballo, como por ejemplo el trote, el corcovear del caballo	- Danza se imita al trote del caballo al caminar y con saltos del caballo, todo gira en torno a esto.	- Hay tres pasos principales básicos	- Tres pasos.

l) Pasos nuevos	- No, nadie practica con pasos nuevos	- Ninguna, es lo que se mantiene	- Siempre se mantiene los pasos generales	- En la misma danza no puede haber pasos nuevos	- Se ha mejorado el zapateo de las mujeres	- Se mantiene todavía los pasos
-----------------	---------------------------------------	----------------------------------	---	---	--	---------------------------------

Categorización de música

Categorías	M1	M2	M3	M4	M5	M6
m) Acompañamiento	- Desde que he visto sigue siendo igual, no ha cambiado	- Se mantiene tal como se ha creado, tal como se recopilado - se utiliza instrumento de cuerda mandolina, guitarra	- Si se mantiene la mandolina, la guitarra	- si	- Desde antes se sigue manteniendo hasta ahorita con la mandolina y guitarra	- Si se mantiene
n) Melodía	- Hay tres melodías	- En la parte primera una melodía - En la segunda otra melodía - Y en la salida otra melodía	- Básicamente hay tres melodías	- Tres melodías	- hay tres melodías	- Esta danza tiene tres melodías
o) Arreglos	- Yo ya no he visto los arreglos siempre he visto practicar hasta el momento tal como es	- No se mantiene tal como es.	- No, nosotros respetamos la originalidad cambiado	cada ejecutante o cada coreógrafo puede poner de acuerdo a su criterio algún arreglo o no lo puede poner	- Arreglos ninguna	- No hay arreglos sino más bien un acompañamiento al ritmo de la música
p) Letras es única	- No, se practica en diferentes lugares de Grau.	- Si, esta música y letra cantada es la única con que se danza la caballería	- Las letras se ha mantenido algunos artistas han agregado o quitado algunas estrofas	- No generalmente hay muchas músicas de caballería donde las letras son distintas	- Si por el hecho que es una danza ya elabora las letras tienen que ser únicas	- Las letras de la música caballería son variados pero de la danza es única.
q) Referencia de las letras	- Es cantado al caballo.	- se refiere a la crianza del caballo	- A la crianza del caballo y a los que áceres del hombre grauino.	- Todos los cantantes sus letras son referidas al caballo a su estilo, a su tropa	- A la vivencia del hombre grauino con su caballo	- Las letras tienen más referencia a la crianza del caballo y a las vivencias de estas

Categorización de mensaje

Categorías	M1	M2	M3	M4	M5	M6
r) Característica	- La valentía y la galantería	- Exclusivamente es a la dedicación de la crianza del caballo, el amor a esa especie de ganadería	- Es que esta danza está dedicada al caballo y es la única.	- Es la única danza dedicado al caballo de las que he visto.	- Es que esta danza está dedicado a la acémila, al caballo	- Está dedicado al caballo también a las costumbres
s) Mensaje	- El amor al caballo	- La demostración de que nosotros somos criadores de caballos.	- es en homenaje al caballo a nuestra afición a nuestra tradición utilizando este animal para el transporte y para otras actividades	- El que hacer del poblador y el que hacer del caballo, el hombre andino siempre ha sido parte de su vida como un compañero el caballo	- El trotar del caballo, la demostración de la valentía	- Es dar a conocer a las personas la vivencia y la costumbre de la crianza del caballo.
t) Significado	- Significa la identidad cultural	- El recuerdo de que todo grauíno es domador al caballo no le tiene miedo - El amor, el cariño que tenemos a este animal que tanta utilidad nos da en todo aspecto	- Significa identidad, identificación con su afición con su pueblo	- parte nato de la identidad cultural y su significado tiene algo muy profundo como es provincia autoandina siempre está ligado directamente con la vivencia del caballo	- Significa la reliquia y la tradición, el amor al caballo	- Identifica lo que es la tradición la costumbre que se mantiene en las fiestas patronales
u) Expresión	- Si sigue siendo el mismo	- La verdad no, es solo por el amor que en Grauí tenemos a las danza, lo que yo veo en el desenvolvimiento mismo no veo el entusiasmo	- No bastante ha decaído ahora - por qué no bailan con esa entrega misma con ese viril de grauíno	- No podríamos decir	- Se sigue manteniendo la misma forma de baile	- La forma de expresión no es como de antes

Categorización adicional

Categorías	A1	A2	A3	A4	A5	A6
v) Nacimiento de la danza	<ul style="list-style-type: none"> - Por los antiguos tradicionista de la provincia de Grau - Por los propios graunos que son amantes al caballo 	<ul style="list-style-type: none"> - Es una vivencia natural de acá de la provincia de Grau - Ha sido recopilado de la banda típica de Patapata año 1973 que nace de la tinka al caballo 	<ul style="list-style-type: none"> - Nace en la representación en el colegio mixto José María Arguedas ejecutada por el profesor José Sotomayor y la profesora Dora Valenzuela quienes han empezado a estructurar esta danza 	<ul style="list-style-type: none"> - Primeramente he escuchado en el grupo de los chancas, posiblemente ellos lo han podido recopilar de alguna banda, pero generalmente no es tan antiguo, porque esta es de los años 70 a lo mucho 	<ul style="list-style-type: none"> - Viene de la actividad cultural correspondiente a lo que es el amor y tradición a la acémila de carga y silla - El amor al caballo a lo que es el caballo 	<ul style="list-style-type: none"> - Se practica desde un tiempo considerable, donde esta danza es prácticamente dedicada al caballo - Es un enlace a nuestra costumbres nuestras tradiciones
w) Personajes	<ul style="list-style-type: none"> - Mestizas y los mestizos 	<ul style="list-style-type: none"> - No designamos personajes sino participamos los que cultivamos esta crianza de caballos 	<ul style="list-style-type: none"> - Mayormente hay parejas danzantes 	<ul style="list-style-type: none"> - No 	<ul style="list-style-type: none"> - Son varones y mujeres nomas 	<ul style="list-style-type: none"> - Hay parejas danzantes solamente
x) Lugares de practica	<ul style="list-style-type: none"> - A nivel de toda la provincia de Grau 	<ul style="list-style-type: none"> - Diferentes lugares de acá de Grau 	<ul style="list-style-type: none"> - La caballería netamente se baila aquí - Con algunas similitudes de tiene Chumbibilcas, Antabamba 	<ul style="list-style-type: none"> - A nivel de Grau casi en todos los distritos 	<ul style="list-style-type: none"> - Generalmente aquí en Grau, en otros lugares lo bailan a un ritmo particular de su zona 	<ul style="list-style-type: none"> - Exclusivamente en el distrito de Chuquibambilla y en sus comunidades

