

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
Escuela de Posgrado**



**La danza como medio de comunicación e identidad
cultural: Caso de la Espectacular Diablada Bellavista de
la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno**

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en
Comunicaciones que presenta:

Milagros Fanny Roque Choque

Asesora:

Claudia Melissa Holgado Chacón

Lima, 2026

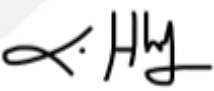
Informe de Similitud

Yo, Claudia Melissa Holgado Chacón, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado La danza como medio de comunicación e identidad cultural: Caso de la Espectacular Diablada Bellavista de la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno, de la autora Milagros Fanny Roque Choque, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 10%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 14/01/2026.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 15 de enero del 2016

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Holgado Chacón, Claudia Melissa</u>	
DNI: 70497373	Firma 
ORCID: 0000-0002-1106-6203	

Dedicatoria

A mis queridos padres, Epifania Choque y Jose Roque†, por apoyarme desde el comienzo de mi carrera profesional, siempre estar pendientes de mí y aconsejarme para que sea una gran profesional.

A mi esposo Gilmer Challco e hijos Jaden y Khalessi, por su gran amor, confianza y apoyo.

A mis hermanos Flor, Madianne, Danny, Edgardo y Edwin, por su apoyo en el desarrollo del presente trabajo de tesis.

Agradecimientos

A Dios y la Virgen de la Candelaria por permitirme vivir este momento especial de mi etapa final de la maestría, por guiarme para alcanzar mi objetivo de vida profesional.

A mis padres, que con su apoyo, dedicación y esfuerzo del día a día, lograron que consiga esta tan anhelada culminación de tesis.

A mi asesora Claudia Holgado, por sus enseñanzas, consejos, conocimientos, paciencia y apoyo incondicional para encaminar esta investigación.

A los integrantes de la Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista, por su apoyo en la realización de las entrevistas; así como a los señores Aldo Zanabria y Martin Alemán, expresidentes de dicho conjunto; Juan Cayro (Juanjo), Arnold Montalvo, David Charca, Wilson Enríquez, Jimmy Flores, entre otros, por brindarme información en relación con la Diablada y la organización de la ESDIBE.

A los docentes de la Pontificia Universidad Católica del Perú, por impartirme conocimientos que consolidaron mi carrera profesional.

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo analizar la danza de la *Espectacular Diablada Bellavista* como un proceso de comunicación que contribuye a la expresión de la identidad cultural de sus danzantes durante la Festividad de la Virgen de la Candelaria, en Puno, así como a la salvaguarda de la Diablada Puneña.

Para ello, se empleó una metodología cualitativa con enfoque inductivo, basada en la aplicación de entrevistas estructuradas y en profundidad, así como en la observación directa. Se entrevistó a un total de 41 danzantes, entre directivos, coreógrafos y representantes de los distintos bloques de la Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista (ESDIBE). El trabajo de campo se desarrolló entre octubre de 2024 y febrero de 2025 y tuvo como propósito analizar la organización interna de la ESDIBE y sus mecanismos de comunicación; el origen y desarrollo tanto de la Festividad como de la propia asociación; los elementos comunicativos de la danza de la Diablada; los procesos de comunicación intergeneracional entre sus miembros; y las estrategias implementadas para la preservación y salvaguarda de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación.

Entre los principales resultados, se evidencia que la ESDIBE se sustenta en sólidos vínculos familiares y sociales, los cuales garantizan la transmisión intergeneracional de valores, creencias y saberes. Asimismo, la asociación se configura como un espacio vivo de construcción, fortalecimiento y preservación del patrimonio cultural, contribuyendo de manera activa a la salvaguarda y transmisión de la danza de la Diablada Puneña. En este contexto, los elementos comunicativos de la danza adquieren significado a partir de la experiencia y la memoria de los propios danzantes, quienes otorgan sentido a cada uno de sus componentes. Dichos elementos funcionan, además, como medios de expresión individual y colectiva, materializando técnicas, saberes y significados heredados a lo largo del tiempo.

Palabras clave: Comunicación, danza, comunicación intergeneracional; Diablada Puneña; patrimonio cultural inmaterial; salvaguarda del patrimonio.

Abstract

The aim of this research is to analyse the dance of the *Espectacular Diablada Bellavista* as a process of communication that contributes to the expression of the cultural identity of its dancers during the Festival of the Virgin of Candelaria in Puno, as well as to the preservation of the Diablada Puneña.

To this end, a qualitative methodology with an inductive approach was used, based on the application of structured, in-depth interviews and direct observation. A total of 41 dancers were interviewed, including directors, choreographers and representatives of the different blocks of the Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista (ESDIBE). The fieldwork was carried out between October 2024 and February 2025 and aimed to analyse the internal organisation of ESDIBE and its communication mechanisms; the origin and development of both the festival and the association itself; the communicative elements of the Diablada dance; the processes of intergenerational communication among its members; and the strategies implemented for the preservation and safeguarding of the Diablada Puneña as Cultural Heritage of the Nation.

Among the main findings, it is evident that ESDIBE is based on strong family and social ties, which guarantee the intergenerational transmission of values, beliefs and knowledge. Likewise, the association is a living space for the construction, strengthening and preservation of cultural heritage, actively contributing to the safeguarding and transmission of the Diablada Puneña dance. In this context, the communicative elements of the dance acquire meaning from the experience and memory of the dancers themselves, who give meaning to each of its components. These elements also function as means of individual and collective expression, materialising techniques, knowledge and meanings inherited over time.

Keywords: Communication, dance, intergenerational communication; Diablada Puneña; intangible cultural heritage; heritage safeguarding.

Índice

Resumen	iv
Abstract.....	v
Índice	vi
Lista de figuras	ix
Lista de tablas	xii
Introducción.....	12
Justificación.....	17
Estado de la cuestión	19
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	22
1.1. Aproximaciones y conceptos de la danza como expresión	22
1.1.1. Concepto de danza.....	22
1.1.2. Componentes de la danza desde la perspectiva del danzante.....	23
1.1.3. La danza en el mundo andino	24
1.1.4. La danza en el mundo andino-altiplánico.....	27
1.2. La danza como medio de comunicación.....	28
1.2.1. Formas de comunicación no verbal en la danza	30
1.2.2. Sistemas de comunicación.....	31
1.2.3. Elementos de la danza	32
1.2.4. Comunicación intergeneracional - transgeneracional.....	39
1.2.5. Comunicación y cultura.....	41
1.2.6. Comunicación interna y externa en una organización.....	42
1.3. Aproximaciones a la identidad cultural	44
1.3.1. Identidad cultural.....	44

1.3.2. Patrimonio cultural y su salvaguarda	47
CAPÍTULO II: MARCO CONTEXTUAL	50
2.1. Departamento de Puno.....	50
2.1.1. Características del departamento de Puno	50
2.1.1. Desarrollo histórico del departamento de Puno.....	53
2.2. Festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno	56
2.2.1. Historia de la Virgen de la Candelaria.....	56
2.2.2. La Festividad Virgen de la Candelaria	57
2.2.3. Cronología de la Festividad Virgen de la Candelaria.....	59
2.2.4. Concurso regional de danzas en honor a la Virgen de la Candelaria	64
2.3. La danza de la Diablada.....	66
2.3.1. Origen	66
2.3.2. Personajes de la danza de la Diablada y su vestuario.....	73
2.3.3. La Diablada Puneña Patrimonio Cultural de la Nación.....	80
CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO	83
3.1. Metodología de investigación.....	83
3.2. Alcance de la investigación	84
3.3. Diseño de la investigación.....	84
3.4. Objetivos del trabajo.....	85
3.5. Técnicas y herramientas de recolección de datos	85
3.5.1. Técnica de observación directa	88
3.5.2. Técnica de entrevista	89
3.5.3. Técnica de documentación y registros.....	90
3.6. Descripción de la población y muestra.....	90
3.6.1. Descripción de los entrevistados	92
3.7. Proceso de análisis de datos.....	93

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS.....	95
4.1. Sobre la organización y comunicación interna de la ESDIBE como agrupación	95
4.1.1. Organización de la ESDIBE	96
4.1.2. Características de la ESDIBE según los danzantes	102
4.1.3. Mecanismos de comunicación interna en la ESDIBE	109
4.2. El origen y desarrollo de la Festividad y de la ESDIBE según la experiencia de los danzantes.....	112
4.2.1. Significado de la Festividad desde la perspectiva de los danzantes de la ESDIBE	112
4.2.2. Sobre el significado y orígenes de la Diablada según la visión de los danzantes.....	115
4.2.3. Fundación de la ESDIBE desde la experiencia de los danzantes.....	119
4.3. Análisis de los elementos comunicativos de la danza ESDIBE como expresión artística y cultural desde la perspectiva de los danzantes.....	124
4.3.1. Vestuario y máscara como elementos de comunicación visual: análisis de sus significados desde la experiencia de los danzantes	125
4.3.2. Coreografías y pasos como expresiones del movimiento: análisis de sus significados a partir de los testimonios de los danzantes	140
4.3.3. La comunicación sonora de la danza: análisis de sus significados desde la experiencia de los danzantes.....	146
4.4. Los procesos de comunicación intergeneracional en la ESDIBE y las estrategias de salvaguarda de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación	152
4.4.1. Comunicación intergeneracional en los integrantes de la ESDIBE	153
4.4.2. Sobre la salvaguarda del patrimonio cultural de la nación en la ESDIBE ..	160
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	169
5.1. Conclusiones.....	169
5.1.1. Conclusiones relacionadas a la organización y comunicación interna de la ESDIBE como agrupación.....	170

5.1.2. Conclusiones relacionadas al origen y desarrollo de la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno, así como de la ESDIBE	172
5.1.3. Conclusiones relacionadas a los elementos comunicativos de la danza ESDIBE como expresión artística y cultural	175
5.1.4. Conclusiones relacionadas sobre los procesos de comunicación intergeneracional en la ESDIBE y las estrategias de salvaguarda de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación	180
5.2. Recomendaciones finales	183
Referencias	186
Anexo a: Ficha de observación.....	197
Anexo b: Guía de entrevista al especialista	198
Anexo c: Guía de entrevista al presidente de la ESDIBE.....	199
Anexo d: Guía de entrevista al coreógrafo de la ESDIBE	201
Anexo e: Guía de entrevista estructurada a danzantes	203
Anexo f: Guía de entrevista en profundidad a danzantes	204
Anexo g: Mitos	206
Anexo h: Personajes de la ESDIBE.....	207

Lista de figuras

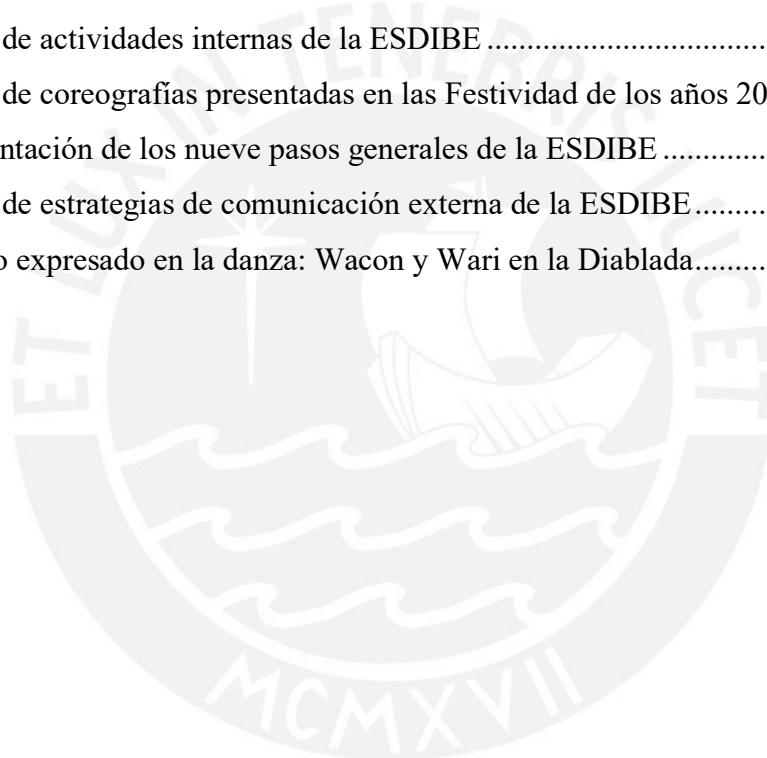
Figura 1 La danza como un flujo de comunicación.....	38
Figura 2 Puno como “La capital del Folklore Peruano”.....	52
Figura 3 Cronograma de la Festividad Virgen de la Candelaria 2024	62
Figura 4 (Continuación).....	63
Figura 5 Danzante del Diablo de Vendrell (España) y Diablo - Puno 1925	68
Figura 6 Máscara de la Diablada hecho en yeso	69

Figura 7 Arrieros durante sus largos viajes	70
Figura 8 Despedían del Ayapu de los ganados con música de Sicus	71
Figura 9 Kero con presentación de dragón o serpiente alada	72
Figura 10 Máscara de la China supay.....	77
Figura 11 Proceso de análisis de datos cualitativos.....	94
Figura 12 Organigrama de la ESDIBE 2024-2025.....	100
Figura 13 Vestuario de Diablos y Chinas del año 2024	106
Figura 14 Vestuario de Diablos y Chinas del año 2025	106
Figura 15 Comparsa Sicuris Barrio Mañazo	117
Figura 16 Personajes del conjunto Sicuris del Barrio Mañazo.....	118
Figura 17 Danzantes de los Sicuris del Barrio Mañazo y presidente de la ESDIBE 2024-2025	119
Figura 18 Directiva fundadora de la Diablada de Bellavista en el año 1963	120
Figura 19 Danzantes de la Diablada de Bellavista	121
Figura 20 Danzantes de la Diablada de Bellavista y una tarántula gigante.....	121
Figura 21 Trayectoria de los personajes de la ESDIBE	129
Figura 22 Vestuario de J. Flores con bordado personalizado (B)	131
Figura 23 Faja de monedas de los danzantes de la ESDIBE.....	132
Figura 24 Máscara de Diablo mayor	136
Figura 25 Máscara de J. Cayro (Juanjo), Diablo mayor.....	136
Figura 26 Máscara con el cóndor del Diablo mayor	137
Figura 27 Siete bandas musicales que acompañaron a la ESDIBE en el 2025	150
Figura 28 Técnica del bordado plumillado plasmado antes y ahora	159
Figura 29 Diablo.....	207
Figura 30 China	207
Figura 31 Diablo mayor.....	208
Figura 32 China supay.....	208
Figura 33 Ñaupa	209
Figura 34 Diablesa.....	209
Figura 35 Caporal.....	210
Figura 36 Cholita.....	210
Figura 37 Arcángel.....	211
Figura 38 Lucifer.....	211

Figura 39 Oso	212
Figura 40 China loca.....	212

Lista de tablas

Tabla 1 Ramas de actividades 2019	51
Tabla 2 Descripción de la población objeto de estudio	90
Tabla 3 Lista de entrevistados de los 37 representantes de cada bloque de la ESDIBE	92
Tabla 4 Junta directiva de la ESDIBE 2024-2025.....	99
Tabla 5 Cantidad y porcentaje de representantes según sus años de trayectoria.....	102
Tabla 6 Lista de actividades internas de la ESDIBE	110
Tabla 7 Lista de coreografías presentadas en las Festividad de los años 2020 y 2025	142
Tabla 8 Presentación de los nueve pasos generales de la ESDIBE	145
Tabla 9 Lista de estrategias de comunicación externa de la ESDIBE.....	162
Tabla 10 Mito expresado en la danza: Wacon y Wari en la Diablada.....	206



Introducción

La danza constituye una manifestación artística que conecta el cuerpo con la música para expresar emociones, historias, leyendas, ideas y acontecimientos históricos (Gómez, 2009). A través de ella se comunican valores, creencias y significados propios de un contexto cultural, los cuales se materializan mediante movimientos, gestos y símbolos (Sten, s/f, como se citó en Vilcapoma, 2008). En el mundo andino, la danza trasciende su dimensión recreativa o expresiva: es un medio de comunicación intergeneracional que integra al ser humano con su comunidad, formando parte de su vida social, espiritual e identitaria (Vilcapoma, 2012). En este marco, la presente investigación, está centrada en el estudio de la danza de la Espectacular Diablada Bellavista (en adelante ESDIBE) de Puno

La danza puede entenderse, por tanto, como un lenguaje no verbal que permite expresar pensamientos, emociones y experiencias humanas. Según Hanna (1979), la danza contribuye a la cohesión social y a la transmisión de conocimientos entre generaciones, elementos que refuerzan su relevancia en la formación de la identidad cultural y social de un grupo humano. Estos aspectos serán analizados en el presente trabajo a partir del caso de la ESDIBE, en el marco de la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno (en adelante Festividad).

La identidad cultural se manifiesta en el intercambio de afiliaciones, características y lealtades grupales que fortalecen el sentido de pertenencia y el desarrollo personal. Este proceso implica una conexión activa con la herencia cultural, la cual es reinterpretada y proyectada en el presente para adaptarse a los cambios contemporáneos (Campos, 2018). De igual modo, el sentido de pertenencia se construye mediante prácticas, costumbres y creencias compartidas, transmitidas de generación en generación, que consolidan el arraigo de las personas a su comunidad (Esponda et al., 2024; Hall, 1990).

El patrimonio cultural y la cultura viva están estrechamente vinculados con la identidad cultural, ya que ambos reflejan y refuerzan el sentido de pertenencia colectiva. Mientras la identidad define los rasgos que unen a un grupo, el patrimonio actúa como vehículo que preserva y transmite dichos rasgos a lo largo del tiempo (UNESCO, 2003). En este sentido, la transmisión intergeneracional de conocimientos tradicionales resulta esencial

para preservar la riqueza cultural, fomentar la cohesión social y promover la sostenibilidad (UNESCO, 2022).

La comunicación intergeneracional, según Brenes (2019), es un proceso dinámico mediante el cual se transmiten actitudes, creencias, valores, conocimientos y experiencias entre distintas generaciones dentro de una sociedad, comunidad o familia. Este intercambio resulta fundamental para la preservación y renovación de las tradiciones, ya que permite que las nuevas generaciones comprendan, interpreten y adapten los saberes heredados, garantizando así la continuidad cultural. En este sentido, García (1999) plantea que el patrimonio cultural cumple un papel esencial en la construcción de identidades, pues posibilita que las comunidades reafirmen su sentido de pertenencia y legitimen sus valores culturales.

Entonces, los enfoques de comunicación que orientan la presente investigación son la comunicación individual, la comunicación colectiva, la comunicación y cultura, la comunicación e identidad y la comunicación intergeneracional. Estos enfoques permiten centrar el análisis en el proceso individual y colectivo del danzante dentro de la ESDIBE, entendido como sujeto de comunicación y, a la vez, como parte de una construcción social y cultural compartida.

Si bien se reconoce la existencia de otros procesos comunicacionales relevantes tanto al interior de la ESDIBE como en el marco más amplio de la Festividad, tales como la mediatización, el uso de redes sociales y otras formas de comunicación digital, estos no constituyen el eje central del estudio. La exclusión de dichos aspectos responde a una delimitación consciente de la investigación, determinada por límites temporales, temáticos y de recursos humanos. En ese sentido, el estudio se concentra específicamente en los enfoques descritos, con el fin de garantizar un análisis profundo y coherente con los objetivos planteado

De este modo, la investigación se orienta a comprender la danza como un proceso de comunicación individual y colectiva desarrollado desde la asociación, así como a analizar los procesos de comunicación intergeneracional presentes en la organización y su contribución a la salvaguarda de este patrimonio cultural. En este contexto, la danza de la ESDIBE genera un gran interés y asombro debido a la combinación de trajes coloridos,

música vibrante, movimientos enérgicos, desplazamientos expresivos de los danzantes y su carga simbólica (Cayro, 2018).

No obstante, la Diablada no se limita a ser una expresión escénica dentro de la Festividad, sino que puede ser entendida como un proceso comunicacional intergeneracional donde, a través de la práctica de la danza, se transmiten historias, valores, comportamientos y tradiciones familiares y culturales, generando espacios de encuentro y vínculo entre personas de distintas edades y trayectorias. A partir de esta comprensión, la investigación se estructura en torno a las siguientes preguntas: ¿Cómo una danza se convierte en un espacio de encuentro y vínculo entre diferentes personas?, ¿De qué manera esta danza permite comunicar historias, comportamientos, tradiciones familiares y culturales? y ¿Cómo la comunicación funciona como vehículo para la salvaguarda de esta expresión cultural?

Este análisis se sitúa en el contexto de la ESDIBE, agrupación que forma parte de la Festividad desde 1964, una de las celebraciones más relevantes del Perú y reconocida por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2014. Asimismo, la danza de la Diablada Puneña fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación en 2021, hecho que refuerza su valor simbólico y cultural. Actualmente, la ESDIBE agrupa alrededor de mil integrantes entre danzantes y músicos, y se ha consolidado como una de las asociaciones más representativas de la Festividad, tanto por su organización interna como por los diversos reconocimientos obtenidos (ESDIBE, s/f).

A partir de estas consideraciones, se plantean las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Cómo es la organización y comunicación interna de la Espectacular Diablada Bellavista?
- ¿Cuál es el origen de la Festividad Virgen de la Candelaria y de la Espectacular Diablada Bellavista?
- ¿Qué elementos comunicativos se manifiestan en la danza de la Espectacular Diablada Bellavista y cómo contribuyen a la transmisión de significados culturales?
- ¿Cómo se desarrollan los procesos de comunicación intergeneracional en la Espectacular Diablada Bellavista y qué estrategias contribuyen a la salvaguarda de la Diablada Puneña como patrimonio cultural?