CATEGORIZACIÓN CODIFICADA

Categorización de la vestimenta varones

	P7	P8	P9	P10	P11	P12
Material y colores de la vestimenta del varón	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de cuero de color negro - Pantalón bluyín azul o negro - Carahutana negro de cuero. - Chalina de lana de color blanco. - Camisa rojo a cuadros - Capa de seda de color rojo, azul o amarillo - Lazo hecho de cuero color oque - Sombrero de lana de negro o blanco 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de cuero negro - Pantalón bluyín azul. - Carahutana de cuero negro o blanco - Chalina de lana blanca con puntos negros - Camisa tela rojo a cuadros - Poncho de lana de color rojo - Lazo de cuero - Sombrero de lana de color negro 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís negro hecho de cuero - Pantalón negro yin. - Carahutana negro o blanco de cuero - Chalina blanca de lana - Chaleco negro de cuero o bayeta. - Camisa blanca de tela. - Capa rojo, azul de seda - Lazo de cuero. - Sombrero negro de lana 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís negro hecho de cuero - Pantalón negro yin. - Carahutana negro de cuero - Chaleco negro de cuero. - Sinchon colorido tejido con cuero por dentro - Camisa blanca de algodón - Lazo de cuero. - Poncho de lana de color rojo. - Sombrero blanco de lana 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís negro hecho de cuero - Pantalón negro o azul yin. - Carahutana negro de cuero - Chaleco negro de cuero. - Sinchon colorido tejido con cuero por dentro - Camisa a cuadros rojo de algodón - Capa rojo, azul de seda - Lazo de cuero. - Sombrero blanco de lana 	
Material y colores de la vestimenta de la mujer	<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro - Pollera de bayeta de color rojo - Enagua de seda blanca - Blusa de seda de color blanco - Capa de seda de color rojo, amarillo, azul - Sombrero de lana negro 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines negro de cuero - Pollera roja de bayeta - Enagua blanca de seda - Blusa blanca de seda - Capa rojo, azul de seda - Sombrero negro de lana 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines negro de cuero. - Pollera roja de bayeta. - Enagua blanca de poliseda - Blusa blanca de seda - Capa amarillo, azul de seda - Sombrero negro de lana 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines negro de cuero. - Pollera roja de bayeta. - Enagua blanca de seda - Blusa blanca de seda - Capa rojo, amarillo, azul de seda - Sombrero negro de lana 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines negro de cuero. - Pollera verde o roja de bayeta. - Enagua blanca de seda - Blusa blanca de seda - Capa rojo, amarillo, azul de seda - Sombrero negro de lana 	
Accesorios	No se utiliza	No se utilizan otros	Pañolones	<ul style="list-style-type: none"> - Pañolones de color rojo y blanco - Las evillas de los zapatos 	<ul style="list-style-type: none"> Espuelas Pañolones Liwi 	

Figuras	Caballo Toro Herraje Estrellas	Caballo Toro (cabeza) Herraje	Caballo Toro Herraje Otros alusivos a la fiesta.	Figuras de errajes, caballos, toros	herrajes , introducen cabeza de toros, cachos	
Incorporación	- Lo adecuamos cuando falta	- No - Hay capas más trabajadas - Depende de los cargontes	No, solo varían de colores de la capa	No, las vestimentas mantienen los colores, lo que hay incorporación de adornos o figuras en las vestimentas.	No, solo varían de colores como por ejemplo en la capa que muchas veces es de verde, azul, amarillo.	
Mensaje	- Galanteo	- Identifica la procedencia de la danza	- Identifica el lugar de origen.	Transmite el colorido y la gallardía y a la vez el enamoramiento	Es una imitación lejana del deseo de representación de la danza caballería	

Categorización de la coreografía

	C7	C8	C9	C10	C11	C12
Figuras	Círculos y filas	Círculos, callejones, filas y columnas	círculos, filas, paralelas y callejones	Forman filas, columnas, parejas y el más importante es círculo.	Herraje, baile de pareja	
Secuencia	Entrada: de los extremos Figura 1: filas paralelas Figura 2: círculo Figura 3: variación del círculo Figura 3.1: círculo grande Figura 3.2: 2 círculos interno y externo solo por varones como por mujeres Figura 4: columnas Salida : en parejas	Entrada: de los extremos Figura 1: filas Figura 2: círculo Figura 3: columnas Salida : en parejas	Entrada: Extremos Figura 1: forman filas en parejas Figura 2: forman círculos donde salen y entran en el círculo Figura3: forman columnas Salida: cojeo o balanceo.	Al inicio entran de los extremos opuestos y luego realizan filas cada uno con su pareja y luego forman círculos uno pequeño por dentro formado por las mujeres y otro grande por fuera formado por los varones pero al inicio todos forman círculo de forma intercalada, en el intermedio forman dos columnas a los extremos hasta que concluyen saliendo en parejas.	Entran con paso suave y acompasado donde forman un herraje y después pasan a ser coral luego de haber sido corral pasan a ser dueño una especie de contrapunto de habilidades del baile entonces casi es un baile por pareja frente a frente, entonces ahí predomina el patacan patacan, es el pasito no, para salirse de ahí se van tomados de la mano es decir vuelven a su sitio	

					donde estaban con la tinka	
Cambio	No Ya no sería danza he vitos que han agregado uno o dos figuras	Si Porque así se mejora la danza.	Si - Se vuelve más dinámico y agradable - Publico espera lo mejor	No. Porque se estaría desvalorizando la danza, no solo de esta danza sino de las otras danzas también.	No, hay una especie de acoplamiento o se estaría intentando mejorar los pasos	
Representación	Circulo : ruedo	Mostrar el caminar de los caballos	Expresa una parte de la festividad de la costumbre del patrón Santiago	Es a la imitación de caballo.	Dueños de los caballos bailan en homenaje al caballo, la dama imitando a la yegua y varón imitando a potro	