Con la finalidad de responder dichas preguntas, se analiza, en primer lugar, la organización y comunicación interna de la agrupación ESDIBE; en segundo lugar, la historia de la Festividad, el origen de la danza de la Diablada y la fundación de la ESDIBE; en tercer lugar, los elementos de comunicación incorporados, como los trajes, máscaras, coreografía, pasos, canciones y música; y, finalmente, se recogen los testimonios de los danzantes para comprender el proceso de comunicación intergeneracional en la ESDIBE y las estrategias para salvaguardar la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación. Esto permitirá entender cómo la ESDIBE puede ser entendida como un proceso de comunicación y cómo contribuye a la construcción, transmisión y salvaguarda de la identidad cultural puneña.

Cabe precisar que, si bien este evento comunicacional presenta múltiples aristas, la investigación ha delimitado su enfoque en la ESDIBE como unidad de análisis y en el danzante como sujeto de comunicación. Este es entendido tanto desde su dimensión individual (con intereses, motivaciones e identidad propia) como en su condición de integrante de una colectividad. En ese sentido, el estudio se centra en las prácticas, expresiones y tradiciones desarrolladas al interior de la ESDIBE, así como en el propio proceso comunicacional y formativo del danzante.

Respecto a la recolección y el análisis de datos, se diseñaron instrumentos cualitativos, entre los que se incluyen guías de observación directa y registros fotográficos. Asimismo, se emplearon guías de entrevista en profundidad y guías de entrevista estructurada, aplicadas entre octubre de 2024 y febrero de 2025 a un total de 41 danzantes. Este grupo estuvo conformado por el presidente del conjunto correspondiente a la gestión 2024 - 2025, tres coreógrafos y 37 representantes de los distintos bloques de la ESDIBE.

Para el presente estudio, se consideran como unidades de análisis a los representantes de cada bloque, quienes, en su calidad de voceros, actúan como intermediarios y canalizan las dinámicas, experiencias y vivencias de los danzantes que integran sus respectivos grupos. De manera complementaria, se realizó una entrevista a un experto en la danza de la Diablada, lo que permitió profundizar en su historia y en su contexto cultural, enriqueciendo y contextualizando el análisis de los datos recolectados.

Finalmente, a pesar del reconocimiento y valor cultural de la Diablada Puneña en el marco de la Festividad, y aunque existen varios estudios etnográficos y antropológicos, son

escasos los trabajos que abordan la danza específicamente como un proceso de comunicación. Es importante mencionar que en el presente trabajo se orienta hacia la comunicación intergeneracional y salvaguarda del patrimonio cultural de la nación.



Justificación

La presente investigación resulta pertinente porque propone un acercamiento a la danza desde los procesos comunicacionales, explorando diversos aspectos relacionados con la ESDIBE y la Festividad. En primer lugar, se analiza la organización y comunicación interna del conjunto. En segundo lugar, se aborda el surgimiento y desarrollo de la Festividad, los orígenes de la Diablada y la fundación de la ESDIBE. En tercer lugar, se estudian los elementos comunicativos de la danza, comprendiendo la comunicación visual (vestuario y máscaras), los movimientos (coreografía y pasos) y la comunicación sonora (cantos y música interpretada por las bandas musicales). Finalmente, se examinan los procesos de comunicación intergeneracional dentro de la ESDIBE y las estrategias implementadas para la salvaguarda de la Diablada Puneña, asegurando así la transmisión de esta tradición hacia las futuras generaciones.

El interés por comprender y analizar los procesos comunicacionales de esta danza nace de una vivencia personal arraigada desde la infancia, cuando cada mes de febrero, junto a mi familia, asistía a la “Parada y veneración a la Virgen de la Candelaria” en Puno. Aquellas escenas vibrantes de danza, color y energía despertaron un interés por esta danza de la Diablada, que con el tiempo se transformó en motivación académica y objeto de estudio.

En este sentido, la presente investigación resulta relevante porque permite rescatar memorias familiares y cotidianas que se entrelazan con las experiencias de los danzantes, facilitando la comprensión de cómo la tradición de la ESDIBE se ha salvaguardado a lo largo del tiempo gracias a la participación constante de sus miembros. Asimismo, el estudio busca identificar los elementos esenciales de esta manifestación cultural, tales como la danza, la música, los rituales y la organización interna, los cuales aseguran su continuidad y permanencia como patrimonio vivo. Desde una perspectiva metodológica, la investigación se aproxima a la vida de los danzantes a través del análisis de sus prácticas comunicacionales en el marco de la Festividad Virgen de la Candelaria.

Si bien esta investigación se enmarca en el ámbito de la comunicación, también contribuye a la comprensión del sincretismo religioso, la fe y la historia cultural del altiplano peruano, particularmente en relación con la ESDIBE y su participación en la Festividad. Al considerar las historias y percepciones de quienes practican la danza, se

evidencia que esta trasciende el acto de bailarla: se vive con el alma, con el orgullo y con la sangre, mientras se cultiva la cultura puneña y andina en la región altiplánica.

Esta conexión con la danza encuentra respaldo en su reconocimiento oficial: en el año 2021, la Diablada Puneña fue declarada Patrimonio Cultural Nación por su riqueza cultural y artística (Ministerio de Cultura, 2021). Dicho reconocimiento evidencia la importancia de salvaguardar la tradición frente a los cambios socioculturales contemporáneos y reafirma que el patrimonio cultural no solo refleja la identidad comunitaria, sino que también fortalece el sentido de pertenencia. En este contexto, comprender la transmisión intergeneracional de los saberes tradicionales resulta esencial para preservar la riqueza cultural, consolidar la cohesión social, promover el desarrollo sostenible y prevenir conflictos.

Por ello, la presente investigación se justifica en la necesidad de documentar, valorar y salvaguardar la danza de la Diablada Puneña, reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación. Asimismo, al documentar la transmisión intergeneracional de saberes y la organización social y cultural del conjunto, esta investigación aporta herramientas que pueden ser útiles para la salvaguarda de tradiciones culturales inmateriales y para la comprensión de las estrategias comunicacionales empleadas por la ESDIBE. De este modo, el estudio permite entender la dinámica compleja de la Diablada Puneña y su relevancia en la construcción y fortalecimiento de la identidad cultural del altiplano.

Se espera que los hallazgos de esta tesis sirva como referencia para investigadores, gestores culturales y comunidades interesadas en la preservación del patrimonio cultural, proporcionando un marco de análisis coherente sobre cómo estas expresiones se construyen, transmiten y mantienen a lo largo del tiempo.

Finalmente, este estudio ofrece una mirada comunicacional sobre las expresiones culturales, lo que permitirá a futuros profesionales en el campo comprender cómo la danza puede analizarse como proceso de comunicación. Además, el trabajo aportará a la comprensión del rol de la comunicación intergeneracional en la transmisión de saberes y rituales entre generaciones, así como en la cohesión social y en la salvaguarda del patrimonio cultural de la nación.

Estado de la cuestión

Los siguientes trabajos recopilados sirven como antecedentes del presente estudio porque contienen conocimientos relacionados a las prácticas comunicacionales en una organización para generar identidad cultural en sus danzantes. Por otro lado, en esta revisión también se identificó información sobre los elementos que se deben considerar para comprender la danza de la Diablada, el contexto cultural de Puno, la relación que existe entre el danzante de la Diablada y su representación del personaje, entre otros resultados relevantes.

Estudios relacionados a la danza como medio de comunicación e identidad

La investigación de Espinoza (2023), que lleva como título “Prácticas comunicativas de las organizaciones culturales Cobrizo Minero y Taki Danza y sus modos de expresión de la identidad cultural local en la ciudad de Cerro de Pasco”, se concentra en dos agrupaciones culturales y en cómo ambas experiencias son prácticas comunicativas que permiten a sus integrantes fomentar la expresión de la identidad cultural en Cerro de Pasco.

El autor aborda la investigación desde dos dimensiones: la primera, se enfoca en las relaciones organizacionales en la cultura viva comunitaria de ambas agrupaciones, desde su fundación, hasta sus dinámicas internas y externas que ejecutan; la segunda dimensión se enfoca en las actividades artístico-culturales que realizan el elenco Taki Danza, quienes se encargan de las danzas folklóricas locales y nacionales, y la agrupación de Cobrizo Minero encargados de formar elencos de teatro.

Espinoza estudió el caso mediante la observación de la realidad, entrevistó a cinco personas de cada organización e hizo la revisión de las plataformas digitales. De esta manera, el autor concluyó que las asociaciones logran fomentar en los danzantes costumbres tradicionales que refuerzan la identidad cultural local mediante las relaciones organizacionales y el desarrollo de prácticas artístico-culturales difundidas en un espacio público y virtual. Además, el autor resaltó que Cobrizo Minero y Taki Danza han sido fundadas para mantener viva su cultura, estimuladas por sus experiencias y rasgos identitarios, recurriendo a la memoria colectiva y plasmando los relatos en las prácticas artísticas.

Otra investigación revisada para este marco de antecedentes es un documental presentado como tesis titulada “Volveré a bailar por ti”, documental sobre la Festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno” de Portilla (2014). Su principal interés es explorar los aspectos performativos de la Festividad y conocer la relación que existe entre la experiencia de participar en la Festividad y visualizar el documental. Las herramientas aplicadas fueron: registros audiovisuales de la fiesta y entrevistas a personajes reconocidos de la ciudad de Puno, a fin de conocer la dinámica de este territorio y recabar información sobre el contexto de la Festividad. Los hallazgos de la investigación expresan que la Festividad genera y se nutre de un conjunto de representaciones visuales y simbólicas que están arraigadas a las tradiciones religiosas, culturales y sociales de la comunidad; además, el autor indica que la Festividad involucra una combinación de percepciones sensoriales como: lo sonoro, visual, táctil, etc., que permiten reinterpretar múltiples significados.

Así mismo, Damián Peralta (2018), en su investigación titulada “La danza como forma de comunicación para promover identidad local” intenta comprender cómo la danza Shapish puede ser una forma de comunicación y generar identidad en la comunidad Chupaquina. Para esto, el autor entrevistó a 15 integrantes de la asociación cultural de Shapish de Chupaquinos y aplicó 147 encuestas a pobladores de la comunidad, observando a los danzantes durante los ensayos, reuniones, pasacalles, vísperas y concursos. Sus principales hallazgos fueron: la danza es una forma de comunicación no verbal que, a través de los movimientos del cuerpo, narra historias y transmite mensajes de manera simbólica y expresiva; al mismo tiempo, como forma de comunicación y transmisión de la identidad, la danza conecta a las personas entre sí con su pasado, creando una continuidad que mantiene viva la esencia de la cultura y la humanidad.

En este marco, Maúrtua (2018), en su estudio titulado “El actor - danzante en búsqueda del diablo puneño”, se centra en comprender la construcción del personaje del diablo en base a la percepción del actor-danzante; además, busca sintetizar la relación que existe entre el artista y su transformación interna a través del uso de la máscara y traje. Las herramientas que utilizó la autora en este análisis incluyen una variedad de técnicas cualitativas tales como la documentación audiovisual, tomas fotográficas, bitácoras de los participantes, y observación semiestructurada con apoyo de entrevistas en profundidad. Estas herramientas fueron aplicadas a danzantes en Lima y a mascareros e investigadores

de la ciudad de Puno durante la Festividad. El principal hallazgo de la investigación fue: el danzante más allá de interpretar y representar a un personaje encarna su esencia, sumergiéndose completamente en las emociones y la conexión con la tradición y el mito.



CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

En este capítulo se establecen las bases conceptuales y teóricas de la investigación, abordando la danza como una forma de expresión cultural y comunicacional. A través de diversas perspectivas académicas, se analizan los elementos comunicacionales de la danza, destacando su rol en la transmisión de valores, creencias y tradiciones dentro de los contextos social, ritual y festivo del mundo andino y altiplánico.

Asimismo, se analizan los elementos de la danza, como la coreografía, los movimientos, el vestuario y la música, que permiten comprender su función como medio de comunicación cultural. Además, se exploran los procesos de transmisión cultural, tanto verticales como horizontales, y el papel de la danza en la preservación y adaptación de la identidad cultural. Este marco teórico subraya la importancia de las danzas tradicionales como vehículos de comunicación intergeneracional y transgeneracional, fundamentales para mantener la cohesión social y reforzar los vínculos culturales.

1.1. Aproximaciones y conceptos de la danza como expresión

1.1.1. Concepto de danza

Una respuesta a la pregunta ¿Qué es la danza?, la define la investigadora Preston-Dunlop (1995), quien señala que la danza es un arte que consiste en expresar emociones mediante movimientos corporales rítmicos estimulados por la música, cuyo proceso corporal creativo no puede ser verbalizado. Similarmente, el autor Gómez (2009), lo define como el arte de conectar el cuerpo con la música para expresar emociones, historias, leyendas, ideas y acontecimientos históricos. De otra parte, la investigadora Ollora (2021) agrega que también refleja valores y creencias; cuyos elementos principales son los signos (movimientos y gestos) que comunican significados dentro de un contexto cultural. De ahí que, se entiende que la danza transmite un mensaje simbólico a través de los movimientos, la vestimenta y la música, que va más allá de lo estético, conectando las tradiciones y creencias de una sociedad.

Ahora bien, el investigador Vilcapoma (2008) presenta una definición de la danza, desde la antropología, señalando que es un gesto pautado, espaciado y rígido para expresar alegrías, tristezas, deseos, pedidos y agradecimientos a las deidades, transmitida a través de una combinación de coreografía, movimiento, vestimenta, máscara y música en un espacio y contexto determinado. Asimismo, el referido autor cita a Sten (s/f) quien indica

que la danza es transmitida de generación en generación, también se adquiere a través de la práctica y la experiencia en un contexto cultural, la cual siempre está ligada a las actividades humanas y las interacciones sociales. En ese sentido, la danza transmite las tradiciones, creencias religiosas y valores de una comunidad mediante un conjunto de movimientos y atuendos con diversos diseños.

En particular, Hanna (1979) presenta otro punto de vista, quien considera que la danza es un medio para hacer frente a las tensiones y los sentimientos agresivos inducidos por la sociedad. Así, la danza es usada con el fin de relajarse, alejarse de las penas, librarse del estrés y romper lo cotidiano de la vida moderna; es como entrar en un espacio de disfrute y diversión.

De lo expuesto, la danza es un conjunto de movimientos capaces de transmitir ideas, emociones, valores, creencias y aspectos esenciales de la identidad colectiva, los cuales van acompañados con vestuarios, máscaras y música. En efecto, la danza es un medio para narrar historias, preservar tradiciones y reforzar la unión en la comunidad; asimismo, es una representación estética que adquiere un significado en conjunto con el entorno cultural y social en el que se ejecuta.

1.1.2. Componentes de la danza desde la perspectiva del danzante

Hanna (1979) considera que es importante el estudio de la perspectiva del danzante desde una concepción fenomenológica porque este tiene cuatro (04) propósitos y tres (03) motivos para participar en una danza.

- El primer propósito del danzante es la terapia, pretende integrar el físico con las emociones al momento de liberar el cuerpo con los movimientos, con la finalidad de mejorar su salud mental, así como aportar en su bienestar emocional y psicológico.
- La etnia folklore es el segundo propósito del danzante, la cual es una forma de identificarse y valorar las tradiciones socioculturales de un grupo étnico. En este caso el danzante caracterizado por el vestuario de cada etnia realiza movimientos con los pies, las manos y la cabeza para imitar a los elementos de la naturaleza.
- El tercer propósito del danzante es el folklore, que consiste en participar en las danzas tradicionales en grupos, basándose en rituales para venerar a los fenómenos naturales y deidades.

- El último propósito del danzante es el popular, el cual se diferencia de los propósitos de etnia folklore, debido a que el danzante posee un alto contenido de individualidad, al practicarlo de manera personal para sí mismo.

Asimismo, se describe los motivos de la participación del danzante:

- El primer motivo es por ser requerido por su cargo o representación ante la sociedad. En este caso el danzante es invitado a participar en una danza por motivos de trabajo.
- El siguiente motivo del danzante es por ser un experto, debido a que cuenta con reconocimientos por su trayectoria, habilidad y desenvolvimiento en la danza; siendo considerado por ello como el guía de la agrupación.
- El tercer y último motivo es ser el danzante voluntario que participa en una danza por motivos propios, puede ser para explorar emociones, cortejo, así como la reafirmación de su identidad, motivos religiosos o míticos, entre otros.

Del análisis sobre los componentes de la danza desde la perspectiva del danzante, se identificó que los propósitos de una persona para participar en una danza pueden ser por terapia, por revalorar el folklore, por tradición o por propósitos particulares, además, las motivaciones del danzante pueden darse por ser expertos en la danza, por su cargo en la sociedad o por danzar voluntariamente, en este último caso el danzante muestra sus valores para reafirmar su identidad o religión.

De ahí, cabe resaltar que el propósito folklórico del danzante, que practica las danzas tradicionales con el propósito de venerar a los fenómenos naturales y deidades.

1.1.3. La danza en el mundo andino

El antropólogo Van der Leew (1977) sugiere que las danzas andinas no tienen sólo fines de diversión o expresión de emociones internas, sino, es un canal de comunicación y descenso de poder de lo divino (como se citó en Vilcapoma, 2012). De igual forma Vilcapoma (2008) indica que en el contexto andino la danza es parte de un conjuro mágico por concebirse como un acto de sacrificio y entrega total para acercarse a Dios, pero nunca como una actividad puramente estética de manifestación artística; asimismo, el referido autor señala que, a través del movimiento corporal, los danzantes buscan establecer una conexión directa con lo divino, convirtiendo sus gestos y pasos en un lenguaje simbólico para lograr su cometido.

De otra parte, el referido autor también sostiene que “la danza como rito” se manifiesta en las festividades religiosas, donde las personas canalizan sus energías y establecen relaciones con entidades celestiales, humanas o naturales, agregando que en dichas celebraciones las personas se desconectan de la monotonía laboral y mejoran sus vínculos entre los miembros de la sociedad y con los dioses.

Igualmente, respecto a la representación en la danza, Geertz (1973) refiere que la danza andina representa hechos míticos, realizados por los seres divinos de tiempos originarios. Según su postura, las danzas no son meras invenciones o creaciones contemporáneas, sino que se basan en historias y creencias transmitidas de generación en generación.

En esa misma línea, Durkheim (1982) explica que cuando una convicción es compartida de manera fuerte por una comunidad, inevitablemente adquiere un carácter religioso. Así, la danza andina no solo es una representación escénica o festiva, sino una manifestación de creencias colectivas integradas en la estructura social y espiritual del grupo.

Según los autores vistos anteriormente, se entiende que la danza andina es considerada como un medio para comunicarse y expresar devoción ante lo divino, así lograr atraer protección. En esta expresión muestran historias y creencias transmitidas de generación en generación. Además, sirve para establecer vínculos en la comunidad, fortalecer sus tradiciones logrando la cohesión social.

En este contexto, la danza andina no es solo una actividad física o de entretenimiento, sino una forma de conexión con el entorno y con lo divino. A través del baile, las personas expresan su devoción, renuevan energías y fortalecen las relaciones comunitarias, integrando lo ritual con lo cotidiano. Este proceso también refleja una interacción constante entre el trabajo y el ocio, donde las festividades juegan un papel central en mantener el equilibrio emocional, espiritual y social.

Ahora bien, según Vilcapoma (2012), las características del significado de las danzas andinas son las siguientes:

- En las danzas andinas existe el interés por representar al otro como oposición o complementariedad de uno mismo.

- Lo externo, foráneo, de afuera es fuente de poder (temor o fascinación, diablo, condenado, achachila, etc.) por lo que se busca representar para contagiarse de su poder.
- Lo externo en otros casos, es representado con la intención de dominarlo o someterlo.
- Los danzantes enmascarados desempeñan un rol psicológico crucial, donde la anonimidad que otorgan las máscaras adquiere una importancia significativa.
- La dualidad y ambigüedad de los personajes permite acceder al poder de éste, sin anular la identidad de quien lo representa.
- Las representaciones dancísticas, respecto al tiempo y sus personajes, reflejan una conciencia histórica de transformación y simulación, antes que una cronología y manifestación simple del pasado.

Estas características destacan la importancia de la danza en la vida social y espiritual de las comunidades andinas porque la representación de lo externo es la fuente del poder; asimismo, las danzas son una forma de acercarse a lo divino y buscar su bendición, empleando las máscaras para que les otorgue anonimato y les permite explorar la dualidad de los personajes sin perder su identidad.

De otra parte, es importante definir ¿Qué es un ritual? Según Vilcapoma (2012) explica que un ritual en un ámbito festivo en el mundo andino es “festejar a las imágenes”; entre otros, un ritual de transición pueden ser el bautismo, el matrimonio, los funerales y la organización de las cofradías. En el presente estudio nos enfocaremos en el ritual festivo, para ello debe quedar claro que, “los ritos radican en la fiesta y el baile, asimismo, la estructura de la danza está en correspondencia con el rito” (Vilcapoma, 2012, p. 23).