Categorización de pasos

	P7	P8	P9	P10	P11	P12
Secuencia y cantidad de pasos	- Dos ritmos - Lento así los costados como caminata. - Paso del caballo realizando pequeños saltillo.	Suave y acompasado	- Es según a la melodía o el acompañamiento musical - Primero pasos lentos asiendo sonar los mismos - Realizan saltillo imitando al caballo - Pasos moderados, pisadas o zapateos en parejas 1° son pisadas fuertes 2° trote del caballo 3° pisadas y zapateo	Primero el paso de caminata o cojeo, el segundo sería el ritmo del trote dando pequeños saltos luego se realiza el zapateo y al final de las caminatas o balanceo esto se combina.	- Imitación al caballo - Pisadas fuertes - Zapateo - Patacan - Cabalgata - Pasos saltarinos	
Pasos nuevos	No - Es el estilo de bailar, sutilmente diferente. - En algunos rápido y en otros lento pero uniforme.	No.	No Se mantiene hasta hoy	No, básicamente se realiza esos cuatro pasos en lo que esta danza.	No	

Categorización de música

	M7	M8	M9	M10	M11	M12
Acompañamiento	<ul style="list-style-type: none"> - Hemos mantenido la música - Ensayo con quena 	<ul style="list-style-type: none"> - Se mantiene y no ha cambiado. - Generalmente lo hago con quena y guitarra 	<ul style="list-style-type: none"> - La música no ha cambiado, desde que apareció se ha mantenido - Empleo grabaciones. 	Si se mantiene, nosotros tocamos con quena y guitarra, pero a veces empleo grabaciones de audio la original.	Yo deduzco quienes trabajaron la danza caballería respetaron los momentos Es tocado con mandolina y guitarra	<ul style="list-style-type: none"> Pisadas fuertes Patacan Cabalgata Pasos saltarinos
Melodía	Tiene tres melodías	Mantiene tres melodía	<ul style="list-style-type: none"> - Es agradable que da justo bailar - Tiene la combinación melódica relacionada a la caballería 	Hay tres melodías que son bien diferenciadas.	Básicamente son tres, es lo que recuerdo	
Arreglos	No, He visto que agregan arreglos que no se notan	Si En algunas si hay arreglos.	No. <ul style="list-style-type: none"> - Se ha mantenido la música - No ha cambiado 	No nosotros tocamos la melodía tal como he investigado y he recopilado.	Nosotros respetamos, después fui observando muchos compañeros de la danza recogiendo alguna información por ahí llamada entre comillas de primera mano	
Letras es única			Si,	La verdad nosotros solo tocamos la melodía.	No, cada artista cantante canta a su parecer	
Referencia de las letras			Según que he escuchado se refiere al caballo	No sabría decirte pero imagino que debe estar referido al caballo	está dedicado al caballo	

Categorización de mensaje

	M7	M8	M9	M10	M11	M12
Característica	- Imitan la caminata del caballo	- Prestan gallardía y pleitesía hacia el caballo	- Pleitesía y respeto al caballo - De carácter religioso festivo.	De que es alegre tanto la melodía como el baile	Es la única danza que nos conecta con la actividad de la crianza del caballo característica es ritmo de danza	Pisadas fuertes Patacan Cabalgata Pasos saltarinos
Mensaje	- Culto hacia el caballo - Animal imprescindible.	- Enamoramiento entre parejas. - Culto asía el caballo	- Demostración de la costumbre	El mensaje es el enamoramiento entre las parejas y la competición o contra punto	Es la conexión con la actividad de crianza del caballo	
Significado	No precisa	Enamoramiento y culto	Es una parte de la costumbre de la tinka del caballo	Esta danza representa la vivencia de las costumbres de Grau.	Es una danza de corte ritual por lo tanto ceremonial y estaría dentro de las danzas festivo rituales	
Expresión	- Dan todo de si los danzantes - Si no ganan es muestra de que alguien fallo - Esto lo determina el jurado.	Tratamos de expresar lo más que podamos.	En Abancay es muy difícil ver que la gente exprese o viva esta danza	La verdad no ya los que bailan ya no lo vive la danza o no bailan con ese entusiasmo.	Me quedo con ese estilo de los monstruos, como modelo me quedo con ellos porque no se logra imitar	

Categorización adicional

	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Lugar de la danza	Grau	Una de Grau y otra de Pachaconas	Es de la provincia de Grau.	Es Grau	Caballería es una danza muy seria representativa de Grau	
Personajes	Representación al caballo	pareja que es el varón y la mujer	No hay ningún otro personaje fuera de los danzarines fuera de los danzarines	Solo es el dueño del caballo pero este baila conjuntamente con los danzarines.	Personajes a parte de los danzarines no	

REGISTRO DE DATOS

1. Registro de datos de la vestimenta de la danza caballería

1.1. Materiales y colores de la vestimenta del varón

Materiales y colores de la vestimenta del varón			
1	4	7	10
<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de cuero de color negro - Pantalón algodón yin azul o negro - Camisa a cuadros de color azul, blanco o rojo de marangani. - Capa multicolor (azul, rojo, verde o amarillo) de material sintético o pana - Lazo hecho de cuero - Sombrero hualaycho blanco - Cinchón de cuero y lana multicolor 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de cuero de caña alta de color negro - Pantalón bluyín de color negro - Camisa a cuadros de color rojo de seda. - Capa multicolor de simple de seda. - Lazo de cuero - Sombrero de lana de color blanco. - Cinchón cuero forado con tejidos denominados pallay 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de cuero de color negro - Pantalón bluyín azul o negro - Carahutana negro de cuero - Chalina de lana de color blanco - Camisa rojo a cuadros - Capa de seda de color rojo, azul o amarillo - Lazo hecho de cuero color oque - Sombrero de lana de negro o blanco 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís negro hecho de cuero - Pantalón negro yin. - Carahutana negro de cuero - Chaleco negro de cuero. - Sinchon colorido tejido con cuero por dentro - Camisa blanca de algodón - Lazo de cuero. - Poncho de lana de color rojo. - Sombrero blanco de lana
2	5	8	11
<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de cuero de color negro - Pantalón bluyín negro o azul - Camisa blanco o la a cuadros de color azul, o rojo de polistel - Capa multicolor (azul, rojo, verde o amarillo) poliseda o pana - Lazo hecho de cuero - Sombrero negro de lana de oveja - Cinchón de cuero y tejido de lana multicolor 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de suela de color negro - Pantalón bluyín de color negro - Camisa blanco de tucuyo - Capa colore vivos de pana. - Lazo de cuero - Sombrero de lana de color negro. - Cinchón colorido de barios colores tejido de hilo y forrado con cuero por dentro. 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de cuero negro - Pantalón bluyín azul. - Carahutana de cuero negro o blanco - Chalina de lana blanca con puntos negros - Camisa tela rojo a cuadros - Poncho de lana de color rojo - Lazo de cuero - Sombrero de lana de color negro 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís negro hecho de cuero - Pantalón negro o azul yin. - Carahutana negro de cuero - Chaleco negro de cuero. - Sinchon colorido tejido con cuero por dentro - Camisa a cuadros rojo de algodón - Capa rojo, azul de seda - Lazo de cuero. - Sombrero blanco de lana
3	6	9	12
<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de cuero de caña alta de color negro - Pantalón yin negro - Camisa a cuadros de color azul, o rojo de polialgodon - Capa multicolor de poliseda o pana - Lazo hecho de cuero - Sombrero de paño o lana de color negro. - Cinchón de cuero forado con cuerina tejido de pallay multicolor 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís de cuero de color negro - Pantalón bluyín de color negro - Camisa rojo o azul a cuadros algodón - Capa multicolor, varones celeste o rojo de seda - Lazo original de cuero - Sombrero de lana de color negro. - Cinchón floreado tejido con cuero por dentro 	<ul style="list-style-type: none"> - Borceguís negro hecho de cuero - Pantalón negro yin. - Carahutana negro o blanco de cuero - Chalina blanca de lana - Chaleco negro de cuero o bayeta. - Camisa blanca de tela. - Capa rojo, azul de seda - Lazo de cuero. - Sombrero negro de lana 	

1.2. Materiales y colores de la vestimenta de la mujer

Materiales y colores de la vestimenta del varón			
1	4	7	10
<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro - Pollera de color rojo o verde de marangani - Enagua de algodón blanca - Blusa de color blanco con blondas en el pecho y mangas de material sintético - Capa sintético también multicolor - Sombrero de lana o algodón de color negro 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro - Pollera de color rojo o verde de marangani - Enagua blanca de algodón o seda - Blusa de color blanco con blondones en el pecho y manga es de seda - Capa multicolor de simple de seda. - Sombrero de lana de color negro 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro - Pollera de bayeta de color rojo - Enagua de seda blanca - Blusa de seda de color blanco - Capa de seda de color rojo, amarillo, azul - Sombrero de lana negro 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines negro de cuero. - Pollera roja de bayeta. - Enagua blanca de seda - Blusa blanca de seda - Capa rojo, amarillo, azul de seda - Sombrero negro de lana
2	5	8	11
<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro - Pollera de color rojo o verde de marangani - Enagua blanca de poliseda - Blusa de color blanco blisadas en la parte de la cintura de seda - Capa de poliseda o paño también multicolor - Sombrero de lana de color negro 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro - Pollera de color rojo o verde de marangani - Enagua blanca de seda - Blusa de color blanco y amarillo con blondones en el pecho y manga es de seda - Capa colores vivos de pana. - Sombrero de paño o lana de color negro 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines negro de cuero - Pollera roja de bayeta - Enagua blanca de seda - Blusa blanca de seda - Capa rojo, azul de seda - Sombrero negro de lana 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines negro de cuero. - Pollera verde o roja de bayeta. - Enagua blanca de seda - Blusa blanca de seda - Capa rojo, amarillo, azul de seda - Sombrero negro de lana
3	6	9	12
<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro - Pollera de color rojo o verde de marangani - Enagua blanca de poliseda o seda - Blusa de color blanco con blondas en la parte de la cintura y mangas es de seda o poliseda - Capa de poliseda o pana multicolor - Sombrero de lana de color negro 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines de cuero de color negro - Pollera de color rojo o verde de marangani - Enagua blanca de seda - Blusa de color blanco y amarillo con blondones de manga larga de seda - Capa colores naranja y verde vivos de pana o seda - Sombrero de paño o lana de color negro pequeño. 	<ul style="list-style-type: none"> - Botines negro de cuero. - Pollera roja de bayeta. - Enagua blanca de poliseda - Blusa blanca de seda - Capa amarillo, azul de seda - Sombrero negro de lana 	

1.3. Accesorio de la vestimenta

Accesorio de la vestimenta			
1 - Pañolones multicolor - Roncadora	4 - Los pañolones que utilizan ambos y las roncadoras	7 No se utiliza	10 - Pañolones de color rojo y blanco - Las evillas de los zapatos
2 - Pañolones de seda multicolor - Roncadora de plata	5 - Estaría el lazo el liwi, pañolones y la roncadora -	8 No se utilizan otros	11 Espuelas Pañolones Liwi
3 - No aparte de las que te dije no hay otras - Pañolones y roncadora	6 - Pañolones y las espuelas, el lazo	9 Pañolones	12

1.4. Figuras de la vestimenta

Figuras de la vestimenta			
1 - Estampados de caballo o toro	4 - En cuando a ponchos el charango, instrumentos musicales - En la capa caballo herraje, algún toro siempre con una letra de la persona propietaria	7 Caballo Toro Herraje Estrellas	10 Figuras de errajes, caballos, toros
2 - En el poncho el caballo, herraje - En el cinchón herraje - En la capa toro	5 - Toro, caballo	8 Caballo Toro (cabeza) Herraje	11 Herrajes , introducen cabeza de toros, cachos
3 - Figuras típicos de la zona como es el toro, caballo, herraje y algunas flores como el cantú y adornos en el contorno de la falda.	6 - Lleva un toro un caballo o un espejito en la capa y pañolones	9 Caballo Toro Herraje Otros alusivos a la fiesta.	12

1.5. Mensaje de la vestimenta

Mensaje de la vestimenta			
1 - El mestizaje, el colorido, jolgorio y alegría del danzante	4 - Transmite que es un criador de caballos	7 Galanteo	10 Transmite el colorido y la gallardía y a la vez el enamoramiento
2 - Implica alegría, colorido, es amor a la tierra a lo propio de Grau a la parte mestiza - Esa vestimenta dice o desdice que nosotros nos dedicamos al cuidado de los equinos	5 - Transmite el colorido el color típico de la región de la provincia	8 Identifica la procedencia de la danza	11 Es una imitación lejana del deseo de representación de la danza caballería
3 - Simboliza la afición	6 - Que todo el mestizaje que han traído los españoles	9 Identifica el lugar de origen.	12