Los ritos estarían basados en los mitos y leyendas de las divinidades que no solo fueron contadas sino dramatizadas en la danza; asimismo, las investigaciones en antropología definen el rito como un método de comunicación con las deidades. Igualmente, Ralph Linton (s/f) menciona que el rito es un procedimiento formal de recordar los actos de los seres supernaturales en épocas pasadas y la recitación del ritual tiene como propósito atraer nuevamente la atención de las deidades hacia los eventos que se conmemoran o celebran (como se citó en Vilcapoma, 2012). Ahora bien, el rito implica, por un lado, recordar mediante la danza lo que hicieron los seres sobrenaturales; por otro lado, los

participantes al repetir estas acciones simbólicas buscan conectarse con lo divino, asegurando que los dioses o entidades sagradas vuelvan a involucrarse y le otorguen su favor o bendición.

De hecho, Portugal (2015) detalla que los pueblos desde tiempos remotos practicaban la danza como ritual para venerar a entes superiores a los cuales se les evocaba mediante ritos, canciones, danzas y ofrendas. Se cuenta con algunos ejemplos, como la fiesta del Inti Raymi dedicada al Dios Sol (Cusco), el Yaku Raymi dedicada a Agua (Ayacucho) y la Festividad Virgen de la Candelaria dedicada a la Madre Tierra y la misma Virgen María (Puno).

1.1.4. La danza en el mundo andino-altiplánico

El etnógrafo empírico Portugal (2015) indica que en Puno: el folklore, la artesanía y el turismo, se realizaban espontáneamente, estas expresiones se desarrollaron al margen del proceso capitalista. Siendo la danza parte de sus costumbres locales, estaba más relacionada a la siembra, cosecha de frutos y el carnaval. En ese sentido, estas expresiones eran una forma de representar sus historias y tradiciones. Muchas de estas expresiones fueron desapareciendo y algunos cambiando, por ejemplo, el mismo autor refiere que, en el Diccionario de la Lengua Aymara, existían las siguientes danzas: Aymatha, Sokhatha, Apal-apaltatha, Sifa-quirquita, Chiachiata, entre otros, las cuales desaparecieron y otros fueron cambiando de nombre, por ejemplo: la danza de los Sicuris que fue “tomando nombres como: Sicu, Sicuri, Siri Sicuri, Phusiri, Phusamorenó, Torero, Morenada y Diablada; las cuales son la misma danza en el fondo con ciertas variantes” (p. 22).

El mismo autor distingue dos grandes grupos de danzas: las autóctonas, bailadas por los pueblos del campo; y las mestizas, que nacieron tras la imposición del catolicismo durante la colonización. Las danzas mestizas simbolizan mitos y elementos religiosos, reflejando la adaptación cultural de las comunidades a influencias extranjeras (Portugal, 2015).

Según el historiador Ramos (2016) los danzantes de Puno asisten a misas, procesiones y danzan en honor a la Virgen de la Candelaria, rindiéndose a sus pies, unos por haber recibido favores y otros por peticiones; las cuales son practicadas desde las más notables autoridades hasta el más humilde poblador puneño.

La variedad de expresiones dancísticas se muestra con más fuerza durante la Festividad, es la más fastuosa del país cruzando fronteras siendo conocida a nivel mundial. Ramos

(2016) señala que la participación de miles de puneños en esta manifestación artística es un reflejo de la rica expresión cultural de los pueblos quechuas y aymaras, quienes, por su grandeza y tradición, traducen esta herencia en un despliegue de danza, música, coreografía y lujosos vestuarios. Esta celebración no solo destaca su patrimonio cultural, sino que también fortalece la identidad colectiva y el orgullo comunitario.

Así, pareciera que el puneño entendió que “la danza ha sido y es una de las formas como el hombre expresa sus estados espirituales, es decir, su mundo interior” (Ramos, 2016, p. 24). Esto refleja cómo los moradores de Puno han utilizado la danza no solo como una manifestación artística, sino también como un vehículo para expresar sus emociones, creencias y vínculos espirituales, manteniendo viva su conexión con la tradición y la identidad cultural (Ramos, 2016).

Es relevante destacar que la representación de los “demonios” en las danzas varía según el contexto histórico y cultural de cada región. Flores (2015) señala que inicialmente las danzas rituales de enmascarados, como la Diablada en Puno, fueron vistas por los cristianos como una representación del demonio. Con el tiempo, estas danzas fueron reinterpretadas, incorporando elementos bíblicos como la lucha entre el diablo y el arcángel, y la intervención de la Virgen María para restablecer el orden en el mundo ancestral. Este fenómeno refleja cómo las danzas de los demonios se han transformado en símbolos de resistencia y afirmación cultural.

En conclusión, las danzas en el mundo andino-altiplánico no solo son una forma de arte, sino también forma parte de su cultura que refleja los procesos históricos, sociales y culturales de la región Puno. Las variaciones en el estilo de baile, vestuario y música son producto de la adaptación de estas tradiciones a los contextos locales, influenciados tanto por las dinámicas autóctonas como por las influencias coloniales. Estas danzas siguen siendo un medio poderoso para expresar la identidad cultural y la religiosidad de las comunidades andinas, practicadas por el poblador puneño sin distinción de origen.

1.2. La danza como medio de comunicación

A través de estudios antropológicos e históricos, Ehrenreich (2006) encuentra que mucho antes de que las personas tuvieran un lenguaje escrito, y posiblemente antes de adoptar un estilo de vida establecido, bailaban y entendían el baile como una actividad lo suficientemente importante como para grabarla en piedra (como se citó en Rounds, 2016).

Esto demuestra que, antes del surgimiento de la escritura, la danza ocupaba un papel fundamental, no solo como forma de entretenimiento, sino también como medio de comunicación y expresión espiritual en las primeras civilizaciones humanas.

En la misma línea, Hanna (1979) destaca el papel multifacético de la danza como forma de comunicación. No solo permite expresar emociones y pensamientos, sino que también puede servir como un vehículo para ocultar o disimular intenciones. En este sentido, la danza trasciende la comunicación oral, ofreciendo un lenguaje corporal que puede ser más directo y revelador en la expresión de la experiencia humana; aunque, como se sabe, los movimientos y el vestuario complementan la comunicación verbal, tornándose más afectiva y cognitiva.

Desde un enfoque artístico Giraldo (2014) confirma esta postura de Hanna al sustentar que, en las artes escénicas, la danza se relaciona con el concepto de un sujeto sentipensante, que integra sus subjetividades, pensamientos e historias personales. Este enfoque reconoce que cada individuo (éste sujeto-cuerpo-sentipensante) es un ser singular, que a través de la danza no solo comunica y expresa sus experiencias, sino que también crea realidades, transformando el movimiento en una forma de narrar su vida y su identidad.

Así, la danza, como un ente comunicativo, no sólo vincularía al cuerpo sino también al contexto porque en esta se halla la esencia y el fundamento de la cultura y el resultado es un producto estético particular que existe para moldear una identidad propia. Teniendo en cuenta esto, al analizar la danza es necesario reconocer que la danza se moviliza bajo cánones, jerarquías, estructuras y sistematizaciones configuradas desde transcurso históricos, culturales y se consolidan desde procesos internos y externos de la propia práctica (Giraldo, 2014, p. 305).

De este modo, se entiende que la danza es un medio de comunicación porque el danzante no tiene movimientos ausentes e ingenuos sino son actos performativos y están llenos de discursos gestuales, tradiciones andinas, realidades vividas basados en la cultura y no son solo estructuras o técnicas sin sentido. La danza también incluye el vestuario el cual también es elegido cuidadosamente, porque este también comunica cómo uno se identifica ya sea con su cultura o sus creencias. Dichos movimientos y vestimenta complementan la comunicación verbal, haciéndola más efectiva.

1.2.1. Formas de comunicación no verbal en la danza

La comunicación no verbal (en adelante, CNV) se refiere a las formas de transmitir mensajes sin recurrir al uso de palabras, sino a través de signos como las imágenes, los movimientos corporales, los gestos o los sonidos, los cuales comunican significados y emociones de manera complementaria o independiente del lenguaje verbal (Castañer, 2000). En ese sentido, el cuerpo se convierte en un medio de expresión, donde cada movimiento posee un significado que puede ser interpretado por los espectadores. Adicionalmente, los sonidos, como la música, complementan esta forma de comunicación no verbal.

Según Argyle (1975), mediante la CNV se expresan emociones, actitudes y rasgos de la personalidad. Estos elementos se manifiestan de manera evidente en la danza, ya que esta constituye una forma de comunicación corporal que permite exteriorizar sentimientos, transmitir actitudes y reflejar aspectos de la personalidad mediante el movimiento.

- **Expresar emociones:** la danza permite a los bailarines expresar desde la alegría hasta la tristeza, el miedo o el enojo, utilizando movimientos corporales, gestos y expresiones faciales.
- **Transmitir actitudes interpersonales:** a través de la danza, es posible comunicar relaciones de poder, afecto, dominación o sumisión entre los intérpretes, por ejemplo, en una coreografía grupal donde las interacciones entre los bailarines pueden expresar unión, jerarquía, poder, entre otros.
- **Revelar la personalidad:** el estilo y la forma en que un bailarín se mueve también revelan aspectos de su personalidad. Un bailarín puede proyectar confianza, timidez, agresividad o delicadeza dependiendo de la energía y la intención detrás de sus movimientos.
- **Acompañar el habla o el ritmo:** aunque la danza en sí no siempre involucra lenguaje hablado, puede acompañar el ritmo de la música o narrativas orales, ayudando a estructurar el flujo de la historia, la intervención de los personajes o la retroalimentación entre bailarines.

Además, Argyle (1969) destaca que la comunicación no verbal no puede estudiarse de manera aislada del proceso total de la comunicación, la danza tampoco puede entenderse por completo sin considerar su interacción con otros elementos de la puesta en escena, como la música, el contexto, el vestuario y la interacción con los espectadores. Estos factores influyen en la interpretación del mensaje no verbal que transmiten los danzantes.

1.2.2. Sistemas de comunicación

Rulicki (2007) clasifica los sistemas de comunicación en cinco canales, siendo el kinésico y el diacrítico los más relevantes para la danza y la comunicación no verbal. El sistema kinésico se refiere a los movimientos corporales que expresan emociones, actitudes e intenciones, mientras que el sistema diacrítico alude al uso de símbolos externos (como el vestuario, las máscaras o los accesorios) que reflejan identidad personal y cultural.

Ambos sistemas resultan esenciales para el presente estudio, ya que en la danza el cuerpo y los elementos simbólicos se integran de manera complementaria para comunicar significados y expresar identidad.

- **El sistema kinésico**

Según Rulicki (2007), kinésico proviene del griego kinesis (movimiento) y se divide en kinemas, movimientos mayores con significado, y kené, movimientos casi imperceptibles. El lenguaje corporal se asocia a tres factores: gestos y posturas, mirada y contacto físico.

En esta investigación se analizan principalmente los kinemas, es decir, los movimientos del cuerpo en su conjunto: brazos, cabeza, piernas, que expresan emociones e intenciones en la danza. Sobre el particular, Birdwhistell (1979) señala que estos movimientos no tienen un significado universal, sino que dependen del contexto cultural y situacional.

En síntesis, la kinésica comprende los movimientos corporales del danzante influenciados por la música, el espacio y el tiempo, configurando un lenguaje corporal cargado de significados.

- **El sistema diacrítico**

El sistema diacrítico se refiere al uso de símbolos y manifestaciones externas que reflejan la identidad personal y grupal (Rulicki, 2007). Estos códigos (como el vestuario, las

máscaras o los adornos) comunican pertenencia cultural, creencias y formas de presentación ante los demás.

Por su parte, Knapp (1995) sostiene que el vestuario y otros artefactos no verbales transmiten la imagen, las emociones y la identidad de una persona, pudiendo influir en su modo de comunicación.

En la danza, el sistema diacrítico se evidencia en los elementos visuales que acompañan al movimiento, los cuales, junto con la kinésica, permiten expresar sentimientos, valores y pertenencia grupal o individual.

1.2.3. Elementos de la danza

En este apartado, se abordan las formas de comprender los elementos de la danza, luego, se detalla cada elemento que se estudiará en la presente investigación. El folklorista y antropólogo Bauman (1992) precisa que la danza presenta una forma completa de comunicación debido a que está compuesta por aspectos visuales, cinéticos y estéticos del movimiento humano, los cuales generalmente están acompañados por cantos y música.

De otra parte, Olmedo (2018) propone que los elementos de la danza son: la escenificación, la ambientación, el vestuario, la musicalización, la utilización de elementos, la iluminación, los movimientos de los grupos, los bailarines y sus roles; estos se desarrollan en un ámbito escénico o mejor dicho en el escenario donde se interpreta y actúa la danza.

Asimismo, Adshead-Lansdale et al. (1999) propone que los elementos involucrados para comprender una danza son: el entorno visual, entorno sonoro, movimiento y cuerpo (como se citó en Parra, 2014, p. 58). Al respecto, el entorno visual está asociado a los elementos visibles que forman parte del espectáculo, conformado por la zona de actuación, el escenario, el vestuario, la iluminación y demás aspectos que capturan la atención visual del espectador, mientras que el entorno sonoro está vinculado al canto o la música. Ahora bien, el movimiento se refiere a la elección de pasos de acuerdo con el tipo de danza, siendo el cuerpo, cuya utilización varía según la época y la propuesta estética, el elemento que se adapta a las exigencias particulares de cada coreografía.

Del mismo modo, Mauss Marcel (1979) plantea que el baile, como parte de un rito (entiéndase el término “rito” como una práctica simbólica que expresa la creencia en las divinidades), presenta los elementos que intervienen, tales como el contexto, los agentes, la parafernalia y el mensaje. Dichos elementos estarían cuidadosamente determinados para realizar un rito, estos están explicados por Vilcapoma (2008), quien señala que: i) el contexto es un lugar y tiempo donde se realiza el baile, es decir, el día y el lugar en el cual se lleva a cabo la danza; ii) los agentes son los danzarines y las divinidades; iii) la parafernalia está representado por los materiales de culto que sirven para la comunicación, que pueden ser los adornos o cosas externas que significan y simbolizan algo para la comunicación; y iv) el mensaje es lo que se desea transmitir a los dioses mediante los simbólico.

Luego de conocer la postura de los autores: Bauman, 1992; Olmedo, 2018; Adshead-Lansdale 1999 y Mauss, 1979 es preciso indicar que para la presente investigación se utilizará los elementos que componen la danza según Adshead-Lansdale (1999): i) el entorno visual (referido al vestuario y la máscara), ii) el entorno sonoro (referido a la cantos y las bandas musicales), iii) el movimiento (referido a la coreografía y los pasos en la danza) y el cuerpo como el canal de expresión y comunicación simbólica.

A continuación, se desglosa cada elemento de la danza para identificar los aspectos a considerarse en la presente investigación.

1.2.3.1. El vestuario y máscara

El vestuario juega un papel clave en la danza, Olmedo (2018) lo relaciona a la indumentaria que uno lleva puesto para danzar (vestuario y máscara) los cuales cumplen diversas funciones comunicacionales. Además, Knapp (1959) indica que el vestuario se encarga de dar información social o cultural, porque el vestuario comunica, ya que al elegir lo que uno lleva puesto está expresando algo y este medio de expresión es parte de la formación de la identidad cultural.

La máscara en la danza surge como símbolo religioso, como parte de un rito. “Existe la convicción de que se es tal cual el personaje que uno representa. (...) y el carácter religioso de la danza hace que se mantenga tal convicción” (Vilcapoma, 2008, p. 75). “La identidad del personaje no es una identidad artificial, ni simple representación o tergiversación (engaño) de una identidad verdadera, sino aquella con la cual el danzante negocia su

identidad dentro del contexto social en el que vive” (Cánepa, 1998, p. 7). La misma autora indica que la máscara presenta una dualidad entre la identidad de quien la porta y la otra identidad revelada, ya no solo encubre una identidad. Esta mediación permite a los danzantes exhibirse mientras se ocultan tras la máscara, que a su vez oculta al portador al mostrar su propia representación.

Para comprender mejor la importancia de la máscara en la danza ritual, se hace una comparación del uso de una máscara teatral y una máscara ritual. Por ejemplo, un actor cuando hace uso de una máscara está consciente y ensimismado en el personaje que representa y existen el actor y el personaje; en cambio, una máscara ritual por más que el danzante la use conscientemente “existe una tensión constante entre el personaje representado y la identidad personal del que la usa” (Cánepa, 1991. 14). Así, la máscara funciona como mediadora para representar un personaje y transformadora en un ambiente ritual.

Por otro lado, existe una clasificación de las máscaras: según el tipo de danzas, material de confección, técnica de confección, expresión figurativa, danza que representa, representación étnica, origen y según la afinidad de su confección y representación. De acuerdo con lo expuesto, para efectos de la presente investigación se considera la clasificación de acuerdo con la representación (personajes de la danza) y según su material de confección (yeso, latón o fibra de vidrio) porque es la que más se ajusta al estudio.

En conclusión, el vestuario y la máscara en la danza cumplen una función simbólica y comunicacional. A través del vestuario, se expresa identidad cultural, se transmite información social y se fortalece la conexión con los significados rituales y tradicionales de la danza. La máscara, como parte destacada del vestuario, actúa como puente entre el danzante y el personaje, permitiendo una transformación que va más allá de la simple representación teatral; en contextos rituales, se convierte en una herramienta de negociación identitaria y expresión simbólica. Por ello, tanto el diseño como el material del vestuario y la máscara deben responder al significado que se desea comunicar, siendo elementos fundamentales en la construcción del mensaje dancístico y cultural.

1.2.3.2. La música

La música, denominada como “entorno sonoro” por Adshead-Lansdale (1999) señala que puede ser el sonido; el ruido aleatorio, las palabras habladas, el canto, o la música instrumental de diferentes estilos musicales (como se citó en Parra, 2014, p. 58). Por otro lado, Álvarez (2017) indica que la música es el alma de la danza escénica; actúa como un elemento inspirador que invita a la creación, permitiendo escucharla, sentirla y experimentarla a medida que se danza. Esto quiere decir, que la música es vital en la danza, ya que su ritmo, melodía y emoción guían el movimiento y la expresión del cuerpo; asimismo, la música es la fuerza que impulsa a los bailarines a interpretar, sentir y transmitir sensaciones a través de sus movimientos.

La música tiene dos funciones, por un lado, sirve para traer a la memoria emociones cuando es escuchada, por otro lado, sirve para comunicar ideas, pensamientos. Estos estímulos musicales en la danza no solo provocan una respuesta emocional en los danzantes, sino que también influyen en procesos cognitivos (como el pensamiento y la interpretación) y en reacciones fisiológicas (como los cambios en el ritmo cardíaco o la respiración) de manera inmediata (De Rueda, et al., 2013).

Se puede inferir que la música en la danza guía el movimiento, despierta emociones y potencia la expresión del cuerpo, influye en el estado físico y mental del danzante, y permite que el cuerpo exprese lo que las palabras no pueden. Además, al evocar emociones y comunicar ideas, la música se convierte en un lenguaje paralelo al corporal, esencial para una interpretación completa y significativa de la danza.

1.2.3.3. La coreografía

La coreografía de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española de 2023 la define como: “Conjunto de pasos y figuras de un espectáculo de danza o baile”. Estas figuras pueden ser trazadas en forma de filas, columnas y círculos, que evolucionan y cambian de manera simple. Así la precisión, la uniformidad y la limpieza de su ejecución dependerá del fin o del propósito que se tiene en el contexto de su interpretación.

Además, el director escénico y bailarín Álvarez (2017) afirma que los ensayos favorecen a que se puede apreciar coreografías más homogéneas y simétricas, de igual manera, en un concurso, la coreografía se evalúa tomando en cuenta las potencialidades y diferencias,

así como los indicadores de evaluación y los criterios de selección del jurado, lo que requiere la presencia de evaluadores especializados, asimismo, se continúa identificando a los personajes de la danza para luego proceder a elaborar la coreografía.

El coreógrafo, según el referido autor, atraviesa cinco momentos fundamentales en su labor. El primero es el momento creativo, donde se evalúa el mensaje y fundamento teórico de los pasos, la dificultad de la coreografía, la edad de los danzantes y el contexto en el que se ejecutará. Además, investiga en fuentes tangibles para comprender la forma de la danza y realiza anotaciones que guían su trabajo. El segundo es el momento de aplicación, cuando transfiere los movimientos diseñados al “cuerpo de baile” (p. 78), adaptándose a las capacidades de los danzantes. Luego sigue el momento de práctica, dedicado a fortalecer la resistencia física de los participantes y a perfeccionar las figuras coreográficas mediante la repetición. El cuarto es el momento de ejecución, que corresponde a la presentación de la coreografía, sintetizada en los minutos que dura la puesta en escena. Finalmente, está el momento de la historia, donde la coreografía, al ser repetida y difundida, puede llegar a generalizarse y estandarizarse, consolidándose como parte del legado cultural o artístico.

Asimismo, Álvarez (2017) señala que la coreografía tiene cinco características compuestas por el movimiento mismo, estas son:

- El paso: movimiento danzado armoniosamente con todo el cuerpo (construcción corporal desde el pie o pisada en el mismo lugar) un buen trabajo técnico del paso con los pies asegura una coordinación natural de brazos y todo el cuerpo. Es necesario reconocer en qué parte del cuerpo se centra el mensaje y a partir de ahí se construye el movimiento. Puede centrarse en la pelvis (mensajes de sensualidad) entonces a partir de ahí se construyen los brazos y todo el cuerpo. El manejo de pañuelos como lenguaje amoroso, agitación de ondas o máscaras que hacen que aun danzante adopte diferentes posturas corporales.
- El desplazamiento: es el traslado corporal de acuerdo con la escena que se quiere mostrar.
- Las secuencias: las secuencias están relacionadas con la música y pasos, además, la secuencia tiene medida en una estrofa musical y sirven para interpretar historias o mensajes mediante los pasos.