2. Registro de datos de la Coreografía de la danza caballería

2.1. Figuras de la coreografía

Figuras de la coreografía			
1 - Círculos , paralelas y zigzag	4 - Redondo, paralelas y herraje	7 Círculos y filas	10 Forman filas, columnas, parejas y los más importante es círculo.
2 - Columnas, herraje	5 - La forma de un herraje el ingreso, en forma de media luna, en línea recta de avance asía adelante, otro es el zapateo del trote del caballo	8 Círculos, callejones, filas y columnas	11 Herraje, baile de pareja
3 - Herraje, Redondo, rectángulo	6 Herraje, paralela tipo callejo, el círculo	9 Círculos, filas, paralelas y callejones	12

2.2. Secuencia de la coreografía

Secuencia de la coreografía			
1	4	7	10
<ul style="list-style-type: none"> - Primero paralelas varones y mujeres, el zigzag para salir 	<ul style="list-style-type: none"> - Primero forman un herraje, luego forman paralelas, después forman un círculo 	Entrada: de los extremos Figura 1: filas paralelas Figura 2: círculo Figura 3: variación del círculo Figura 3.1: círculo grande Figura 3.2: 2 círculos interno y externo solo por varones como por mujeres Figura 4: columnas Salida : en parejas	Al inicio entran de los extremos opuestos y luego realizan filas cada uno con su pareja y luego forman círculos uno pequeño por dentro formado por las mujeres y otro grande por fuera formado por los varones pero al inicio todos forman círculo de forma intercalada, en el intermedio forman dos columnas a los extremos hasta que concluyen saliendo en parejas.
2	5	8	11
<ul style="list-style-type: none"> - Entran en columnas - Segunda parte la competencia del baile - La salida con el trotar del caballo 	<ul style="list-style-type: none"> - La forma de un herraje el ingreso, en forma de media luna, en línea recta de avance asía adelante, otro es el zapateo del trote del caballo 	Entrada: de los extremos Figura 1: filas Figura 2: círculo Figura 3: columnas Salida : en parejas	Entran con paso suave y acompasado donde forman un herraje y después pasan a ser coral luego de haber sido corral pasan a ser dueño una especie de contrapunto de habilidades del baile entonces casi es un baile por pareja frente a frete, entonces ahí predomina el patacan patacan, es el pasito no, para salirse de ahí se van tomados de la mano es decir vuelven a su sitio donde estaban con la tinka
3	6	9	12
<ul style="list-style-type: none"> - tiene su entrada y luego forman un callejón o un pasacalle escenificando la carrera de caballos después se hace unos encuentro como desafío 	Forman el herraje después forman las paralelas que es un callejón después forman el círculo luego forman paralelas para salir	Entrada: Extremos Figura 1: forman filas en parejas Figura 2: forman círculos donde salen y entran en el círculo Figura 3: forman columnas Salida: cojeo o balanceo.	

2.3. Representación de la coreografía

Representación de la coreografía			
1 - Representa el amor al caballo - Demostración de la valentía	4 - Generalmente está relacionado con los que áceres de los que cuidan el caballo.	7 Circulo : ruedo	10 Es a la imitación de caballo.
2 - Es la crianza del caballo, el agradecimiento a la pachamama	5 - Los pasos de la acémila y el trote de la acémila	8 Idea 1: demostrar el caminar de los caballos	11 Dueños de los caballos bailan en homenaje al caballo, la dama imitando a la yegua y varón imitando a potro
3 - Representa toda la actividad, los que aceres de nuestra afición	6 - Es dedicado al caballo, tiene el trote y el galope más que todo el balanceo del caballo	9 Expresa una parte de la festividad de la costumbre del patrón Santiago	12

3. Registro de datos de los pasos de la danza caballería

3.1. Secuencia y cantidad de pasos

Secuencia y cantidad de pasos			
1 - Primero el cahuay cahuay, luego el trote y zapateo	4 - Danza se imita al trote del caballo al caminar y con saltos del caballo, todo gira en torno a esto.	7 - Dos ritmos - Lento asía los costados como caminata. - Paso del caballo realizando pequeños saltillo.	10 Primero el paso de caminata o cojeo, el segundo seria el ritmo del trote dando pequeños saltos luego se realiza el zapateo y al final de las caminatas o balanceo esto se combina.
2 - La primera parte el cahuay cahuay, la segunda es para arrear los ganados el zapateo jolgorio - En la parte final es la demostración de cómo corre el caballo hacer parecer el salto	5 - Hay tres pasos principales básicos	8 suave y acompasado	11 Imitación al caballo Pisadas fuertes Zapateo Patacan Cabalgata Pasos saltarinos
3 - De acuerdo a la imitación del caballo, como por ejemplo el trote, el corcovear del caballo	6 - Hay tres pasos principales básicos	9 - Es según a la melodía o el acompañamiento musical - Primero pasos lentos asiendo sonar los mismos - Realizan saltillo imitando al caballo - Pasos moderados, pisadas o zapateos en parejas 1° son pisadas fuertes 2° trote del caballo 3° pisadas y zapateo	12

4. Registro de datos de la música de la danza caballería

4.1. Acompañamiento musical

Acompañamiento musical			
1 - Desde que he visto sigue siendo igual, no ha cambiado	4 - Si	7 Hemos mantenido la música Ensayo con quena	10 Si se mantiene, nosotros tocamos con quena y guitarra, pero a veces empleo grabaciones de audio la original.
2 - Se mantiene tal como se ha creado, tal como se recopilado - Se utiliza instrumento de cuerda mandolina, guitarra	5 - Desde antes se sigue manteniendo hasta ahorita con la mandolina y guitarra	8 - Se mantiene y no ha cambiado. - Generalmente lo hago con quena y guitarra	11 Respetaron los momentos de la danza caballería Es tocado con mandolina y guitarra
3 - Si se mantiene la mandolina, la guitarra	6 - Si se mantiene	9 - La música no ha cambiado, desde que apareció se ha mantenido - Empleo grabaciones.	12

4.2. Melodía de la música

Melodía de la música			
1 - Hay tres melodías	4 - Tres melodías	7 Tiene tres melodías	10 Hay tres melodías que son bien diferenciadas.
2 - En la parte primera una melodía - En la segunda otra melodía - Y en la salida otra melodía	5 - hay tres melodías	8 Idea 1: mantiene tres melodía	11 Básicamente son tres, es lo que recuerdo
3 - Básicamente hay tres melodías	6 - Esta danza tiene tres melodías	9 Idea 1: es agradable que da justo bailar Idea 2 Tiene la combinación melódica relacionada a la caballería	12

4.3. Letras de la música

Letras de la música			
1 - No, se practica en diferentes lugares de Grau.	4 - No generalmente hay muchas músicas de caballería donde las letras son distintas.	7 No precisa	10 La verdad nosotros solo tocamos la melodía.