- Figuras coreográficas: son las formas, líneas, dibujos que se construyen en un espacio de manera grupal también se ve el modo en el que se combinan para que exista armonía. El autor lo agrupa en las siguientes formas:
 - Líneas rectas: fila, columna, diagonal, aspa, cruz, estrella entre otros.
 - Líneas curvas: círculo, medio círculo, espiral, elipses, entre otros.
 - Figuras geométricas: triángulo, cuadrado, rectángulo, paralelogramo, pirámide y rombo.
 - Figuras libres: tréboles, flores, aves, coronas, marcos de cuadros y las de abstracción imaginativa permitida.
- Transiciones: son los procesos de conversión de una figura a la otra.

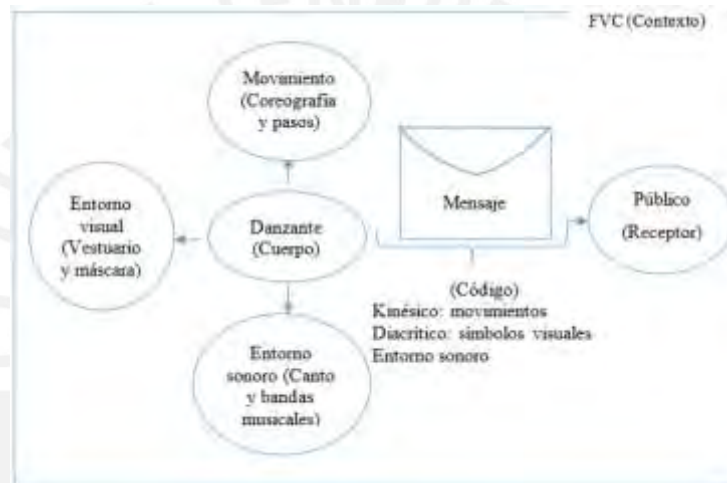
Como se puede observar, según el director escénico, los elementos coreográficos son fundamentales, ya que cada paso, desplazamiento, secuencias, figura coreográfica y transiciones son cuidadosamente estudiadas, seleccionadas y ejecutadas con el fin de transmitir un mensaje específico.

Cabe precisar que Álvarez (2017) indica que los movimientos suelen reflejar acciones que representan “acontecimientos” (eventos atribuidos a deidades o seres sobrenaturales) o “actividades primigenias” fundamentales para la vida humana, como la caza, la agricultura, la ganadería, el amor, la muerte o la guerra. Además, indica que las posturas corporales de los danzantes son una expresión de dichas actividades, mientras que su vestimenta y los elementos que emplean complementan sus movimientos, permitiéndoles alcanzar un control total de su cuerpo, hasta el punto en que los implementos se convierten en una extensión de ellos mismos.

Hanna (1979) también destaca que en la danza existe placer y poder en el dominio del movimiento corporal, y que este movimiento está estrechamente relacionado con la experiencia de excitación y motivación. Además, la autora indica que el significado o intención de la danza no se acentúa únicamente en los movimientos rápidos, lentos, circulares o angulares, sino también en la dinámica motivacional del placer, que puede llevar a estados alterados de conciencia.

En conclusión, la coreografía combina técnica, creatividad y simbolismo para comunicar mensajes a través del movimiento. Según lo expuesto por Álvarez (2017), su desarrollo implica un proceso riguroso que abarca desde la concepción de la idea hasta la ejecución final, y requiere considerar aspectos como la armonía de los pasos, la coherencia con la música, las figuras espaciales y el significado cultural o simbólico de los movimientos. En ese sentido, el movimiento se convierte en un símbolo que representa una idea o sentimiento, expresándose a través del lenguaje del cuerpo y del movimiento. Asimismo, Hanna (1979) indica que los movimientos están relacionados con la motivación del danzante.

Figura 1
La danza como un flujo de comunicación



Nota. Elaboración propia.

Se puede concluir que los elementos de la danza son los movimientos (coreografía y pasos), el entorno visual (vestuario y máscara) entorno sonoro (música y canto) funcionan juntos como un sistema de comunicación completo (ver el flujo de comunicación en la Figura 1), donde:

- El emisor: es un danzante o un grupo de danzantes, codifica cada elemento de la danza con el fin de transmitir un mensaje.
- El receptor: es el público o espectador, quien interpreta y siente lo que se comunica a través de los elementos de la danza.
- El código: está compuesto por movimientos (coreográficos y pasos); el entorno visual (vestuario y máscaras) y el entorno sonoro (canciones y bandas musicales)

- El mensaje: es la idea, emoción, historia o tradición que se quiere transmitir, ya sea cultural, espiritual o emocional.
- El contexto: es el entorno donde ocurre la danza: puede ser ritual, escénico, festivo o competitivo, y determina el significado y la forma en que se interpreta el mensaje.

Así, la danza se consolida como un sistema comunicativo complejo, en el que cada uno de sus elementos cumple una función fundamental para posibilitar una expresión artística integral y cargada de significado. No obstante, para efectos de la presente investigación, el análisis se centra específicamente en el danzante como sujeto y agente de comunicación, es decir, como quien produce, codifica y reproduce los significados culturales a través de la práctica dancística, sin profundizar en los procesos de recepción, interpretación o percepción del público o los espectadores.

1.2.4. Comunicación intergeneracional - transgeneracional

Si bien es esencial analizar el proceso comunicativo de la danza y comprender sus elementos, esta investigación también nos lleva a pensar en el colectivo que integra un grupo de danzantes. En este sentido, es fundamental examinar los procesos de comunicación que ocurren dentro de dicho colectivo, particularmente aquellos relacionados con la comunicación intergeneracional y transgeneracional.

Según Brenes (2019), la comunicación intergeneracional puede entenderse como un proceso dinámico donde median actitudes, creencias y valores, conocimientos, emociones, y experiencias entre personas de diferentes generaciones dentro de una sociedad, comunidad o familia. Este tipo de comunicación resulta esencial para la transmisión cultural y la preservación de tradiciones, ya que posibilita que los conocimientos y valores de las generaciones mayores sean no sólo comprendidos, sino también reinterpretados y adaptados por las más jóvenes, asegurando así la continuidad cultural en contextos cambiantes.

Del mismo modo, Hewlett et al. (1986) indican que la transmisión cultural es un proceso de reproducción social en el que se comunican y adquieren los conocimientos, patrones de conducta, las creencias cosmológicas, rituales, etc., el aprendizaje se da mayormente de manera informal, a través de la interacción social dentro de la sociedad.

De otro lado, McMahon (2023) considera que la transmisión cultural es un proceso mediante el cual las creencias, tradiciones, conocimientos y prácticas culturales se transfieren. Para dicho autor, se cuenta con tres tipos de transferencias culturales, que se describen a continuación:

A continuación, se describe cada uno de estos tipos:

- El primer tipo de transmisión es vertical, esto ocurre cuando los padres transmiten a los hijos valores éticos, normas sociales, creencias religiosas y comportamientos, con la finalidad de formar la base de la identidad cultural en sus hijos.
- El segundo, es la transmisión horizontal, se da cuando grupos de amigos, compañeros de trabajo, colegas, o círculo social contemporáneo comparten información cultural.
- El tercero, es la transmisión oblicua, se da cuando la transmisión de los conocimientos, valores o costumbres culturales son enseñados por figuras ajenas a la familia directa, como maestros, mentores, líderes comunitarios, religiosos o figuras de autoridad.

McMahon (2023) indica que la transmisión de una idea (la danza) solo se produce cuando el comportamiento de una persona (hijo, aprendiz, seguidor) es modelado por otro (padre, mentor, líder), así el aprendiz ejecuta lo aprendido con cambios similares, pero no idénticos, aunque, la religión es una parte prominente de la cultura que trasciende la historia.

De lo expuesto, se puede inferir en el contexto de la danza, que la transmisión vertical ocurre cuando los padres enseñan a sus hijos danzas folclóricas o rituales desde una edad temprana; estas danzas, tienen un significado cultural, y su salvaguarda depende de que los miembros mayores de la familia pasen sus conocimientos a los más jóvenes como un legado. La transmisión horizontal se daría cuando personas de un grupo social contemporáneo aprenden la importancia de la danza y se influyen entre sí. Por último, la transmisión oblicua sería cuando los adultos enseñan a jóvenes el significado e importancia de la danza que practican a través de generaciones, a fin de mantener viva su identidad cultural.

Ahora bien, para Fasang y Raab (2014), respecto a la transmisión vertical de padres a hijos se clasifica en tres patrones: i) De transmisión fuerte, es cuando las prácticas y actitudes familiares de los padres se replican de una forma idéntica en los hijos y los

factores que determinan esta probabilidad son cuando tiene estrechos vínculos entre padres e hijos, la herencia de estatus, la educación y los valores culturales muy arraigados; ii) De transmisión moderada, es cuando la continuidad generacional varía por los aspectos externos como cambios sociales o económicos y los factores que influyen en este patrón son cambios en la estructura laboral o acceso a la educación superior; iii) Patrones de contraste intergeneracional, es cuando se observa una ruptura entre generaciones, los factores que influyen son los movimientos sociales, experiencias personales de los hijos o evitar errores percibidos.

La transmisión intergeneracional descritos por Fasang y Raab (2014) en el contexto de la danza se podría aplicar con los mismos patrones, es decir: i) Una transmisión fuerte, se daría cuando los hijos heredan y reproducen las tradiciones, estilos y prácticas dancísticas de sus padres eso debido a que en estas familias la danza representa una parte central de la identidad familiar y los factores determinantes serían los estrechos vínculos familiares, la herencia cultural y la exposición temprana a la danza a través de los padres; ii) Una transmisión moderada, sería cuando hay diferencias entre los estilos de prácticas debido la evolución de la danza o a las influencias externas y factores determinantes sería por el acceso a nuevas formas de expresión dancística o cambios en el entorno cultural; iii) Patrón de contraste intergeneracional, sería cuando se rechaza las formas tradiciones o familiares de la danza por optar otras formas diferentes de danza y los factores que influyen son la búsqueda de una identidad personal o cambios en preferencias personales o el deseo de desligarse del pasado.

Termino este segmento con esta pregunta: ¿Qué diferencias hay entre comunicación y transmisión desde la preservación cultural? y espero que esta tesis pueda dar algunas reflexiones para responder esto.

1.2.5. Comunicación y cultura

Para que una población valore sus tradiciones, costumbres y cultura, es decir, las expresiones que representan la identidad de una sociedad y logren trascender de generación en generación, es esencial utilizar medios de información y comunicación que transmitan el significado y valor de estas manifestaciones. Según la UNESCO (2022), la transmisión constante de conocimientos tradicionales es clave para salvaguardar la riqueza cultural, fomentar la cohesión social, promover el desarrollo sostenible y prevenir

conflictos. Por ello, destaca el papel crucial de actores como los medios de comunicación, organizaciones y municipalidades en este proceso (2022, p. 69).

En el contexto actual, las estrategias de comunicación deben adaptarse a las diversas identidades culturales. García (1997) resalta que la cultura no es estática, sino un proceso dinámico de reconfiguración, impulsado por la globalización y el intercambio de información, que da lugar a nuevas formas culturales híbridas. En este contexto, los medios de comunicación masiva juegan un rol fundamental al promover y salvaguardar tradiciones culturales, como las festividades.

Sin embargo, Subtil (2014), basado en Carey (1975), ofrece una perspectiva más profunda al concebir la comunicación como un “ritual participativo” (p.41). Desde este enfoque, la comunicación no solo transmite información, sino que también es un acto en el que se gestionan, mantienen y transforman las culturas. Este concepto de ritual se manifiesta en actividades cotidianas como las conversaciones familiares, la participación en misas, celebraciones comunitarias, ceremonias y reuniones organizacionales. Subtil (2014) indica que, en estos actos, las personas no solo interactúan, sino que crean un sentido compartido que fortalece los lazos sociales.

Además, la comunicación ritual permite a las comunidades y organizaciones gestionar y mantener sus prácticas culturales, reforzando normas, creencias y valores. A la vez, estas prácticas son reinterpretadas y adaptadas, generando significados compartidos que evolucionan con el tiempo. En este sentido, las asociaciones culturales juegan un papel esencial, ya que fomentan una comunicación auténtica y significativa, propician la interacción social, el intercambio de ideas y la construcción de relaciones personales (Subtil, 2014).

En conclusión, este enfoque de la comunicación, con su dimensión ritual fundamentalmente participativo, destaca la importancia de comprender los nuevos modelos de interacción y su rol en la expresión cultural. A través de un enfoque cualitativo, es posible interpretar la multiplicidad de formas de expresión que fortalecen los lazos sociales y salvaguarda del patrimonio en un mundo en constante cambio.

1.2.6. Comunicación interna y externa en una organización

En este apartado se abordan aspectos clave sobre las organizaciones modernas, haciendo especial énfasis en la comunicación interna y externa. La comunicación interna hace

referencia a las interacciones y relaciones que se establecen dentro de la organización, entre sus distintos niveles y miembros. En tanto, la comunicación externa comprende los vínculos que la organización mantiene con su entorno, ya sea con su público, medios de comunicación u otras instituciones. Ambos tipos de comunicación son fundamentales, ya que influyen directamente en el funcionamiento, la imagen y, en última instancia, en el éxito o fracaso de la organización.

En ese sentido, Núñez (2010) sostiene que la comunicación es una herramienta de poder, precisa que la comunicación interna tiene la finalidad de transmitir la información de la organización y acerca del trabajo, contribuyendo la consolidación institucional para contribuir al logro de sus resultados; mientras que la comunicación externa se encarga de la información de la imagen corporativa y publicidad, con el fin de obtener información acerca de las condiciones del exterior (Como se citó en Pinto 2017).

De manera complementaria, Gutiérrez et al. (2025) señala que la comunicación tiene doble dimensión. La primera es la comunicación interna que permite la coordinación de las tareas, la gestión emocional y la alineación de objetivos; mientras que la comunicación externa refuerza la imagen institucional y permite establecer relaciones sólidas en la comunidad. Asimismo, los autores resaltan las redes sociales entre las técnicas y herramientas idóneas para la comunicación interna y externa.

Por su parte, Del Ángel et al. (2024), el proceso de la comunicación cuenta con diversos actores que interactúan a través de diferentes canales en este sentido al interior de una organización, por lo que se entiende como un suceso que, de forma natural se gesta en toda organización, sin distinción de su naturaleza o tamaño por lo que es un proceso de vital importancia, es así que agregan que la comunicación cara a cara es el canal más valorado debido a que a través de interacciones se obtiene el mayor porcentaje de información, mientras que los canales digitales de la institución (Facebook y WhatsApp) son comunes, pero no efectivos.

En síntesis, si bien la comunicación interna y externa pueden analizarse de forma diferenciada, en la práctica constituyen un sistema integrado que debe ser gestionado de manera articulada. La comunicación interna puede entenderse como un conjunto de procesos de producción de sentido entre los miembros de la organización, mientras que la comunicación externa se proyecta hacia la sociedad en general, utilizando tanto canales

presenciales como digitales. Esta perspectiva resulta clave para analizar organizaciones culturales que, además de coordinar acciones internas, buscan proyectar y difundir prácticas simbólicas hacia las personas interesadas en la danza.

1.3. Aproximaciones a la identidad cultural

A continuación, se abordarán los temas de la identidad cultural, el patrimonio cultural y su salvaguarda, lo que permitirá valorar su significado cultural y reflexionar sobre los procesos de preservación y transmisión que aseguran su continuidad y relevancia en el tiempo.

1.3.1. Identidad cultural

En palabras de Molano (2007) la cultura es lo que le da vida al ser humano, que es la esencia de una comunidad y la forma de interactuar con el mundo; asimismo, la referida consultora internacional en temas referidos a cultura agrega que: “La cultura es algo vivo conformada tanto por elementos heredados del pasado como por influencias exteriores adoptadas y novedades inventadas localmente” (p.72). Esto quiere decir que la cultura se transmite de padres a hijos, cuya naturaleza es dinámica debido a que evoluciona constantemente, influido por nuevas ideas y la mejora de la tecnología.

Es así como la danza se enmarca dentro de la definición de cultura al identificar a una población y ser un medio para mantener vivos los modos de vida ancestral heredados; asimismo, la danza es un proceso social que fortalece la unión de una comunidad al producirse en grupos de personas, el cual es transmitido a la comunidad impulsando la economía local mediante el turismo y la venta de productos culturales, que finalmente son apropiados por los sectores urbanos y turistas, quienes les asignan funciones distintas de aquellas para las cuales se crearon.

En concordancia con lo señalado, la identidad cultural está relacionada con los procesos históricos y sociales, los cuales varían según las circunstancias de cada sociedad. En esa misma línea, Hall (1990) plantea que las identidades culturales no son fijas ni inmutables, sino que están en constante transformación debido a los contextos históricos y sociales en los que se desarrollan.

De otra parte, la identidad cultural está relacionada a la forma cómo las personas intercambian ciertas afiliaciones, características o lealtades grupales culturalmente

determinadas, que contribuyen a la formación del sujeto y a su sentido de identidad; para ello previamente tienen que conectarse con su herencia cultural, reinterpretando y proyectándose en el presente, este proceso no es pasivo debido a se van adaptando a lo actual” (Campos, 2018, p. 206). De igual forma, según Hall (1990) la identidad cultural está vinculada a las prácticas, costumbres y creencias compartidas y que le dan sentido de pertenencia a las personas. Ahora bien, Esponda et al. (2024) indica que las costumbres se transmiten de generación en generación y se modifican en este proceso, generando un sentido de pertenencia o arraigo a una comunidad y espacio.

Ahora bien, según Marc Augé (1993) para que dicho sentido de pertenencia esté ligado a una comunidad debe cumplir con tres características: “Identitarios, relacionales e históricos” (como se citó en Pérez, 2004, p 151). Lo identitario, se refiere a compartir las mismas características y rasgos que lo identifican del cual son parte de ello, en este caso sería el identificarse culturalmente con la expresión dancística. El relacional, da entender que son espacios donde los integrantes se desarrollan grupalmente, no es un grupo estático, sino dinámico, ya que surge en base a un discurso de lo que hacen, dicen o reúnen a los integrantes. El último, lo histórico, se refiere a espacios donde crecieron sus habitantes formando parte de la historia, acontecimientos importantes, recuerdos del pasado, tradiciones populares, creaciones culturales.

Asimismo, Guerrero (2015) resalta que la formación de una identidad cultural es más que sentirse vinculado a una cultura o grupo donde la comunidad reconoce, comparte y reproduce prácticas comunes. Es tener conciencia cultural, en el sentido de diferenciarse entre sí respecto a los miembros de otros medios ya sea en las características, valores, costumbres y tradiciones. Esta conciencia de la cultura permite que los individuos sientan ser parte de una comunidad y quieran valorar, restaurar y proteger su identidad cultural.

De otra parte, Heinz Dieterich (2000) indica que la identidad es un sistema autorregulado que cumple las funciones de preservación y adaptación, desarrollándose en un equilibrio entre ambos elementos. Esto plantea un desafío, si la identidad no da apertura a nuevas influencias se estanca; no obstante, si se adapta demasiado, pierde su razón de ser (Como se citó en Fernández y Fernández, 2012).

Asimismo, Fernández y Fernández (2012) luego de haber estudiado a distintos investigadores propusieron seis (6) elementos para analizar la identidad cultural, que se describe a continuación:

1. Una totalidad, que integra la identificación (con su lengua, vestimenta, tradiciones y valores) y diferenciación (en la lengua, practicas, creencias o símbolos, un grupo puede afirmar su identidad frente a otros grupos) que son dos fuerzas opuestas pero complementarias que desempeñan un papel crucial en la formación y consolidación de las identidades. Así mientras la identificación fortalece la cohesión y el sentido de pertenencia, la diferenciación protege la particularidad y especificidad de la identidad frente a otros.
2. Un grupo humano que se autodefinen, sin embargo, para que esta identidad se consolide, también necesita ser reconocida por otros.
3. Un proceso de formación y transformación, abierto, inacabado. Implica que esta no es una entidad fija, sino un fenómeno dinámico que se construye en interacción constante con otros (esta se forma, se expresa y transforma en el intercambio entre portadores y portadoras de experiencias, valores y creencias propias).
4. Un proceso de crecimiento personal, que va ampliándose hasta alcanzar connotación de identidad cultural cuando se manifiesta a través de un grupo social, cuando se toma conciencia de una manera de concebir el mundo, cuando ya se parte de un mundo y no solo de una persona en específico o de una familia o de un grupo social pequeño.
5. La que caracteriza una determinada región con rasgos comunes, además refleja las diferencias dinámicas respecto a otro.
6. Procesos identificatorios personales, grupales y sociales, y también como un lugar de síntesis estructural y funcional de quién soy. Y ese quién soy es individual, pero también grupal y nacional.

En ese sentido, se puede inferir que la identidad cultural es una construcción social y colectiva que permite a los individuos identificarse y diferenciarse, creando un sentido de pertenencia y continuidad a través del tiempo. La identidad cultural no es estática; evoluciona y se adapta, reflejando tanto la herencia del pasado como las dinámicas del presente. Es en esta intersección donde la identidad cultural cobra vida, dando forma a la

manera en que los individuos y los grupos se ven a sí mismos y cómo son vistos por los demás en el contexto de su cultura compartida.