2 - Si, esta música y letra cantada es la única con que se danza la caballería	5 - Si por el hecho que es una danza ya elabora las letras tienen que ser únicas.	8 No precisa.	11 No, cada artista cantante canta a su parecer.
3 - Las letras se ha mantenido algunos artistas han agregado o quitado algunas estrofas	6 - Las letras de la música caballería son variados pero de la danza es única.	9 Si,	12

5. Registro de datos del mensaje de la danza caballería

5.1. Característica del mensaje de la danza caballería

Característica del mensaje de la danza caballería			
1 - La valentía y la galantería	4 - Es la única danza dedicado al caballo de las que he visto.	7 Idea 1: imitan la caminata del caballo.	10 De que es alegre tanto la melodía como el baile
2 - Exclusivamente es a la dedicación de la crianza del caballo, el amor a esa especie de ganadería	5 - Es que esta danza está dedicado a la acémila, al caballo	8 Prestan gallardía y pleitesía hacia el caballo.	11 es la única danza que nos conecta con la actividad de la crianza del caballo característica es ritmo de danza.
3 - Es que esta danza está dedicada al caballo y es la única.	6 - Está dedicado al caballo también a las costumbres	9 Pleitesía y respeto al caballo de carácter religioso festivo.	12

5.2. Significancia del mensaje de la danza caballería

Significancia del mensaje de la danza caballería			
1 - Significa la identidad cultural.	4 - Parte nato de la identidad cultural y su significado tiene algo muy profundo como es provincia autoandina siempre está ligado directamente con la vivencia del caballo.	7 Culto hacia el caballo Idea 2: animal imprescindible.	10 El mensaje es el enamoramiento entre las parejas y la competición o contra punto.
2 - El recuerdo de que todo gaucho es domador al caballo no le tiene miedo - El amor, el cariño que tenemos a este animal que tanta utilidad nos da en todo aspecto	5 - Significa la reliquia y la tradición, el amor al caballo	8 Enamoramiento entre parejas. Culto asía el caballo.	11 Es la conexión con la actividad de crianza del caballo.
3 - Significa identidad, identificación con su afición con su pueblo	6 - Identifica lo que es la tradición la costumbre que se mantiene en las fiestas patronales	9 Demostración de la costumbre.	12

5.3. Expresión del mensaje de la danza caballería

Expresión del mensaje de la danza caballería			
<p>1</p> <ul style="list-style-type: none"> - Si sigue siendo el mismo. 	<p>4</p> <ul style="list-style-type: none"> - No podríamos decir. 	<p>7</p> <ul style="list-style-type: none"> - Dan todo de si los danzantes - Si no ganan es muestra de que alguien fallo - Esto lo determina el jurado. 	<p>10</p> <ul style="list-style-type: none"> - La verdad no ya los que bailan ya no lo vive la danza o no bailan con ese entusiasmo.
<p>2</p> <ul style="list-style-type: none"> - La verdad no, es solo por el amor que en Grau tenemos a las danza. - Lo que yo veo en la representación en el desenvolvimiento mismo no veo el entusiasmo. 	<p>5</p> <ul style="list-style-type: none"> - Se sigue manteniendo la misma forma de baile. 	<p>8</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tratamos de expresar lo más que podamos. 	<p>11</p> <ul style="list-style-type: none"> - Me quedo con ese estilo de los monstruos, como modelo me quedo con ellos porque no se logra imitar.
<p>3</p> <ul style="list-style-type: none"> - No bastante ha decaído ahora. - Por qué no bailan con esa entrega misma con ese viril de grauino. 	<p>6</p> <ul style="list-style-type: none"> - La forma de expresión no es como de antes. 	<p>9</p> <ul style="list-style-type: none"> - En Abancay es muy difícil ver que la gente exprese o viva esta danza. 	<p>12</p>

TABULACIÓN

Tabulación de la vestimenta del varón de la danza caballería

		Borceguís	Pantalón	Camisa	Capa	Lazo	Sombrero	Cinchón	Chaleco	Chalina	Carahuatana	Poncho
Eliseo Ferro C.	Materiales	Cuero	Algodón, yin	Marangani.	Sintético o pana	Cuero	Hualaycho	Cuero y lana				
	Colores	Negro	Azul o negro	Azul, blanco o rojo	Azul, rojo, verde o amarillo		Blanco	Multicolor				
Walter Quintanilla	Materiales	Cuero	Bluyín	Polistel	Poliseda o pana	Cuero	Lana de oveja	Cuero y tejido de lana				
	Colores	Negro	Negro .azul	Blanco o a cuadros de color azul, rojo	Azul, rojo, verde , amarillo		Negro	Multicolor				
Edwin Candía	Materiales	Cuero de caña alta	Yin	Polialgodón	Poliseda o pana	Cuero	Paño o lana	Cuero forado con cuerina tejido de pallay				
	Colores	Negro	Negro	Azul, o rojo a cuadros	Multicolor		Negro.	Multicolor				
Oscar Santos	Materiales	Cuero de caña alta	Bluyín	Seda.	Seda.	Cuero	Lana	Cuero forado con tejidos de pallay				
	Colores	Negro	Negro	A cuadros rojo	Multicolor		Blanco.					
Mario Valenzuela	Materiales	Suela	Bluyín	Tucuyo	Pana.	Cuero	Lana	Tejido de hilo y forrado con cuero por dentro.				
	Colores	Negro	Negro	Blanco	Azul, rojo verde amarillo		Negro.	Colorido				
Víctor R. Cayturo	Materiales	Cuero	Bluyín	Algodón	Seda	Cuero	Lana	Tejido con cuero por dentro				
	Colores	Negro	Negro	Rojo o azul a cuadros	Celeste o rojo		Negro.	Floreado				

Roger Espinoza	Materiales	Cuero	Bluyín		Seda	Cuero	Lana			Lana	Cuero	
	Colores	Negro	Azul o negro	Rojo a cuadros	Rojo, azul o amarillo	Oque	Negro o blanco			Blanco	Negro	
Prof. Jhon Vilcastro	Materiales	Cuero	Bluyín	Tela		Cuero	Lana			Lana	Cuero	Lana
	Colores	Negro	Azul	Rojo a cuadros			Negro			Blanca con puntos negros	Negro o blanco	Rojo
Prof. Chiclla	Materiales	Cuero	Yin	Tela	Seda	Cuero	Lana		Cuero o bayeta.	Lana	Cuero	
	Colores	Negro	Negro	Blanca	Rojo, azul		Negro		Negro	Blanca	Negro o blanco	
Prof. David	Materiales	Cuero	Yin	Algodón		Cuero	Lana	Tejido con cuero por dentro	Cuero		Cuero	Lana
	Colores	Negro	Negro	Blanca			Blanco	Colorido	Negro		Negro	Rojo
Apolinario Saldivar	Materiales	Cuero	Yin	Algodón	Seda	Cuero	Lana	Tejido con cuero por dentro	Cuero		Cuero	
	Colores	Negro	Negro o azul	Rojo a cuadros	Rojo, azul		Blanco	Colorido	Negro		Negro	

Tabulación de la vestimenta de la mujer de la danza caballería

		Botines	Pollera	Enagua	Blusa	Capa	Sombrero
Eliseo Ferro C.	Materiales	Cuero	Marangani	Algodón	Sintético	Sintético	Lana o algodón
	Colores	Negro	Rojo o verde	Blanca	Blanco	Multicolor	Negro
Walter Quintanilla	Materiales	Cuero	Marangani	Poliseda	Seda	Poliseda o paño	Lana
	Colores	Negro	Rojo o verde	Blanca	Blanco	Multicolor	Negro
Edwin Candía	Materiales	Cuero	Marangani	Poliseda o seda	Seda o poliseda	Poliseda o pana	Lana
	Colores	Negro	Rojo o verde	Blanca	Blanco	Multicolor	Negro
Oscar Santos	Materiales	Cuero	Marangani	Algodón o seda	Seda	Seda	Lana
	Colores	Negro	Rojo o verde	Blanca	Blanco	Multicolor	Negro
Mario Valenzuela	Materiales	Cuero	Marangani	Seda	Seda	Pana o seda	Paño o lana
	Colores	Negro	Rojo o verde	Blanca	Blanco y amarillo	Colores vivos	Negro

Víctor R. Cayturo	Materiales	Cuero	Marangani	Seda	Seda	Seda	Paño o lana
	Colores	Negro	Rojo o verde	Blanca	Blanco y amarillo	Naranja y verde	Negro
Roger Espinoza	Materiales	Cuero	Bayeta	Seda	Seda	Seda	Lana
	Colores	Negro	Rojo	Blanca	Blanco	Rojo, amarillo, azul	Negro
Prof. Jhon Vilcastro	Materiales	Cuero	Bayeta	Seda	Seda	Seda	Lana
	Colores	Negro	Rojo	Blanca	Blanca	Rojo, azul	Negro
Prof. Chiclla	Materiales	Cuero	Bayeta	Poliseda	Seda	Seda	Lana
	Colores	Negro	Rojo	Blanca	Blanca	Amarillo, azul	Negro
Prof. David	Materiales	Cuero	Marangani	Seda	Seda	Seda	Lana
	Colores	Negro	Rojo	Blanca	Blanca	Rojo, amarillo, azul	Negro
Apolinario Saldívar	Materiales	Cuero	Bayeta	Seda	Seda	Seda	Lana
	Colores	Negro	Verde o roja	Blanca	Blanca	Rojo, amarillo	Negro

	Accesorios	Figuras	mensaje
Eliseo Ferro C.	Pañolones multicolor Roncadora	Estampados de caballo o toro	El mestizaje colorido, jolgorio y alegría del danzante
Walter Quintanilla	Pañolones de seda multicolor Roncadora de plata	En el cinchón herraje En la capa toro	Trasmite alegría, colorido, amor a la tierra dedicación al cuidado de los caballos
Edwin Candía	Pañolones y roncadora	Toro, caballo, herraje adornos con flores como el cantú y en el contorno de la falda.	Simboliza la afición
Oscar Santos	Pañolones y roncadora	En la capa caballo herraje, toro	Transmite que es un criador de caballos
Mario Valenzuela	Pañolones y roncadora lazo el liwi	Toro, caballo	Transmite el colorido el color típico de la región de la provincia
Víctor R. Cayturo	Pañolones y las espuelas, el lazo	Toro, caballo ,espejo en la capa y pañolones	El mestizaje que han traído los españoles
Roger Espinoza	No se utiliza	Caballo, toro, herraje, estrellas	galanteo
Prof. Jhon Vilcastro	No se utilizan otros	Caballo, toro herraje	Identifica la procedencia de la danza
Prof. Chiclla	Pañolones	Caballo, toro herraje	Identifica el lugar de origen.
Prof. David	Pañolones de color rojo y blanco Las evillas de los zapatos	Herrajes, caballos, toros	Transmite el colorido, gallardía Y el enamoramiento
Apolinario Saldívar	Pañolones, espuelas, liwi	Herrajes , cabeza de toros, cachos	Imitación lejana de la representación de la danza caballería