Ahora se continuará el tema del patrimonio cultural y su salvaguarda que está estrechamente conectado con la identidad cultural porque estos reflejan y refuerzan el sentido de pertenencia de una comunidad. Mientras que el patrimonio actúa como un vehículo que transmite estas características a lo largo de las generaciones, adaptándola a los cambios sin perder su esencia (UNESCO, 2003).

1.3.2. Patrimonio cultural y su salvaguarda

Según la UNESCO (2004), el patrimonio cultural cada vez está más amenazado por el deterioro, por causas naturales, y la modernidad de la cultura globalizada y hacen que muchas veces no se valore el patrimonio cultural que se tiene alrededor. Frente a ello, los países miembros de la UNESCO acordaron que ciertos bienes del patrimonio cultural deben salvaguardarse y no perderse en el contexto de un mundo donde cada vez está más interconectado.

Es fundamental comprender el concepto de patrimonio cultural. Según Díaz (2022), “la noción de patrimonio cultural permite la comprensión y reconocimiento de diversos bienes (materiales) y manifestaciones (inmateriales) de los grupos humanos como resultado de su interacción con el espacio físico” (p. 250). En este sentido, tanto los bienes materiales como las manifestaciones inmateriales adquieren un significado especial para la sociedad que los crea, practica y valora, ya que representan su identidad y refuerzan el sentido de pertenencia. Esta dinámica permite que las comunidades se distingan a través de prácticas vinculadas a procesos identitarios e interculturales.

De otra parte, García (1999) reflexiona sobre el papel del patrimonio cultural en la sociedad contemporánea, en un contexto de la globalización; así como la transformación del patrimonio cultural en un bien de consumo y en una herramienta para la construcción de identidades colectivas. El citado investigador propone que el patrimonio cultural no inmutable, sino que es una construcción social que cambia de acuerdo con los hechos históricos y políticos, su conservación depende de los intereses colectivos. Asimismo, el autor agrega que el patrimonio cultural juega un papel fundamental en la construcción de identidades culturales, ya que la sociedad recurre al patrimonio para reforzar su sentido

de pertenencia, legitimación cultural e incluso para definir los valores de una comunidad. No obstante, la globalización ha transformado la forma en que se gestiona y consume el patrimonio cultural, convirtiéndolo en uso comercial.

Así, el patrimonio cultural es una herencia, tanto material como inmaterial, es decir son prácticas, tradiciones, oficio y saberes de una manifestación cultural que una comunidad hereda de generación en generación que según Esponda et al. (2024) señala “es heredada con el objetivo de salvaguardar y transmitir con orgullo dichos conocimientos” (p. 20).

Los componentes del patrimonio cultural son: lo material e inmaterial. Según la UNESCO (2022), el patrimonio material se refiere a lo tangible que se puede palpar y que fue creado en el pasado por grupos humanos como los monumentos, colecciones de objetos, tejidos urbanos que representan y constituyen la herencia de un lugar. Ahora, el patrimonio inmaterial, comprende las tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes como; tradiciones orales (leyendas, mitos, poemas épicos, representaciones dramáticas, etc.); artes del espectáculo (música vocal o instrumental, la danza, poesía, teatro, cantada y otras formas de expresión); usos sociales, rituales, actos festivos (constituyen las costumbres de las comunidades donde reafirman la identidad de quienes la ejercen, estos actos festivos deben estar relacionados con la forma de ver el mundo, la historia y la memoria de sus comunidades como cantos, danzas, procesiones); conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo (conocimientos ecológicos tradicionales, festividades, idioma, los rituales, artes visuales entre otros); y finalmente, saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional (son las técnicas y conocimientos en las actividades artesanales).

Salvaguardar esta variedad de patrimonios material e inmaterial es la consigna al declarar patrimonio cultural una expresión, en este caso, el patrimonio cultural inmaterial referido a la danza, entendida como una expresión que incluye movimientos rítmicos, paso acompañado de música que expresa sentimientos y emociones como las danzas religiosas que además representa episodios sacramentales (UNESCO, 2003). Y la convención del 2003 privilegia a los acontecimientos festivos que estén vinculados a una comunidad y que se realicen con la finalidad de contribuir y reforzar el sentimiento de identidad, continuidad con el pasado y cohesión social.

Cabe señalar que, según la UNESCO (2022), una manifestación cultural inmaterial se considera patrimonio cuando cumple ciertos criterios. Uno de los principales es su capacidad para transmitir conocimientos y técnicas de generación en generación, contribuyendo al respeto y al diálogo entre culturas. Para ser reconocida como patrimonio, esta expresión debe cumplir con cuatro características esenciales.

En primer lugar, debe ser tradicional, contemporánea y viviente, es decir, debe mantenerse activa en el presente, adaptándose a los cambios, pero preservando su esencia cultural. En segundo lugar, debe ser inclusiva, permitiendo la participación de diversos miembros de la comunidad y fomentando la cohesión social. La tercera característica es que debe ser representativa, reflejando de manera significativa el pensamiento, valores y creencias de un grupo. Finalmente, debe ser basada en la comunidad, lo que implica que la comunidad sea la principal transmisora de la manifestación, y su continuidad depende del compromiso y la participación de sus miembros.

Este enfoque subraya que para asegurar la continuidad y el valor de una manifestación cultural no solo importa su valor histórico o artístico, sino también su relevancia activa en la vida cotidiana de la comunidad. De este modo, se preserva la diversidad cultural y se fomenta el respeto por las distintas tradiciones.

En conclusión, el patrimonio cultural, tanto material como inmaterial, constituye una herencia viva que refleja la identidad, los valores y las tradiciones de una comunidad. Su salvaguarda resulta esencial frente a los efectos de la globalización, que tiende a homogeneizar las culturas y a transformar el patrimonio en objeto de consumo. Además, resalta que el patrimonio es dinámico y su preservación depende del compromiso de las comunidades que lo practican y transmiten. En este sentido, valorar y salvaguardar el patrimonio cultural fortalece el sentido de pertenencia, la continuidad histórica y el respeto por la diversidad cultural.

CAPÍTULO II: MARCO CONTEXTUAL

En el siguiente apartado, se contextualiza la danza de la Diablada, abordando elementos esenciales que permiten comprender su significado cultural. Para ello, se presenta un análisis de las características del departamento de Puno, cuyo entorno sociocultural y geográfico constituye el escenario fundamental para el desarrollo de esta expresión dancística. Asimismo, se describe la historia de la Festividad, un evento central para la identidad puneña, en cuyo marco la Diablada adquiere un papel protagónico. Por último, se describe el origen y evolución de la danza de la Diablada puneña, destacando las características de cada personaje.

2.1. Departamento de Puno

2.1.1. Características del departamento de Puno

- Aspectos geográficos: El departamento de Puno situado en la sierra sudeste del Perú se encuentra por encima de los 3,800 m.s.n.m. En promedio abarca gran parte del altiplano, conocida también como la meseta del Collao. Su capital (Puno) está a orillas del lago navegable más alto del mundo el Titicaca (Cuentas, 2015). En la actualidad, el departamento de Puno está conformado por 13 provincias.
- Aspectos demográficos: Según el INEI-Censo 2017, “el departamento de Puno cuenta con 1,172,697 habitantes, de los cuales 50,969 son niños y niñas menores de 3 años y 109,538 son adultos mayores de 65 años de edad” (como se citó en MIDIS, 2024, p. 1). La población de Puno es mayoritariamente urbana, con un 53.8% frente al 46.2% rural este cambio se debe al proceso acelerado de urbanización en ciudades principales como Juliaca, Puno, San Miguel y Azángaro. (BCRP, 2023, p. 1, 2).
- Aspectos étnicos: El Instituto Nacional de Estadística e Informática, [INEI] (2017) presenta datos sobre la autoidentificación étnica de las personas en el departamento de Puno, así el 90,83% de la población se auto identificó como quechua y/o aymara, y en menor medida, como mestizo (5.52%). Estos datos reflejan la distribución de las identidades étnicas en Puno y subrayan la fuerte presencia de las culturas quechua y aymara en la región.

- Aspectos socioeconómicos: Según el Diagnóstico Socioeconómico laboral de Puno (2020) muestra la estructura productiva por rama de actividad económica en la región Puno (ver tabla 1).

Tabla 1
Ramas de actividades 2019

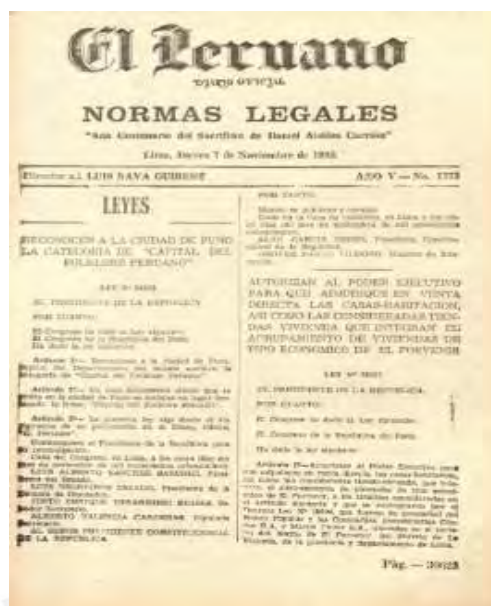
Sector económico	Actividades incluidas	Porcentaje total (%)
Servicios	Otros servicios; comercio; administración pública y defensa; transporte; alojamiento y restaurantes; telecomunicaciones	51,5
Agropecuario y extractivo	Agricultura, ganadería, caza y silvicultura; extracción de petróleo, gas y minerales; pesca y acuicultura	31,2
Industrial y construcción	Manufactura; construcción; electricidad, gas y agua	17,3

Nota. Valores estimados para el año 2019. Tomado de (Observatorio Socioeconómico Laboral OSEL - Puno, 2020).

En la tabla 1, muestra un panorama general de la economía de la región de Puno, destacando que, la mayor parte de la población ocupada se concentra en el sector servicios (51,5%), seguido del sector agropecuario y extractivo (31,2%) y, en menor medida, el sector industrial y de construcción (17,3%), lo que evidencia una economía basada principalmente en actividades de servicios.

- Aspectos culturales: Otro aspecto fundamental de la región de Puno es su histórica tradición dancística, la cual alcanza su máxima expresión en la Festividad. Cada febrero, Puno se viste de gala, envuelta en misticismo, mitos, leyendas y una tradición profundamente arraigada en hombres, mujeres y niños, sin distinción de edad, género, raza o condición social y económica, quienes se rinden ante su patrona, la Mamita Candelaria. Este acontecimiento, que se realiza en la antigua “Puñuy Pampa” y hoy ciudad de Puno, llevó a que fuera designada como “Capital del Folklore Peruano” en fecha 07 de noviembre de 1985 mediante el Decreto de Ley N° 24325 (Lezama, 2024) (ver figura 2).

Figura 2
Puno como “La capital del Folklore Peruano”



Nota. Tomado de (Diario el Peruano, 1985).

Este reconocimiento se debe a sus más de 350 danzas, que fusionan tradiciones ancestrales y mestizaje, expresadas a través de la música, el baile y el arte, y que han trascendido fronteras, tanto en Perú como en el extranjero. También se le conoce como la “Ciudad de plata”, la “Ciudad del Lago Sagrado de los Incas” y es cuna de grandes músicos, poetas, artistas e intelectuales cuyas obras alcanzaron renombre mundial (Municipalidad Provincial de Puno).

Este vasto patrimonio ha impulsado la necesidad de un plan de salvaguardia, donde los actores involucrados son, según Maldonado (2024, 35:12) director de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno son: las comunidades portadoras, instituciones gubernamentales (gobiernos local y regional, Ministerio de Cultura), académicos e investigadores, así como la sociedad civil y el sector privado. Gracias a estos esfuerzos, hasta la fecha se han declarado 46 expresiones culturales de Puno como Patrimonio Cultural de la Nación (ver anexo h), desde la primera en 2003 que fueron las prácticas y tecnologías productivas del “El Chaccu” hasta la más reciente en 2024 que fue las fiestas y celebraciones rituales del “Carnaval de Chucuito”. Asimismo, entre estas expresiones está la declaración a la danza Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación debido a su relevancia en la identidad festiva y religiosa de la población mestiza y urbana de Puno. Esta danza es reconocida como una de las expresiones culturales más destacadas del departamento, además de ser un espacio para el fortalecimiento de la identidad

regional y los vínculos familiares y barriales. La Diablada Puneña, desde sus orígenes, también ha sido un ámbito de convivencia e intercambio cultural, reflejando las influencias indígenas, ibéricas y africanas, lo que la convierte en un símbolo de la multiculturalidad y el mestizaje en el Perú contemporáneo (Ministerio de Cultura 2021).

2.1.1. Desarrollo histórico del departamento de Puno

Según el antropólogo Cuentas en este ámbito del altiplano desde “hace unos cinco mil años, surgieron muchas culturas primogénitas localizadas en Chiripa, Qaluyo y Taraco y más tarde en Pucará y Ti-Wanako. Este último tuvo su centro religioso en Bolivia, pero cuya influencia abarcó el noroeste del departamento de Puno y se proyectó a la zona andina central del Perú” (2015, p. 17). Asimismo, el mismo autor indica que la cultura Ti-Wanako fue muy importante para la formación de sus costumbres de los posteriores reinos que surgieron, de hecho, sus pobladores, aunque, en su mayoría se dedican a la agricultura y ganadería también realizaban la pesca, caza y minería y sus costumbres religiosas giraban en torno a ceremonias y rituales de divinización a los elementos de la naturaleza como el Sol, la Luna, el rayo y la Tierra.

Los reinos andinos de los Collas y los Lupacas desempeñaron un papel fundamental en la historia de la región altiplánica del Perú, particularmente en el departamento de Puno. Según Cuentas, (2015) el Reino Colla, de habla quechua, tenía su centro en Hatun-Qolla y se extendía hacia las provincias del departamento de Puno y otras zonas altoandinas de Cusco. Este reino construyó importantes centros ceremoniales y tumbas en forma de chullpas, utilizando barro y rocas labradas, en sitios como Sillustani, ubicado a 34 km de la ciudad de Puno. Por otro lado, el Reino Lupaca, de pueblo aymara, se encontraba principalmente en Chucuito, pero también se expandía hacia Yunguyo, Acora, Ilave, Zepita, Pomata y Juli. Al igual que los Collas, los Lupacas edificaron sus centros ceremoniales en forma de chullpas, pero en la región de Cutimbo.

Es importante destacar que el sentimiento religioso en estos reinos alcanzó una notable intensidad, enraizándose en dos etapas fundamentales, según Fustel de Coulanges. La primera, proviene del temor a la muerte y la necesidad de asegurar la supervivencia del espíritu, una preocupación ancestral que dio origen al culto a los muertos y al recuerdo de los antepasados. La segunda etapa, surge cuando el ser humano atribuye un espíritu a

todo aquello que lo conmueve o le causa admiración, ya sea por su grandeza o su poder; esta etapa estuvo muy influenciada por los fenómenos de la naturaleza, que fueron percibidos como manifestaciones divinas o fuerzas sobrenaturales que regían la vida y el destino de los pueblos (como se citó en Romero, 2013).

Este sentimiento religioso era la contemplación a la naturaleza por temor a las calamidades que les pudiera devenir a su agricultura originó que la respetaran y crearán entre los ritos la danzas, “el baile con cuerpo y alma” (Irrarrazaval, 1988, p. 53), como una forma de reverenciar a los entes de la naturaleza y generar su favor, el hombre andino le dio “significado a este espacio y lo mitificó considerándolo como sagrado, vivo y se relaciona de una forma dialogante con el cosmos” (Flores, 2015, p. 13).

Las expresiones culturales de estos reinados se mantuvieron porque fueron respetados por los Incas durante su expansión. Sin embargo, cuando llegaron los españoles al Perú se produjo un choque entre la cultura occidental y la cultura andina. Donde los europeos adquirieron un carácter “dominante” y la cultura andina pasó a ser la “dominada”. Naturalmente lo que sucede en estas situaciones la explica Cuentas (2015):

De acuerdo con la teoría de la ciencia social sabemos que cuando dos sistemas económicos sociales y culturales distintos entran en contacto total o parcial, se suceden mecanismos de mutuo enfrentamiento, intercambio, empatía o sincretismo, en que cada sistema, especialmente el invadido tenderá a integrar patrones económicos, sociales y culturales, pautas, normas y comportamientos que importan un mecanismo defensivo natural de los valores preexistentes. (2015, p. 20)

La llegada de los conquistadores a la región Puno provocó un proceso de sincretismo, que fusionó elementos culturales de los pueblos quechuas (Collas) y aymaras (Lupacas) con la cultura occidental. Este contacto entre civilizaciones originó un mestizaje cultural en el cual ambos grupos intercambiaron, adaptaron y combinaron sus valores y costumbres. Según Cuentas (2015) los catequistas jugaron un papel importante en la riqueza y diversidad de las danzas puneñas, al integrar creencias panteístas de los pueblos originarios con los ritos de la iglesia católica. Así, las comunidades indígenas reinterpretaron prácticas religiosas dentro de la liturgia católica, creando nuevas expresiones que se incorporaron tanto en las ceremonias de templo como en las procesiones. Este mestizaje cultural hizo de la danza y el canto, formas libres de expresar la esencia cultural de cada grupo, se conviertan en vehículos de identidad y comunicación colectiva.

Este sincretismo cultural también se reflejó en la capacidad de adaptación de los puneños a su entorno natural, particularmente en sus prácticas económicas. La población desarrolló su sustento principalmente mediante la agricultura y la pesca, actividades fundamentales que se adaptan a las difíciles condiciones del altiplano. La agricultura, de gran importancia para las culturas andinas, tuvo en Puno un rol central, y, según estudios de Clark L. Erickson, la cuenca del Lago Titicaca fue un lugar crucial para la domesticación de especies agrícolas (como se citó en Calsín, 2013). La presencia del lago favoreció tanto la agricultura como la pesca, permitiendo el establecimiento de comunidades alrededor de sus orillas y reforzando su interrelación con el entorno.

La cultura de los Uros, asentada en el Lago Titicaca, tuvo también gran relevancia en el desarrollo de Puno. Según la mitología, fue de este lago de donde emergieron los incas, lo que otorga al lago un valor simbólico y espiritual especial para la región. Amat (2002) afirma que la peña del Titicaca fue el “olimpio” de los incas y motivo de veneración de todo el imperio, al considerarse su pacarina o “lugar de origen” (como se citó en Calsín, 2013, p. 76). Actualmente, este valor simbólico se celebra cada 5 de noviembre durante el aniversario de Puno, con una representación organizada por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno en coordinación con Promperú y la Municipalidad Provincial de Puno. En esta escenificación, Manco Cápac y Mama Ocllo, acompañados de yatiris y acllas, parten de la isla de los Uros y llegan a tierra firme entre rezos en quechua y aymara, ofreciendo una “mesa” a la Mama Cocha (Lago Titicaca) en agradecimiento. Este acto, acompañado del sonido de los puputos (instrumentos de viento), simboliza la bendición y el inicio de la misión de fundar el imperio incaico, atrayendo buenos augurios para la agricultura y fortaleciendo el vínculo entre la comunidad y sus raíces.

Además de la agricultura y la pesca, la minería fue una actividad significativa en Puno, destacándose desde tiempos prehispánicos. La existencia de yacimientos minerales en la región ha sido relevante a lo largo de la historia, como lo demuestra el hallazgo del collar de oro más antiguo de América, de aproximadamente 4000 años de antigüedad, cerca del Lago Titicaca (publicado en las Actas de la Academia Nacional de Ciencias de Estados Unidos). Este descubrimiento evidencia que los recursos mineros ya eran valorados antes de la llegada de los españoles y mantuvieron su importancia durante la colonia,

especialmente en las provincias de Carabaya y Sandía, donde se encontraban los yacimientos más apreciados (Aldenderfer y Flores, 2011, citado en Calsín, 2013).

En conjunto, estos elementos como el sincretismo cultural, la adaptación económica al entorno natural y cultural han forjado una identidad única en Puno. La combinación de prácticas religiosas y sociales con una economía fundamentada en el aprovechamiento de los recursos naturales y en la integración cultural ha hecho de esta región un símbolo de resistencia y creatividad en el altiplano andino. La relación de los puneños con su entorno y sus tradiciones ha consolidado una cultura rica y diversa, que sigue siendo un pilar de su identidad y su historia.

2.2. Festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno

2.2.1. Historia de la Virgen de la Candelaria

La historia de la Festividad, de acuerdo con las evidencias documentales, existen tres versiones más difundidas. La primera, según Reynoso (2016) es que la imagen fue traída de España en 1556 cuando llegaron los dominicos y jesuitas para cristianizar a los indígenas y reemplazar su culto a las deidades por la religión católica. Luego en 1580, desde Sevilla o Cádiz llegó la imagen de la Virgen de la Candelaria al altiplano donde mandó a construir una humilde capilla de adobe de barro, paja e interiores de madera por orden del presbítero Francisco Valdivia Raygada. En este lugar luego se construyó el templo de San Juan.

La segunda, según Cuentas (1995), dice que en 1781 durante los enfrentamientos entre tupacamaristas y los realistas, las tropas indias sitiaron la villa de Puno, ubicada estratégicamente en los cerros. Los habitantes de la villa asustados ante estos acontecimientos deciden sacar en procesión del templo de San Juan a la Virgen de la Candelaria, a fin de apaciguar el temor e implorar su protección. Pero las tropas indias creyeron ver un numeroso ejército al confundir el resplandor proyectado por las luces de la vestimenta y cirios de la Virgen. Al día siguiente las tropas indias ya no estaban. Tal hecho fue considerado como el milagro de la virgen y empezó con más fervor la veneración a la Virgen.

La tercera, según Palao (2018) cuenta que la devoción a la Virgen de la Candelaria fue propiciada entre la población indígena que laboraba en los socavones de actividad minera,

como fue el centro minero de San Luis de Alva de Puno, de donde fue traída en 1668 a la capilla de San Juan, Capilla de indios, y para su veneración participaban los pobladores de las parcialidades circundantes y las de la vice parroquia de Ichu, adscrita a la de San Juan. Teniéndose por ello que, en las informaciones periodísticas de la fiesta de la Candelaria a inicios del siglo pasado y por varias décadas, se tienen como participantes con música y bailes a dichas parcialidades y a los residentes del sector Mañazo, conformados por mestizos e indígenas dedicados al comercio y beneficio del ganado.

Por las referencias del origen de la Festividad, es importante destacar que, para la población quechua, aymara y mestiza esta celebración posee dos significados “por un lado, es la celebración católica de la Virgen de la Candelaria, por otro lado, es la conmemoración de la deidad femenina más importante del contexto andino, como es la Pachamama, quien ha criado los frutos de la chacra” (Onofre, 2013, p. 18).

2.2.2. La Festividad Virgen de la Candelaria

El 27 de noviembre del 2014, la Festividad fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, por ser la primera expresión cultural de fe por su magnificencia, contenido y significado, alcanza la jerarquía de un carácter universal, según lo señala De la Fuente (2018). Igualmente, Calsín (2015) afirma que la Festividad representa un eje de integración intercultural de encuentro de las distintas culturas que conviven en el altiplano; esta es una celebración de cohesión.

La fiesta patronal mantiene viva la relación entre las comunidades. En la Festividad participan pobladores de las trece provincias de Puno (Moho, Yunguyo, Lampa, San Antonio de Putina, Carabaya, Huancané, Azángaro, El Collao, Melgar, Sandía, Chucuito, San Román y Puno), en danzas autóctonas, así como barrios y visitantes de otros departamentos en danzas de luces. La celebración también reúne a numerosos turistas nacionales y extranjeros, algunos de los cuales se integran a los conjuntos de danza y música.

Sin embargo, estos eventos festivos se vieron seriamente afectados por la pandemia en los años 2021 y 2022, así como por las protestas sociales de 2023, las cuales impactaron no solo en la realización de la Festividad, sino también en la economía de los talleres artesanales y en los ingresos de miles de familias vinculadas al sector cultural. Resulta

importante abordar estos acontecimientos, ya que permiten comprender cómo factores externos (como las crisis sanitarias y sociopolíticas) influyen en la continuidad de las prácticas culturales, en la organización de los conjuntos de danza y en los procesos de comunicación que sostienen la transmisión de saberes y la expresión de la identidad colectiva. A continuación, se ofrece una breve descripción de los hechos relacionados con la Festividad durante esos años.

- La Festividad durante la pandemia: Durante la pandemia del COVID-19, muchas actividades comerciales se paralizaron, generando una ola de despidos y la suspensión de labores por la incapacidad de numerosos empleadores de cumplir con sus obligaciones salariales. Según Milla (2024), esta pérdida de empleos no solo redujo los ingresos de los hogares, sino que también afectó la salud mental de las personas que quedaron desempleadas.

Las actividades culturales, como los concursos de danzas en Trajes de Luces y Autóctonos del 2021, fueron suspendidas pese a los intentos de realizarlas de manera virtual o semipresencial, debido al rebrote de la pandemia del COVID-19 (Redacción JCB, 2021, 22 de enero). Para el 2022, según el Instituto Peruano de Economía, se perdieron 15245 empleos. El impacto fue especialmente grave para quienes dependían de las actividades económicas vinculadas a la Festividad (como hoteles, transporte, restaurantes, bordadores, mascareros, organizadores de eventos y otros servicios), para quienes la pandemia representó una verdadera tragedia (El Búho, 2 de febrero).

- Protestas sociales en la región Puno: Tras el fallido golpe de Estado del 7 de diciembre de 2022 y la destitución del presidente, se desató una crisis política que generó protestas en todo el país, especialmente en el sur, donde se ubica Puno (Milla, 2024).

En las protestas participaron comunidades aymaras y quechuas, mineros, gremios urbanos, docentes, estudiantes y colectivos sociales, unidos por demandas comunes de cambio y justicia. Las protestas, marcadas por una represión policial desmedida, culminaron trágicamente dejando más de 50 fallecidos en esta región (Vera, 2023).

Tras este reporte, se decidió suspender la Festividad en el año 2023 en solidaridad con las familias de los fallecidos y heridos durante las protestas, limitando el culto a actos religiosos programados para el 2 de febrero (Andina, 31 de enero). Esta situación también generó significativas pérdidas económicas, estimadas en 230 millones de soles, afectando sectores clave como el turismo y las actividades culturales, y dejando a miles de familias sin ingresos. El bloqueo de vías principales como la carretera Binacional, la Interoceánica y la Panamericana Sur, junto con el cierre del aeropuerto Jorge Chávez, impidió que muchas personas trabajaran o transportaran productos, reduciendo aún más los ingresos en la región (RPP, 20 de febrero).

En conclusión, abordar la pandemia y las protestas sociales permite comprender cómo estos acontecimientos impactaron en los danzantes y en la dinámica cultural que sostiene su participación en la Festividad. Estas crisis afectaron la continuidad de las presentaciones, ensayos, los vínculos comunitarios, la comunicación interna del conjunto y las oportunidades económicas de sus integrantes. No obstante, resulta fundamental para entender los procesos de resiliencia, adaptación y preservación cultural que los danzantes desarrollaron frente a la adversidad, reafirmando su compromiso con la danza y con la identidad colectiva que representan.

2.2.3. Cronología de la Festividad Virgen de la Candelaria

Según distintos autores (Achata, 2017; Mendoza, y otros, 2009) la Festividad inicia con la presentación oficial de la Festividad en el Estadio Torres Belón. Específicamente en el año 2024 esta presentación se dio el 19 de enero. Luego, entre el 21 al 26 de enero, la Federación Regional de Folklore y Cultura, organizadores de la Festividad, realizan un desfile por su aniversario, donde se lleva a cabo pasarelas de trajes de las distintas danzas, elección y coronación de la reina del folclore.

El 1 de febrero, los alferados (mayordomos) y su comitiva salen de su casa hacia la iglesia de San Juan, donde mora la Virgen de la Candelaria, para iniciar a las 6:00 a. m. la “Misa de albas”. Realizan esta marcha con enormes ceras adornadas de diversos colores, acompañados por una banda de músicos y Sicuris. El interior del templo se muestra adornado con flores y velas, y repleto de fieles devotos a la Virgen de la Candelaria,

mientras tanto, en el exterior de la iglesia se levantan castillos de fuegos artificiales que serán encendidos por la noche.

Durante la tarde, aproximadamente a las 5:00 p. m., se realizan los cultos andinos, como la entrada de los “Kaphus” (fogatas que simbolizan la devoción, la purificación y la conexión con la Pachamama). Las personas traen leña verde al son de bombos, pinquillos y tambores; también llevan animales adornados con llicllas de alpaca. Ellos inician el ritual de pago a la Pachamama y encienden la leña verde para formar una especie de humareda que ahuyenta la helada. Por la noche, la comitiva, portando velas, se instala en el atrio del templo y hace desfilar pequeños castillos en forma de humanos o bestias, para alegría de los presentes. Luego se continúa con la quema del castillo más grande, que ilumina el cielo con mil colores sobre la multitud de puneños y visitantes, en honor a la Virgen de la Candelaria.

Llega el día central, el 2 de febrero, a las 10:00 a. m. En casa de los alferados se realizan los preparativos para dirigirse al templo y celebrar la misa matinal. A las 2:00 p. m., las andas de la Virgen de la Candelaria salen en procesión, acompañadas por el sacerdote de la iglesia, los acólitos, los celadores de la Virgen María, los alferados, su comitiva y una multitud de fieles que recorren las calles de la ciudad de Puno. Mientras tanto, los puneños, desde sus balcones, rocían flores a la imagen de la Virgen, que se detiene en cada altar levantado por creyentes a lo largo del recorrido. Junto con sus plegarias, también lanzan flores y papeles multicolores a la Virgen María. Tras ellos marchan las bandas musicales. La procesión concluye a las 5:00 p. m., cuando la imagen de la Virgen retorna al templo.

Los días 3 y 4 de febrero se realiza el Gran Concurso de Danzas Autóctonas en el estadio de la UNA Puno. Tras el concurso, se lleva a cabo una gran parada o desfile de estas danzas por las principales calles y avenidas de la ciudad, acompañada por la imagen de la Virgen. Más adelante se detalla este acontecimiento.

Del 7 al 9 de febrero se lleva a cabo el festival gastronómico Candelaria 2024 en el Parque de las Aguas y Parque Mariátegui, donde se puede degustar variedad de platos típicos de la región de Puno.

El 9 de febrero, desde las 4:00 a. m., los alferados y su comitiva se instalan en el cerro Azoguini para reventar cohetes al ritmo de la música, la banda y los zampoñistas. Esta actividad constituye una especie de serenata para la Virgen en sus vísperas. Los asistentes comparten ponche y pisco hasta las 10:00 a. m., y luego descienden al santuario de la Virgen de la Candelaria para la “Misa de albas”. A este evento asisten bailarines, bandas y público en general. Por la tarde, a partir de las 3:00 p. m., ingresan al centro de la ciudad todas las bandas de músicos que acompañarán a los conjuntos de danzantes. Desde las 7:00 p. m. comienzan oficialmente las vísperas de la Octava de Fiesta, cuando músicos y danzantes, vestidos con ternos y atuendos elegantes (sin traje de danza), recorren las calles para rendir honores a la Virgen de la Candelaria también llamada *Mamita Candelaria*.

El 11 de febrero, desde las 7:00 a. m., se lleva a cabo el “Gran Concurso de Danzas de Traje de Luces en honor a la Virgen de la Candelaria”, en el estadio Enrique Torres Belón. Los días 12 y 13 de febrero se lleva a cabo la “Parada y Veneración de Danzas de Traje de Luces”, durante la cual los danzantes y músicos recorren aproximadamente cuatro kilómetros por las principales calles de la ciudad, culminando frente a la iglesia donde se encuentra la Virgen, a quien rinden homenaje a través de la danza.

Del 14 al 17 de febrero tienen lugar los “Cacharparis” o despedidas, durante los cuales cada conjunto o agrupación realiza una misa en la iglesia y, posteriormente, se dirige a su local para continuar con las celebraciones. En estos espacios, los danzantes bailan, expresan su gratitud y renuevan sus promesas a la Virgen, pidiendo que en el siguiente año la Festividad se desarrolle con mayor éxito y devoción.

Por último, el 15 de febrero, a las 10:00 a. m., las bandas se reúnen en la Plaza Mayor de Puno para presentar el concierto de bandas o bronces “Vientos del Altiplano”, donde interpretan sus mejores piezas musicales en homenaje a la Virgen de la Candelaria (ver figura 3 y 4).

Figura 3
Cronograma de la Festividad Virgen de la Candelaria 2024



Nota. Elaboración propia basada en el cronograma presentado por la Federación Regional de Folklore y Cultura.

Figura 4
(Continuación)



Nota. Elaboración propia basada en el cronograma presentado por la Federación Regional de Folklore y Cultura 2024.

2.2.4. Concurso regional de danzas en honor a la Virgen de la Candelaria

En la actualidad, la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno (FRFCP) es la que se encarga de planificar y organizar esta Festividad, la cual tuvo diferentes denominaciones en el tiempo. A continuación, se describe hitos importantes referidos por Calsín (2015) con relación a dicha institución:

- 1955: Inició la organización de la Festividad.
- 1956: El Instituto Americano de Arte organizó el primer certamen con bases denominado Concurso de Disfraces y Música Indígena, desarrollada en la Plaza de Armas de Puno el domingo 5 de febrero.
- 1958: El Instituto Americano de Arte promueve el certamen como Concurso de Danzas y Músicas Folclóricas, denominación empleada hasta 1964.
- 1965: Se fundó la Federación Folklórica Departamental, institución que se encargó de promocionar el concurso de la Federación Folklórica Departamental de Puno, auspiciado por la Municipalidad Provincial y otras entidades; en el cual participaron 19 conjuntos.
- 1968: La Federación Folklórica Departamental logró su reconocimiento oficial.
- 1972: La federación realizó el registro de propiedad inmueble y derechos de autor.
- 2005: Se cambió la denominación a Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno (FRFCP).

La FRFCP hoy en día está integrada por representantes de los conjuntos de las comunidades rurales, asociaciones e instituciones artísticas y culturales locales. Esta entidad se encarga principalmente de la organización de la Festividad, incluyendo las procesiones, la elección de las reinas, los concursos y la premiación. Asimismo, desempeña un papel fundamental en la preservación de las técnicas y saberes tradicionales vinculados con la danza, la música y la elaboración de máscaras.

En el año 2024 se presentaron 134 danzas autóctonas y 85 danzas con traje de luces, haciendo un total de 219 conjuntos participantes de dos concursos llevados a cabo en el

estadio de la UNA Puno. En el primero, participaron solo danzas de traje autóctono en el “Gran Concurso de Danzas Autóctonas” y en el segundo, danzas de traje de luces. Este último consta de dos fases: 1.) El “Gran Concurso de Danzas de Trajes de Luces” y 2.) La Gran Parada “Veneración y Concurso en honor a la Santísima Virgen de la Candelaria”. En esta última fase también participan conjuntos de Sicuris.

El “Gran Concurso de Danzas Autóctonas”, en palabras de De la Fuente:

Son protagonizados por hombres de campo con sus atuendos originales de regular vistosidad, pero de gran valor intrínseco, nacida en el curso de sus distintas actividades de un espíritu colectivo, como: La pesca, agricultura, caza, pastoriles, cordilleranas, carnavalescas, curanderismo, la siembra, guerra o recordando su historia en un lenguaje emotivo y brillante impregnado de peruanidad. (2018, p.11)

El autor agrega que las personas que participan en la Festividad son provenientes de distintas comunidades, distritos y provincias del departamento de Puno, además participan conjuntos que vienen desde la selva, el ande y el altiplano puneño, es una fusión de todas las sangres. Por lo que De la Fuente señala que Puno no solamente es la Capital del Folklor Peruano, sino también de la integración sociocultural.

El “Gran Concurso de Danzas de Trajes de Luces” tiene dos fases:

Primera fase: se desarrolla en el estadio de la UNA Puno, en la Octava, el 11 de febrero, en este evento participan danzantes pertenecientes al ámbito urbano de la ciudad. Cada barrio presenta hasta siete danzas distintas con coloridos trajes, atuendos luminosos, pedrería, hilos de oro, lentejuelas y máscaras. Cada conjunto cuenta con una junta directiva el cual organiza la adquisición de trajes, bandas musicales los cuales son contratados con bastante anticipación.

Segunda fase: las Danzas de Traje de Luces y Sicuris continúan con la gran Parada y “Veneración y Concurso en honor a la Virgen de la Candelaria”. El último año, se llevó a cabo el 12 y 13 de febrero. Esta parada y veneración es la más esperada por la población puneña y turistas nacionales e internacionales porque los danzantes hacen un gran recorrido, iniciando en el Estadio Enrique Torres Belón, luego recorren los principales puntos de la ciudad de Puno: avenida Simón Bolívar, jirón Lampa, avenida La Torre, jirón Deza, jirón Independencia, Templo de la Candelaria en el parque Pino (ahí recibirá la bendición de la Virgen), la plaza de armas; y finalizando en el Parque Mariátegui.

Es ahí donde más de cuarenta mil bailarines y músicos, se disputan el reconocimiento de los jurados, quienes les califican de acuerdo con las bases aprobadas por la Federación Regional de Folklore, ente representativo y rector de las danzas y música de la región Puno.

2.3. La danza de la Diablada

2.3.1. Origen

a) Las creencias andinas y el proceso de evangelización de los Jesuitas

El historiador Onofre (2018) comenta que para comprender esta danza es necesario, en primer lugar, conocer el significado de los términos “supaya”, “saqra” y “diablo”, ya que este último constituye el personaje principal de la Diablada (p. 44).

Como se sabe, en la cultura andina los pobladores siempre veneran a las divinidades como la “Pachamama”, “Achachila”, “Awqi”, “Awicha”, el “Anchancho” entre otras. Según Onofre (2018), estas divinidades no eran consideradas de naturaleza maligna, aunque poseían “aspectos agresivos, violentos, con dientes grandes y aterradores, como las representaciones de la cultura Chavín” (p. 45).

El mencionado autor explica que, desde las creencias andinas se afirma que “supay” representaba tanto el bien como el mal; es decir, no existía un antagonismo entre ambos. Asimismo, cabe precisar que “supay” no es un ser en sí mismo, sino un aspecto de los seres sobrenaturales andinos. Una situación similar ocurre con la imagen o representación del “saqra”, que, a pesar de ser una danza de origen ancestral, no necesariamente simboliza únicamente el mal. Más bien, se dice que las comunidades andinas lo reconocen como un espíritu que busca la armonía entre la salud y el comportamiento de la naturaleza Onofre (2018).

Sin embargo, en el contexto dancístico, el personaje andino “saqra” fue suplantado por otro de origen occidental: el “diablo”, introducido por los españoles (particularmente por los Dominicos y Jesuitas). De este modo, lo más probable es que los españoles reinterpretaron el significado de los espíritus andinos, considerándolos exclusivamente como seres de naturaleza maligna y asociándolos con la figura del “diablo”, tal como se

evidencia en la dramatización de los siete pecados capitales en la danza de la Diablada (Onofre, 2018).

El Onofre (2018) explica que, en la cosmovisión andina, el universo se estructuraba en tres niveles interdependientes: el Hanan Pacha (el mundo de arriba), el Kay Pacha (la Tierra) y el Uku Pacha (el mundo de abajo). Este último se vinculaba con las entrañas del subsuelo, donde habitaba el “Anchancho”, deidad protectora de las minas. En su honor, los mineros realizaban ofrendas, danzas y rituales, cubriéndose el rostro con máscaras con cachos para asemejarse a su divinidad y solicitarle permiso antes de extraer los metales preciosos de las profundidades.

Pero, con la llegada de los Jesuitas, esta práctica fue reinterpretada desde la doctrina cristiana, que dividía el mundo en tres planos: “el mundo de arriba o del más allá, el mundo o planeta Tierra, y el mundo de abajo o de oscuridad” (Onofre, 2018, p. 63). Desde esta mirada, todo lo referido a lo de abajo estaba relacionado con el mal, lo maligno o el “diablo”; y como el “Anchancho” se encontraba debajo de la tierra (dentro de las minas) y además los danzantes tenían un aspecto parecido al “diablo”, es decir al “saqra”, los Jesuitas interpretaron que era una “danza de diablos”, porque se dirigían al ser de las profundidades que era el mal.

Entonces, con el propósito de evangelizar, los colonizadores sustituyeron al personaje andino del “supay” por su equivalente occidental, el “diablo”, puesto que un personaje similar ya existía en las danzas españolas. Sin embargo, debe considerarse que tanto el personaje del Diablo como las máscaras ya estaban presentes en las danzas altiplánicas. En este sentido al personaje principal de la danza se le denomina Diablo en el mundo occidental y “saqra” en el mundo andino (ver figura 5).

Figura 5

Danzante del Diablo de Vendrell (España) y Diablo - Puno 1925



Nota. Personaje occidental denominado el Diablo. Tomado de (Onofre, 2018); Martín Chambi fotografía del Perú 1920-1950. Tomado de (Palao, 2018).

Cabe resaltar que según Manuel Marzal (1977), citando las conclusiones del historiador Pierre Duviols, explica que las comunidades andinas, “a pesar de ser asiduos a la doctrina, no abandonaron sus creencias y prácticas antiguas, sino que las modificaron” (p. 4). Esto se debe a que las comunidades andinas, como indica el propio Marzal, “aunque veneraban principalmente a las “wakas” (lugares sagrados) como los cerros, ríos, manantiales (...), también veneraban objetos sagrados en forma de animales, vegetales, seres humanos, etc.” (p. 117).

En ese sentido, dichos objetos sagrados en forma de animales se incluían (y aún se incluyen) en las máscaras de la danza de la Diablada, que en la época colonial era denominada el “baile de diablos” (Onofre, 2018, p. 52-62). Es decir, los animales representados en las máscaras (ver figura 9), como sapos, serpientes o arañas, que desde la concepción bíblica son símbolos del mal, adquieren en el mundo andino un significado distinto: son seres reguladores y benefactores que anuncian suerte, buen augurio y marcan el inicio y fin de las actividades agrícolas (como se citó en Zhou, 2019, p. 55).

Figura 6

Máscara de la Diablada hecho en yeso



Nota. Tomado de (Andina, s. f.).

Esta simbología es evidente en la máscara de siete cabezas (ver figura 9); la cual representa los siete pecados capitales desde la visión católica, mientras que, desde la cosmovisión andina, simboliza a los siete dioses del cielo, hijos de la Pachamama (el arcoíris, trueno, rayo, lluvia, granizo, helada y vientos) (Morales, 2018, p. 85).

Originalmente esta danza se caracterizó por ser ejecutada por varones, quienes asumen también los roles femeninos, como el de la “China saqra”. La exclusión de las mujeres se relacionaba con la creencia andina de que su presencia en las minas es de mal augurio. Por ello, fueron siete varones vestidos de “China Diabla” quienes representaron a los siete pecados capitales (aunque estos eran conceptualmente femeninos), buscando satisfacer tanto el mandato ceremonial andino como los requerimientos de los catequizadores coloniales.