Tabulación de la coreografía y pasos

	Coreografía			Pasos
	Figuras	Secuencia	Representación	cantidad
Eliseo Ferro C.	Círculos , paralelas y zigzag	Primero paralelas varones y mujeres, el zigzag para salir	Representa el amor al caballo Demostración de la valentía	3 pasos
Walter Quintanilla	Columnas, herraje	Ingresan en columnas, segunda parte la competencia del baile Salida con el trotar del caballo	Es la crianza del caballo, el agradecimiento a la pachamama	3 pasos
Edwin Candía	Herraje, Redondo, rectángulo	Entrada forman un callejón escenificando la carrera de caballos en seguida el desaffo	Representa toda la actividad, los que aceres de nuestra afición	3 pasos
Oscar Santos	Redondo, paralelas y herraje	Primero forman un herraje, luego forman paralelas, después forman un círculo	Generalmente está relacionado con los que áceres de los que cuidan el caballo	2 pasos
Mario Valenzuela	herraje ,media luna, línea recta	ingreso forma de herraje, media luna, línea recta avance asía adelante, zapateo del trote del caballo	Los pasos de la acémila y el trote de la acémila	3 pasos
Víctor R. Cayturo	Herraje, paralela tipo callejo, círculo	Forman el herraje después paralelas que es un callejón después forman el círculo luego forman paralelas para salir	Es dedicado al caballo, tiene el trote y el galope más que todo el balanceo del caballo	3 pasos
Roger Espinoza	Círculos y filas	Entrada por los extremos formando filas paralelas círculos grandes , interno y externo luego columnas para salir en parejas	Círculo : ruedo	2 pasos
Prof. Jhon Vilcastro	Círculos, callejones, filas y columnas	Entrada de los extremos formando filas círculos columnas para salir en parejas	Demuestra el caminar de los caballos	2 pasos
Prof. Chiclla	círculos, filas, paralelas y callejones	Entrada de los extremos formando filas en parejas, Círculos, donde salen y entran en el círculo luego forman columnas y salen con cojeo o balanceo.	Expresa una parte de la festividad de la costumbre del patrón Santiago	3 pasos
Prof. David	filas, columnas, parejas , círculo	Entran de los extremos realizando filas con su pareja forman círculo intercalado luego realizan un círculos pequeño por dentro las mujeres y el círculo grade por fuera los varones luego	Es a la imitación de caballo.	3 pasos

		en el intermedio forman dos columnas a los extremos y salen en parejas.		
Apolinario Saldivar	Herraje, baile de pareja	Entran con paso suave formando un herraje y después el corral luego son dueños, empieza el contrapunto de habilidades del baile entonces casi es un baile por pareja frente a frete, donde predomina el pasito patacan, se van tomados de la mano a su sitio donde estaban con la tinka	Dueños de los caballos bailan en homenaje al caballo, la dama imitando a la yegua y varón imitando a potro	3 pasos

Tabulación de la música

	Acompañamiento	Cantidad de melodías	Letras
Eliseo Ferro C.	sigue siendo igual, no ha cambiado	Hay tres melodías	No, se practica en diferentes lugares de Grau
Walter Quintanilla	Se mantiene tal como se recopilado Se utiliza mandolina, guitarra	Hay tres melodías	La música y letra cantada, es la única con que se danza la caballería.
Edwin Candía	Si se mantiene la mandolina, la guitarra	Hay tres melodías	Las letras se ha mantenido algunos artistas han agregado o quitado algunas estrofas
Oscar Santos	Si	Hay tres melodías	No generalmente hay muchas músicas de caballería donde las letras son distintas
Mario Valenzuela	se sigue manteniendo hasta ahorita con la mandolina y guitarra	Hay tres melodías	Si por el hecho que es una danza ya elabora las letras tienen que ser únicas
Victor R. Cayturo	- Si se mantiene	Hay tres melodías	Las letras de la música caballería son variadas pero de la danza es única.
Roger Espinoza	hemos mantenido la música ensayo con quena	Hay tres melodías	
Prof. Jhon Vilcastro	- Se mantiene y no ha cambiado. - Generalmente lo hago con quena y guitarra	Hay tres melodías	
Prof. Chiella	La música no ha cambiado, desde que apareció se ha mantenido Empleo grabaciones.	Hay tres melodías	Si
Prof. David	Si se mantiene, nosotros tocamos con quena y guitarra, pero a veces empleo grabaciones de audio la original	Hay tres melodías	La verdad nosotros solo tocamos la melodía.
Apolinario Saldivar	Respetaron los momentos de la danza caballería Es tocado con mandolina y guitarra	Hay tres melodías	No, cada artista cantante canta a su parecer

Tabulación del mensaje

	Característica	Significado	Expresión
Eliseo Ferro C.	La valentía y la galantería	Significa la identidad cultural	Si sigue siendo el mismo
Walter Quintanilla	Exclusivamente es a la dedicación de la crianza del caballo, el amor a esa especie de ganadería	Significa la identidad cultural	La verdad no, es solo por el amor que en Grau tenemos a las danzas lo que yo veo en la representación en el desenvolvimiento mismo no veo el entusiasmo
Edwin Candía	Es que esta danza está dedicada al caballo y es la única	El recuerdo de que todo Grauino es domador al caballo no le tiene miedo El amor, el cariño que tenemos a este animal que tanta utilidad nos da en todo aspecto	No bastante ha decaído ahora Por qué no bailan con esa entrega misma con ese viril de Grauino
Oscar Santos	Es la única danza dedicado al caballo de las que he visto.	Significa identidad, identificación con su afición con su pueblo	No podríamos decir
Mario Valenzuela	Es que esta danza está dedicado a la acémila, al caballo	Parte nato de la identidad cultural y su significado tiene algo muy profundo como es provincia auto andina siempre está ligado directamente con la vivencia del caballo	Se sigue manteniendo la misma forma de baile
Víctor R. Cayturo	Está dedicado al caballo también a las costumbres	Significa la reliquia y la tradición, el amor al caballo	La forma de expresión no es como de antes
Roger Espinoza	Imitan la caminata del caballo	Culto hacia el caballo , animal imprescindible	Dan todo de si los danzantes Si no ganan es muestra de que alguien fallo Esto lo determina el jurado.
Prof. Jhon Vilcastro	Prestan gallardía y pleitesía hacia el caballo	Enamoramiento entre parejas. Culto así el caballo	Tratamos de expresar lo más que podemos
Prof. Chiella	Pleitesía y respeto al caballo De carácter religioso festivo.	Demostración de la costumbre	En abancay es muy difícil ver que la gente exprese o viva esta danza
Prof. David	Es alegre tanto la melodía como el baile	El mensaje es el enamoramiento entre las parejas y la competición o contra punto	La verdad los que bailan ya no lo vive la danza o no bailan con ese entusiasmo
Apolinario Saldívar	Es la única danza que nos conecta con la actividad de la crianza del caballo Característica es ritmo de danza	Es la conexión con la actividad de crianza del caballo	Me quedo con ese estilo de los monstruos, como modelo me quedo con ellos porque no se logra imitar