Como se puede apreciar, la Diablada es una danza que contiene aspectos de sincretismo religioso, porque antiguamente para acercarse a las deidades las comunidades “danzaban como un acto de sacrificio”, con una “entrega total del cuerpo” y un “lenguaje de movimientos” que funcionan como canales de descenso del poder (Van der Leew, 1977, como se citó en Vilcapoma, 2012, p. 37). En la actualidad, sin embargo, se danza en honor a la Virgen de la Candelaria, como una forma de veneración y petición de bendiciones.

b) De Sicuris Diablos Mañazos a la Diablada

Desde otra perspectiva, el origen de la danza de la Diablada se sustenta en las afirmaciones realizadas en 1612 por el sacerdote L. Betonio “los bailes solían enmascararse como “diablillos”. El sacerdote señala que se visten como “diablos” o que representan alguna alegoría evangelizadora; lo que observa es que se ponen máscaras con cachos, que en el pensamiento cristiano se asemeja a diablillos” (Palao, 2018, p. 62). Esta danza era llamada como el “Baile de Mañazos”, y posteriormente pasó a denominarse “Baile de los Diablos Mañazos”, acompañada por música de Sicus.

De acuerdo con Palao (2018), los bailarines calzaban botas con espuelas e iban acompañados de mulas con cargamento de una imagen de toro, aludiendo a su actividad como arrieros comerciantes de toros y carniceros. Ellos se encomendaban a los santos católicos durante sus largos viajes por temor a ser asaltados (ver figura 7).

Figura 7

Arrieros durante sus largos viajes



Nota. Desplazamiento de arrieros que eran comerciantes de toros y carniceros. Tomado de (Cayro, 2017- 2018).

En ese contexto, Palao (2018) destaca que, en la cosmovisión andina del pueblo de Mañazo, los animales domésticos no solo eran parte del sustento material, sino también seres dotados de un origen sagrado. En este sentido:

Se consideraba que todos los animales que criaban eran enviados por el “Achachila” o “Apu” y el espíritu “Ayapu” contaría la manera que fueron tratados”, por lo tanto, los toros, especialmente, eran tratados con mucho respeto hasta ser sacrificados “se despedían del Ayapu de los ganados, especialmente de los toros, con música de Sicus, con ritmo marcial, enarbolando las cabezas degolladas para hacerles bailar. (p. 62)

Este acto era acompañado de la imagen de San Miguel Arcángel, santo católico del cual eran y aún son devotos los integrantes del pueblo de Mañazo. Esto explica por qué ellos bailaban la danza de los Sicuris portando cabezas de toros con cachos (ver figuras 8).

Figura 8

Despedían del Ayapu de los ganados con música de Sicus



Nota. Tributo (Sicumoreno-Diablada). Tomado de (Cayro, 2017-2018).

Posteriormente, Palao (2018) explica que se empezaron a elaborar máscaras de madera, latón y otros materiales con forma de toros, es decir, con cuernos, orejas y fosas nasales bien definidas. También se incorporaron figuras de felinos, serpientes y batracios, símbolos asociados a los propiciadores del agua para las chacras y los pastizales. Estas máscaras se utilizaban durante las danzas que representaban el sacrificio de los toros. El autor sostiene, además, que con el tiempo el significado original de estas manifestaciones fue transformándose, adaptándose a las interpretaciones católicas; en consecuencia, se modificaron la forma de las máscaras, el vestuario y la coreografía.

c) El mito de Pachamama y Pachacamac y su relación con la Diablada

Con respecto a los trajes y máscaras que incorporan figuras de serpientes y dragones, y en relación con la dramatización de la danza, Flores (2015) expone su postura de la siguiente manera. En primer lugar, se enfoca en los bordados con formas de serpientes y dragones presentes en los trajes de la Danza de la Diablada. El autor descarta que dichos elementos provengan de influencias asiáticas o europeas y sostiene que su origen se remonta al imperio incaico, cuando existían mitos y leyendas asociadas a una serpiente mítica denominada “Amaro”. Según Gonzales Holguín, “Amaro” es sinónimo de

“dragón” o “serpiente” (p. 74). Flores detalla además que el templo Amaru-Cancha estaba situado en Cusco, aunque, de acuerdo con el autor, “los jesuitas construyeron su iglesia sobre ella” (p. 74). Otra evidencia de la existencia del Amaru, según Gisbert (1993), se encuentra en el relato de Pachacuti Yupanqui cuando nace su primogénito; sin embargo, ocurre un hecho particular:

Llegó la nueva como en el Cusco hubo un milagro, de cómo un Yavirá o Amaru había salido del cerro Pachatusan, muy fiera bestia, media legua, de largo y grueso y con orejas y colmillos y barbas” el mismo cronista anota: “por causa de este “amaro” puso por nombre a su hijo Amaro Ynca Yupanqui” este episodio narrado permite relacionar a Yavirá o Amaro como una serpiente que emite fuego. (Citada en Fuentes, 2015, p. 74)

Como se puede ver, el autor relaciona que la serpiente o dragón bordado en el vestuario es la bestia que ya existía en los mitos y leyendas de los incas. Una de las evidencias que muestra sobre la existencia de este dragón es el grabado en un kero (ver figura 10).

Figura 9

Kero con presentación de dragón o serpiente alada



Nota. Cerámica. Tomado de (Flores, 2018).

Además, plantea que la dramatización de la danza estaría vinculada al mito de la “Pachamama y Pachacamac” o el mito de Wacon, según relata, el mito nace en el imperio incaico. La Pachamama fue considerada como diosa incaica símbolo de la fertilidad y la vida y creer en esta es una forma de mostrar que la evangelización no fue totalmente implantada en los Collas porque mantuvieron algo de originalidad en su religiosidad andina. En su mito se explica por qué Pachamama es la defensora de la naturaleza y de todos los seres vivos y merece ser respetada. De acuerdo con la narración del padre Villar Córdoba en 1933, referido en Flores (2015), se narra el mito de la “Pachamama y Pachacamac” o también conocida como el mito de Wacon:

El mito andino narra el conflicto primordial que inicia en el Hanan Pacha cuando Pachamama (diosa Tierra) elige desposar a Pachacamac, provocando la rivalidad con el hermano, Wacon. Tras ser vencido y expulsado a la Tierra, Wacon se vuelve una deidad maligna que causa desastres. Pachacamac lo vence de nuevo y, tras casarse, tienen a los mellizos Wilcas (niño y niña), pero Pachacamac muere al caer al mar, convirtiéndose en isla. Engañados y buscando luz, Pachamama y los Wilcas se encuentran con Wacon, quien traidoramente mata y devora a Pachamama. El ave Huaychay revela la verdad a los niños, quienes escapan gracias a la astucia de la zorra Añas, quien luego tiende una trampa a Wacon, logrando que caiga a un abismo. Finalmente, Pachacamac lanza una cuerda desde el cielo para que los Wilcas asciendan, convirtiéndose el niño en el Sol y la niña en la Luna, consolidando el triunfo de la luz, mientras que Pachamama es premiada con el don de la fecundidad generadora de la Tierra. (Flores, 2015, p. 77-79)

Al analizar este mito y su relación con la danza, se puede observar una clara similitud con la dramatización del enfrentamiento entre los dioses del bien y del mal, en el que finalmente triunfa el bien para restablecer el orden en el mundo andino junto a Pachamama. Según el relato mítico (ver anexo g), cuando el dios del fuego es derrotado por primera vez por su hermano, es expulsado del Hanan Pacha y desciende a la tierra, trayendo consigo miseria y sequía por cada lugar que pisa, como forma de venganza contra el dios del bien y la Pachamama. Posteriormente, Pachacamac desciende también a la tierra y se enfrenta nuevamente a su hermano Wacon, saliendo otra vez victorioso. Los animales como la serpiente, el sapo y el puma actúan como símbolos míticos que representan a estas deidades en los trajes y máscaras de la danza. Además, se consideran mediadores entre el poblador andino y la naturaleza; por ejemplo, actualmente en épocas de sequía, los sapos son llevados a los cerros (Apus) durante rituales destinados a propiciar la lluvia (Fuentes, 2015).

De lo expuesto, se evidencia la existencia de diversas versiones acerca del origen de la danza de la Diablada, así como del significado de su máscara, los bordados y la puesta en escena. A partir de esta información, se procederá a analizar con cuál de estas versiones los danzantes manifiestan mayor identificación.

2.3.2. Personajes de la danza de la Diablada y su vestuario

Según el historiador y filósofo Cuentas (2015) la danza de la Diablada de Puno tiene distintos personajes los cuales detalla de la siguiente manera:

Los Diablos reyes o Caporales representan a Satanás y a Lucifer su indumentaria es lujuriosa e impresionante, (...) otro personaje importante es el Arcángel San Gabriel. La China Supay es la mujer que acompaña a los diablos príncipes o reyes, representando a la impenitente tentadora de los hombres. En Puno se les conoce como Cachu-Diabladas y

representa, a través de la ejecución de movimientos libidinosos, al mundo, el pecado y la carne. Durante mucho tiempo, el único personaje femenino que intervenía en la Diablada fue la China Supay; a partir de 1940 una corte de “China Diablas” acompaña a la principal, completando el acompañamiento coreográfico. Integran el conjunto los Diablos Menores, quienes desarrollan una disciplinada coreografía. (...) La Diablada Puneña incorporó tanto personajes humanos como animales. Lo denominó figuras, se hallan El Viejito, El Mexicano, el Piel roja, Superman (...). La representación de animales se refiere al gorila, Oso, León, Elefante y otros cuadrúpedos (...) el Cóndor y la Llama. También se incluye al esqueleto danzante que simboliza, a quien, tras la muerte, lleva al hombre a comparecer al Divino tribunal. Si ha realizado buenas obras lo llevan al Arcángel, pero si es pecador lo llevan al demonio. El Viejito, caracterizado como un anciano virreinal, simboliza al dueño de la mina en la que habitaba el diablo. (p. 282-283)

De acuerdo al autor, la Diablada de Puno revela que cada personaje cumple una función específica dentro de la danza, cuya finalidad es dramatizar la situación trágica del hombre entre las fuerzas negativas y las positivas (Álvarez et al., 1991). Por ello, la información que se detalla a continuación sobre los distintos roles se basa tanto en la consulta de diversos autores como en el conocimiento directo de los entrevistados, buscando ofrecer una visión integral de lo que cada figura representa en esta danza.

- **El Diablo**

Este personaje de Diablo, según el historiador Prudencio Ramos (2016), era conocido como el “saqra” o “supay”, quien en la cultura andina siempre fue “venerado” (p. 249), Específicamente durante la época prehispánica, donde el vestuario de este personaje es construido a partir de varios elementos simbólicos de la cultura preinca (Mamani et al., 2021).

Según Mamani et al. (2021), el “saqra” tras la llegada de los españoles, pasó a ser denominado “diablo”, cuando los Jesuitas emplearon estrategia para extirpar idolatrías y someter culturalmente a los pueblos indígenas. Una de sus herramientas era la evangelización a los indígenas, practicaban el auto sacramental donde se representaba esta lucha entre la gracia divina y el pecado (el bien y el mal) confrontación encarnada por Diablos y Ángeles. Sin embargo, las comunidades andinas reinterpretan este discurso incorporando sus propias creencias. Caillavet (2000) añade que estos personajes de Diablos y Ángeles continuaron presentándose en procesiones que recorrían diversas villas virreinales durante la celebración de Corpus Christi (prototipo de celebraciones coloniales) y fiestas populares (Como se citó La Serna, 2018, p. 13).

En cuanto a su vestuario, este sufrió numerosos cambios, comenzando por el material de las máscaras: en un principio eran yeso y los cabellos se elaboraban con hilos de costales de bayeta de la época; todo era tradicional y de tamaño pequeño. Posteriormente, se incorporaron la cola y el tridente (Ramos, 2016, p. 250). Según Mamani et al. (2021) los trajes están diseñados con figuras, iconos y símbolos prehispánicos.

Desde la percepción de los portadores de esta danza, se comenta que a lo largo de los años de participación han aprendido que el personaje del Diablo representa a los siete (7) pecados capitales: la ira, la pereza, la soberbia, la avaricia, lujuria, la envidia y la gula. Este personaje se manifiesta en la danza mediante saltos que simbolizan su presencia en el infierno, pero está bajo el mando de Arcángeles y Ángeles y es interpretado por danzantes jóvenes (D. Charca, Ángel, comunicación personal, 2 de diciembre de 2024).

El traje de los Diablos (ver anexo h, figura 29) está compuesto por una careta acompañada de una peluca, camisa manga larga, pantalón, pechera, faja de monedas, capa, palcas (piezas decorativas colgantes en la cintura), guantes, botines y dos pañolones (Entrevistado n.º 2, China, comunicación personal, 14 de diciembre de 2024; entrevistado n.º 26, Diablo mayor, comunicación personal, 4 de enero de 2025; entrevistado n.º 31, Diablo mayor, comunicación personal, 14 de diciembre de 2024).

- **La China**

Según Cuentas (2015) la China es la figura femenina que acompaña al Diablo, representando a la tentadora impenitente de los hombres. A través de movimientos sugestivos, simboliza el mundo, el pecado y la carne.

Según los danzantes, este personaje representa a las princesas; el lado alegre, atractivo, lujurioso de la danza. Se caracteriza por bailar con movimientos más expresivos y es representado por jovencitas (Entrevistado n.º 2, China, comunicación personal, 14 de diciembre de 2024).

El vestuario del personaje de la China (ver anexo h, figura 30) incluye una corona, unas trenzas francesas adornada con cintas, encajes o rositas, una blusa tipo corsé o mangas largas, una pollera con varias capas internas conocidos como centros, un capellón, botas blancas, pañolones y guantes opcionales según el diseño del traje (K. Medrano, comunicación personal, 15 de enero de 2024; entrevistadas n.º 2, China, comunicación

personal, 14 de diciembre de 2024; entrevistada n° 5, China, comunicación personal, 4 de enero de 2025).

- **El Diablo mayor**

El Diablo mayor representado es por una persona adulta en comparación con los Diablos, y se distingue por la posibilidad de lucir un vestuario más elaborado. Los Diablos mayores ocupan un rango superior dentro de la jerarquía del conjunto, lo que les otorga mayor estatus y reconocimiento (Coreógrafo n.º 3, Arcángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

El traje los danzantes de Diablo mayor (ver anexo h, figura 31) incluye un pantalón, una camisa, unas palcas y dos botas igual que los romanos, una capa triangular, un capellón, guantes bordados en hilos de oro y plata, faja de monedas, botas, dos pañolones romanos para identificarse por bloque y una máscara diseñada por el propio danzante en material de yeso en algunos casos (R. Aguilar, Diablo mayor, comunicación personal, 17 de diciembre de 2024; entrevistado n.º 22, Diablo mayor, comunicación personal, 8 de enero de 2025).

- **La China supay**

La China supay acompaña al Diablo mayor y se caracteriza por portar un vestuario más elaborado y ornamentado que la China. Sus desplazamientos son ejecutados con mayor lentitud y elegancia reflejando mayor estatus al igual que el Diablo mayor (A. Zanabria, Diablo mayor, comunicación personal, 10 de enero de 2025).

El traje de la China supay (ver anexo h, figura 32) consta de una corona, un corsé, una pollera bordada, centros, un capellón, botas, pañolón, la careta con cachos y tridente que a veces lo llevan (Entrevistada n.º 20, China supay, comunicación personal, 8 de enero de 2025).

Cabe precisar que este personaje tiene máscara que incluye culebras en relieve sobre el rostro que representan “las serpientes que tentaron a Eva” y desde otra visión sería el “Katari Yaurinca que vive en el interior de la tierra y las fuentes acuáticas y el Katari Toktiri la que vuela o salta y trae lluvia del cielo para fecundar la tierra” (Morales, 2018, p. 86) (ver figura 10).

Figura 10
Máscara de la China supay



Nota. Tomado de (Diablos mayores “Tokados” Bellavista Perú, 2019, 18 de febrero).

- **La Ñaupá**

Desde la percepción de los portadores de la danza, la Ñaupá es un personaje asociado a la China supay pero con mayor edad. A diferencia de la China supay, el personaje de Ñaupá (ver anexo h, figura 33) lleva puesto una pollera larga y un tridente o cetro en la mano; asimismo, el personaje tiene una careta con corona, un capellón, un corsé, botas y pañolón (K. Medrano, China, comunicación personal, 15 de enero de 2024).

- **La Diablesa**

La Diablesa, según mencionan, representa la Supay hembra y se caracterizan por portar una careta de gran tamaño del cual emergen siete (7) serpientes, representado a cada una de las tentaciones. (S. Roman, Diablesa, comunicación personal, 4 de enero de 2025)

K. Medrano señala que el traje (ver anexo h, figura 34) también está conformada por una capa grande, un vestido, una pechera, una falda, unas palcas, unas botas y unos pañuelos, precisando que dichos elementos tienen piedras hermosas de adorno, lo cual lo hacen costoso (China, comunicación personal, 15 de enero de 2024).

- **El Caporal**

El Caporal representa al diablo rey, un diablo viejo que ha recorrido un largo camino dentro de la danza, habiendo pasado por etapas como Diablo y Diablo mayor. Es interpretado por danzantes adultos o mayores, quienes ya cuentan con mayor fortaleza y

experiencia (Coreógrafo n.º 2, Arcángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

El traje del caporal (ver anexo h, figura 35) es bastante pesado, tiene la capa prominente con bordados de dragones el cual es amplio y abierto característico del diablo viejo, llevan la pechera, la careta, las palcas, el buzo ancho, el capellón, los guantes, la camisa, la corbata, las botas bordadas, pañolones en la mano y caretas con peluca. (H. Yucra, Caporal, comunicación personal, 24 de enero de 2025; entrevistado n.º 11, Caporal, comunicación personal, 25 de enero de 2025).

- **La Cholita**

El personaje de la Cholita es interpretado por danzantes adultas y representa a las esposas o compañeras de los Caporales. Se caracterizan por llevar en la mano una mascarita, serpiente o culebra como símbolo de poder y energía para vencer el mal (Entrevistado n.º 12, cholita, comunicación personal, 15 de enero de 2025).

Asimismo, F. Condori, M. Calizaya y la entrevistada n.º 12 detallan las partes del traje de la Cholita (ver anexo h, figura 36). Consta de una pollera, centros debajo de la pollera, una blusa tipo corset, un mantón con flecos, zapatos planos, sombrero puneño, el cual simboliza la identidad de la cholita puneña (Cholita, comunicación personal, 18 de enero de 2025; Cholita, comunicación personal, 4 de diciembre de 2024; Cholita, comunicación personal, 15 de enero de 2025)

- **Los Arcángeles y Ángeles**

El Arcángel o Ángel representan la presencia de Dios en la Tierra, es decir, simbolizan la perfección. Dentro del conjunto, este personaje encarna la disciplina y la responsabilidad que se busca reflejar en cada presentación (A. Montalvo, Arcángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

El entrevistado n.º 17 relata que el traje del Arcángel o Ángel (ver anexo h, figura 37) está compuesto por las botas, un pantalón licra ajustado al cuerpo, un faldillo con palcas blancas, una faja con monedas antiguas perforadas, una pechera (que suele incluir una cruz o la imagen de un Ángel), una camisa blanca, una capa, un casco de estilo romano, y finalmente, alas, espada y escudo (Arcángel, comunicación personal, 8 de enero de 2025).

Además, el referido entrevistado indica que el traje del Arcángel cuenta con diseños de una cruz de Dios, que significa el bien; mientras que el escudo y la espada son implementos para defensa.

El entrevistado n.º 28 señala que el color blanco del traje del Ángel o Arcángel simboliza pureza, paz y cercanía a lo divino. Añade que la cruz bordada en la pechera y la capa, junto con los detalles en bronce y las imágenes de vírgenes, refuerzan su dimensión espiritual. Además, el traje incorpora bordados de símbolos del diablo, dragones y máscaras para representar el conflicto entre el bien y el mal, incluso en el propio ángel, y menciona que antes se usaban fajas de monedas en lugar de cascabeles para simbolizar el sufrimiento (Entrevistado n.º 28, Ángel, comunicación personal, 2 de diciembre de 2024).

Por su parte, A. Montalvo, coreógrafo del conjunto ESDIBE, explica que la espada doblada expresa que los Ángel o Arcángel no desean luchar, pero lo hacen por rebeldía; y que la falda alude a la idea de que los Ángeles no tienen sexo definido. Asimismo, precisa que el escudo representa a Gabriel y la espada a Miguel (Arcángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

- **Lucifer**

El personaje de Lucifer o Ángel negro representa la figura del mal, el traje del referido personaje (ver anexo h, figura 38) es de color negro y plateado, que consta de una camiseta manga larga, pantalón, palcas, pechera, botas, capa bordada, asimismo, lleva una máscara, peluca, escudo y una espada (J. Flores, Lucifer, conversación personal, 4 de enero del 2025).

- **El Oso**

El personaje de Oso representa al oso andino, animal en peligro de extinción, que emplea una máscara con hocico prominente, ojos redondos y cachos, su cuerpo entero era elaborado en un inicio con fibras de alpaca y más adelante, con tela de peluche, además muestra los pectorales sobresalientes. Este personaje surge de la figura del gorila.

El vestuario del oso (ver anexo h, figura 39) está conformado por una máscara de tela de peluche con orejas, ojos y hocico metálico, que representa la cabeza de un oso andino, así como la prenda de una sola pieza que consta de cuerpo y pantalón que está elaborado de esponja y cubierto con tela de peluche para simular su pelaje. Adicionalmente, el Oso

lleva una capa similar a la de los Diablos, pero de menor tamaño, además su calzado consiste en escarpines de peluche con garras que imitan las patas del Oso. Cabe mencionar que el referido personaje también emplea pañolones en cada mano, como es típico de la Diablada (Entrevistada n.º 37, Oso, comunicación personal, 10 de enero de 2025).

● **La China loca**

El personaje de China loca es interpretado por un hombre y guarda cierta similitud con la danzante China supay. Sin embargo, se distingue por su carácter intrépido y gracioso, desplazándose libremente por donde quiera, a menudo divirtiéndose y jugando con el público.

El vestuario de la China loca (ver anexo h, figura 40) está compuesto por una pollera larga, unos escarpines coloridos, chaqueta con encajes y mantón con flecos largos, además lleva puesto una máscara antropomorfa parecida al de la China supay de rasgos varoniles, con serpientes pequeños y cuernos que evocan la figura del “diablo”. Además, su vestuario incluye calzados dispares con estilo varonil y una ropa interior ornamentada con figuras fálicas explícitas o subliminales (arañas, peluches de oso o serpiente) (Mamani et al., 2021, p. 40).

En este segmento se revisaron fuentes históricas y testimonios orales, los cuales permitieron comprender aspectos relacionados con el marco territorial, la Festividad, y de manera específica, la danza de la Diablada, eje central de esta investigación. A partir de ello, se identificó el origen de los personajes, que según Onofre (2018) surge del sincretismo entre la cosmovisión andina y la tradición cristiana. Del mismo modo, se reconoció el simbolismo presente en la máscara y el vestuario, elementos que servirán como base para el desarrollo de las entrevistas y el análisis de campo con el conjunto.

2.3.3. La Diablada Puneña Patrimonio Cultural de la Nación

Según La Serna (2024), representante del Ministerio de Cultura, Puno destaca por la diversidad de sus expresiones culturales, las cuales han sido reconocidas por las instituciones culturales del país. A nivel nacional, esta región ocupa el segundo lugar con 46 Expresiones culturales declaradas como Patrimonio Cultural de la Nación. Un ejemplo de ello es la Diablada Puneña, que fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación mediante la Resolución Viceministerial N° 000222-2021-VMPCIC/MC (Ministerio de Cultura, 2021).

El proceso de transformación de la Diablada Puneña ha sido estudiado por diversos especialistas, como antropólogos, historiadores y educadores locales. El mismo autor indica que la reconstrucción de la historia de la Diablada Puneña a través de las memorias de los propios portadores de la danza ha sido clave para resaltar su importancia como patrimonio nacional.

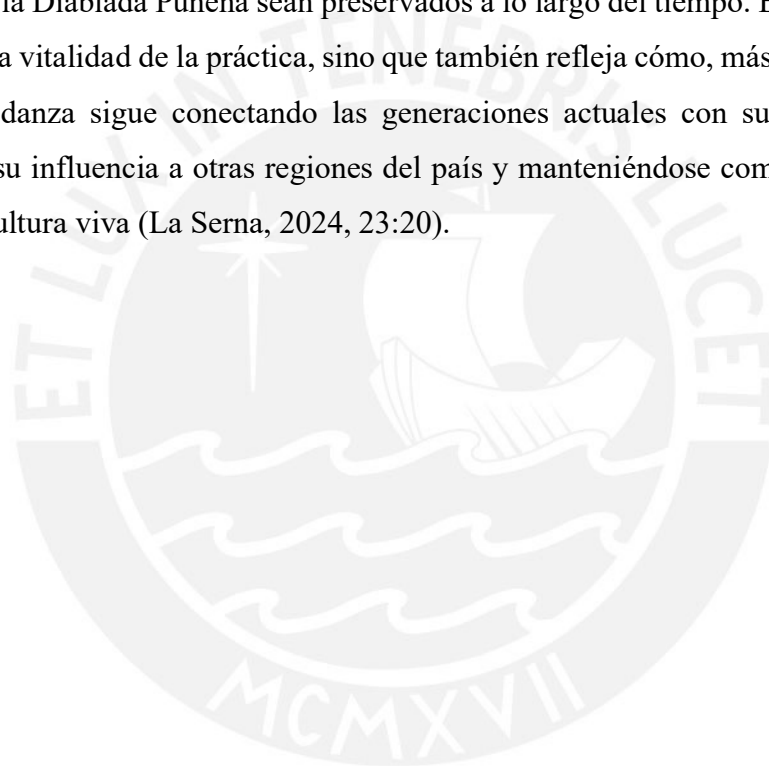
Esta declaratoria representa un importante reconocimiento, tanto para la riqueza cultural del pueblo puneño como para el papel fundamental de las agrupaciones de portadores y ejecutantes de la Diablada Puneña. A través de estas agrupaciones, se promueven espacios para fortalecer la identidad regional y se favorece la transmisión intergeneracional de los vínculos familiares y barriales. Así lo destacó el entonces Ministro de Cultura, Ciro Gálvez, al señalar que este reconocimiento subraya el valor cultural e histórico de la danza (Ministerio de cultura, 2021).

Los trajes, las máscaras de los Diablos y otros elementos de la danza han experimentado una evolución desde sus inicios en el siglo XIX hasta la actualidad, reflejando la rica tradición y los cambios culturales de la región. En el siglo XX, diversos actores puneños reconocieron la relevancia de esta herencia cultural vinculada a la música y la danza, contribuyendo a la construcción de una narrativa regional y posicionando a la Diablada Puneña dentro del imaginario nacional. Este proceso de visibilización, conocido como folklorización, implicó un esfuerzo político para seleccionar y construir discursos en torno a prácticas culturales significativas. Desde la década de los años 1950, la Diablada Puneña comenzó a ser considerada un símbolo representativo de la región, destacándose en la prensa y en diversos productos culturales. En la década de los años 1960, con la creación de embajadas folclóricas, un grupo de jóvenes profesionales y personas de clase media comenzaron a llevar el folclore puneño, incluida la Diablada, a otras regiones del país y al extranjero (La Serna, 2024, 13:00).

Desde finales del siglo XX a inicios del siglo XXI, el proceso de patrimonialización se consolidó con el apoyo de las instituciones culturales nacionales. En 2011, el Ministerio de Cultura comenzó a declarar Patrimonio Cultural Inmaterial aquellas prácticas significativas no solo para la región, sino para todo el país, con el objetivo de garantizar su continuidad, valorizar los espacios festivos y promover el turismo cultural (La Serna, 2024, 16:58).

El referido autor, indicó que el proceso de declaratoria de la Diablada Puneña comenzó formalmente entre 2019 y 2020, cuando un colectivo de portadores presentó su expediente al Ministerio de Cultura, siguiendo los lineamientos establecidos por la UNESCO y las pautas del Estado peruano. Este expediente incluía un análisis histórico, una descripción etnográfica de la danza, la información sobre los portadores y su transmisión, un registro fotográfico, bibliografía y un plan de salvaguardia. Después de revisar y validar este expediente, el Ministerio de Cultura procedió a otorgar el reconocimiento oficial (La Serna, 2024, 18:10).

Finalmente, la declaratoria implica un compromiso para asegurar que los elementos esenciales de la Diablada Puneña sean preservados a lo largo del tiempo. Este proceso no solo destaca la vitalidad de la práctica, sino que también refleja cómo, más allá de ser una tradición, la danza sigue conectando las generaciones actuales con sus antepasados, extendiendo su influencia a otras regiones del país y manteniéndose como un motor de identidad y cultura viva (La Serna, 2024, 23:20).



CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

La presente investigación se sustenta en una revisión teórica estructurada en tres ejes temáticos: i) La danza en el mundo andino, que aborda la danza como una práctica ritual y social vinculada con la cosmovisión andina, la devoción y la cohesión comunitaria; ii) La danza como medio de comunicación, que comprende la danza como un lenguaje simbólico y expresivo, integrando elementos comunicativos como el vestuario, la máscara, la coreografía y la música. Este eje también considera la comunicación intergeneracional como proceso de transmisión de saberes y valores, así como la comunicación interna y externa que sostiene la organización del conjunto; y iii) Patrimonio cultural y su salvaguarda, que aborda la importancia de salvaguardar las expresiones culturales vivas, como la danza, por su capacidad de fortalecer la identidad colectiva, fomentar la cohesión social y asegurar la continuidad histórica de las tradiciones.

Además, se realizó una investigación dentro del marco contextual sobre el desarrollo histórico de la ciudad de Puno, con especial énfasis en la Festividad. Asimismo, se indagó en los orígenes de la danza de la Diablada y en los procesos vinculados con su reconocimiento como Patrimonio Cultural de la Nación.

En este tercer capítulo se presenta la metodología de la investigación, su alcance y diseño, junto con el planteamiento del problema, los objetivos generales y específicos. Además, se detallan las técnicas de recolección de datos empleadas. Del mismo modo, se describe la muestra de estudio y el proceso de análisis de la información que sustenta los resultados obtenidos.

3.1. Metodología de investigación

La presente investigación es cualitativa, ya que esta metodología permite comprender experiencias y opiniones desde la perspectiva de los participantes en un espacio y tiempo determinado (Hernández et al., 2022). Adicionalmente, dicho enfoque permite comprender cómo interpretan las personas su realidad a través de valores, normas, emociones, creencias, símbolos, (Punch, 2014). En ese sentido, a través de esta metodología se buscó comprender la organización y la comunicación interna de la ESDIBE, así como los significados asociados con la Festividad y la danza de la Diablada.

Asimismo, se analizaron los elementos comunicativos de la danza desde la percepción de los danzantes, así como los procesos de comunicación intergeneracional presentes en la organización orientados a la salvaguarda de la Diablada Puneña como patrimonio cultural.

Es preciso señalar que el presente estudio empleó una lógica inductiva, la cual permite construir conocimiento a partir de las observaciones y experiencias, enriqueciendo así la comprensión del fenómeno estudiado. Este enfoque se caracteriza por “establecer teorías basadas en los datos recopilados, en lugar de ser formuladas previamente” (Bryman, 2012, p. 26). En este caso, el análisis de la ESDIBE se desarrolló a partir de la observación directa a los danzantes y de la recopilación de sus testimonios personales. Ello permitió generar conocimientos contextualizados y fundamentados en la realidad observada, sin recurrir a teorías preconcebidas.

3.2. Alcance de la investigación

De acuerdo con lo señalado por Ramos (2020), la investigación explicativa consiste en la construcción de la realidad a través de la interacción con los participantes, en este caso se comprenden los fenómenos mediante estudios de caso o etnográficos en la que el investigador participa de la investigación.

De ahí, el alcance de la presente pesquisa es explicativa porque se realiza un análisis de los elementos comunicativos de la danza, así como la comprensión de la experiencia de los danzantes con relación a la identidad cultural mediante el estudio de caso.

3.3. Diseño de la investigación

Según Yin (1994), el estudio de caso consiste en analizar fenómenos contemporáneos en su contexto real, también es considerada como una investigación empírica porque permite comprender un fenómeno y su contexto. Asimismo, Mertens (2005) indica que el estudio de caso puede ser una investigación de una asociación que es visto y analizado como una entidad.

El referido diseño de investigación se adecua para lograr los objetivos del presente estudio, lo cual permitió comprender las dinámicas culturales y sociales de los danzantes

de la ESDIBE durante la Festividad. Para dicha finalidad, el estudio de caso se aplicó a los danzantes representantes de cada bloque del conjunto.

3.4. Objetivos del trabajo

Objetivo general:

Analizar cómo la danza de la Espectacular Diablada Bellavista puede ser entendida como un proceso de comunicación que puede contribuir a la expresión de la identidad cultural de los danzantes durante la Festividad Virgen de la Candelaria en Puno y la salvaguarda de la Diablada Puneña.

Objetivos específicos:

- Conocer la organización y comunicación interna de la Espectacular Diablada Bellavista como agrupación.
- Describir el origen y desarrollo de la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno, así como de la Espectacular Diablada Bellavista.
- Analizar los elementos comunicativos de la danza Espectacular Diablada Bellavista como expresión artística y cultural.
- Analizar los procesos de comunicación intergeneracional en la Espectacular Diablada Bellavista y las estrategias de salvaguarda de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación.

3.5. Técnicas y herramientas de recolección de datos

El recojo de información se desarrolló a lo largo de un proceso prolongado y progresivo, marcado por distintas etapas de acercamiento, adaptación y toma de decisiones metodológicas en función de la realidad del campo. El primer acercamiento se realizó a través del ex presidente de la ESDIBE, el señor Martín Alemán, quien facilitó documentos institucionales, como un texto “La Diablada en la Festividad de la Virgen de la Candelaria origen, historia y cultura” y una revista, que permitieron comprender la estructura de bloques y la diferenciación por colores. Asimismo, compartió su experiencia personal como danzante.

Este primer contacto resultó clave para el acceso a las fuentes, ya que, a partir de su mediación, se obtuvo el contacto de danzantes de trayectoria, quienes fueron entrevistados en una primera etapa de la investigación. En ese momento, el objetivo principal del estudio se centraba en comprender los elementos comunicativos de la danza. Sin embargo,

conforme avanzó el trabajo de campo y tras un proceso de evaluación y coordinación con la asesora de la investigación, Claudia Holgado, se realizaron ajustes y actualizaciones tanto al marco teórico como al planteamiento metodológico. Estas adaptaciones respondieron a la necesidad de ampliar el enfoque hacia los procesos de comunicación intergeneracional y la salvaguarda de la Diablada puneña, aspectos que emergieron con mayor claridad desde la experiencia empírica.

Como parte de estas decisiones metodológicas, se reformularon los instrumentos de investigación, particularmente las guías de entrevista, adecuándolas al nuevo enfoque teórico y a las dinámicas observadas en el campo. La guía de entrevista fue validada mediante juicio de experto, con el propósito de asegurar su coherencia con los objetivos de la investigación, la claridad de las preguntas y su correspondencia con las categorías de análisis. A partir de las observaciones recibidas, se realizaron ajustes en la redacción y organización de los instrumentos. Posteriormente, se aplicó una prueba piloto a dos danzantes, lo que permitió verificar la comprensión de las preguntas y efectuar ajustes finales antes de su aplicación definitiva.

Una vez validado el instrumento, se estableció contacto con el presidente del conjunto de la ESDIBE correspondiente al periodo 2024 - 2025, coincidiendo con el viaje del elenco de la ESDIBE a la ciudad de Lima para la presentación oficial de la Festividad de la Virgen de la Candelaria 2025 en el Gran Teatro Nacional. Este contexto representó una oportunidad significativa para presentarme formalmente y exponer los objetivos académicos de la investigación. El presidente, ingeniero Aldo Zanabria, manifestó una recepción favorable y expresó su respaldo al estudio, valorando especialmente la importancia de visibilizar esta expresión cultural reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación. Durante esta ocasión, se estableció un primer contacto directo con los integrantes del elenco, quienes compartieron espontáneamente sus experiencias como danzantes.

En el mes de octubre, se asistió al Primer Congreso de la Diablada Puneña, organizado por la ESDIBE, lo que permitió ampliar la comprensión del origen y desarrollo de la Diablada desde la perspectiva de investigadores especializados. Paralelamente, se revisaron textos y revistas vinculadas a la Diablada y a la Festividad de la Virgen de la Candelaria, fortaleciendo el sustento teórico de la investigación.

En enero se inició la aplicación de las entrevistas. Inicialmente, se intentó realizar entrevistas virtuales, logrando concretar tres de ellas. No obstante, esta modalidad presentó dificultades, principalmente para la coordinación con los danzantes, debido a la desconfianza frente a llamadas de números desconocidos, situación vinculada al contexto actual de inseguridad. Frente a estas limitaciones, se tomó la decisión metodológica de realizar las entrevistas de manera presencial.

La estrategia adoptada consistió en entrevistar a los danzantes durante los ensayos en la ciudad de Puno, los cuales se iniciaron después de la misa de ensayos el 28 de diciembre de 2024. Esta decisión facilitó significativamente el trabajo de campo, ya que permitió explicar de manera directa los objetivos del estudio y generar un clima de confianza con los participantes. Se asistió de forma constante a los ensayos de los días miércoles y sábados, lo que posibilitó la realización de 37 entrevistas a los representantes de todos los bloques, además de tres entrevistas a los Arcángeles y una entrevista al presidente de la ESDIBE correspondiente al periodo 2024 - 2025.

Cabe señalar que todas las personas que participaron en el levantamiento de información fueron informadas previamente sobre los objetivos, alcances y características de la investigación. En ese sentido, cada participante completó un formulario de protocolo y consentimiento informado, con el fin de garantizar su conformidad voluntaria, el uso responsable de la información brindada y el respeto a los principios éticos de la investigación cualitativa.

Paralelamente al desarrollo de las entrevistas, se realizó un proceso de observación participante, registrado mediante una ficha de observación, que permitió sistematizar información relevante sobre la dinámica de los ensayos, las formas de interacción entre los danzantes, los modos de organización interna y las prácticas comunicativas que se manifiestan durante la preparación y ejecución de la danza. Estos registros complementaron la información obtenida a través de los testimonios, aportando una mirada contextual sobre los procesos comunicacionales observados en la organización.

Asimismo, se efectuó un seguimiento a las redes sociales oficiales de la ESDIBE, con el propósito de identificar las formas de comunicación institucional, los discursos de valoración cultural, las convocatorias, los mensajes dirigidos al público, así como la circulación de imágenes y contenidos vinculados a la organización, la Diablada y

Festividad de la Virgen de la Candelaria. Este seguimiento permitió comprender cómo la Asociación construye y difunde su identidad cultural en el espacio digital, complementando la información recogida mediante las entrevistas y la observación directa.

A continuación, se detallan las técnicas de investigación empleadas en el estudio, así como la justificación de su uso, en función de los objetivos planteados y del enfoque cualitativo.

3.5.1. Técnica de observación directa

Consiste en observar el hecho o fenómeno y anotarlos en unas notas de campo, estas pueden ser escritas o grabadas. Mediante esta técnica se logra conocer profundamente las situaciones sociales y mantener un papel activo en la investigación, por lo que puede modificarse los procedimientos de investigación al reflexionar sobre estos. En el proceso de observación se debe estar atento para capturar los detalles, sucesos, eventos e interacciones de la población (Hernández et al., 2014).

En ese sentido, se emplea la mencionada técnica para estudiar, conocer y comprender los procesos vinculados entre personas y los eventos que suceden en el tiempo, considerando los detalles, sucesos e interacciones de los involucrados en la danza (Yin, 2014).

El recojo de información se realizó entre septiembre de 2024 y febrero de 2025, con el propósito de conocer más a la organización y comprender los elementos comunicativos de la danza, tales como los símbolos presentes en el vestuario y la máscara, así como las formas de la coreografía y las canciones.

A continuación, se indica el tiempo en el cual se aplicaron las fichas de campo, grabaciones y tomas fotográficas:

- Periodo de ensayos: se ejecutan en la Av. Floral, durante todo el mes enero de 2025. Se observó los movimientos o pasos que emplean en la danza.
- Recepción de bandas: se realizó en la Av. Floral el 1 de febrero del 2025. Se identificó cuántas bandas musicales formarían parte del conjunto y cómo estos influyen en los danzantes.

- Gran Concurso de Traje de Luces: realizado el 9 de febrero de 2024 en el Estadio Monumental de la UNA, donde se apreciaron los movimientos (coreografías y pasos) y expresiones identitarias de los danzantes.
- Primer Congreso de la Diablada Puneña: realizado los días 24, 25 y 26 de octubre de 2024, organizado por la ESDIBE en las localidades de Juli (Chucuito) y Puno, donde se registró información sobre el origen de la Diablada.
- Gran Parada y Veneración a la Virgen de la Candelaria: realizada el 12 de febrero de 2024 en las principales avenidas de Puno, donde se registraron fotografías que documentan las características del vestuario, los colores y los símbolos empleados por los danzantes.
- Transmisiones en vivo: realizada el 14 de septiembre de 2024 en la Av. Floral, frente al local institucional de la ESDIBE, en el marco de la celebración de su aniversario, exposiciones de los trajes, deportes, misas, etc.

3.5.2. Técnica de entrevista

Según Hernández et al. (2014), la entrevista permite conocer las experiencias y percepciones de los entrevistados, ya que combina una estructura general con la flexibilidad necesaria para profundizar en conceptos y obtener información más detallada. A través de este tipo de entrevista, es posible indagar sobre experiencias, opiniones, valores, creencias, emociones, sentimientos, hechos y percepciones.

En el presente estudio, las entrevistas constituyen una fuente fundamental para recoger directamente las percepciones y pensamientos de los portadores de la Diablada, pertenecientes a la ESDIBE. A través de ellas, se busca comprender los procesos de comunicación y experiencias en torno al conjunto, la Festividad y la danza de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación.

El recojo de información se llevó a cabo entre diciembre de 2024 y febrero de 2025. Durante esta etapa se realizaron entrevistas a los danzantes representantes de cada bloque participantes en la Festividad de 2025, el presidente de la ESDIBE y los tres coreógrafos.

3.5.3. Técnica de documentación y registros

Según Hernández et al. (2014), sirve para conocer la historia de la organización y situaciones relevantes que registran y narran por medio de documentos, grabaciones y fotografías. Estos elementos sirven como fuentes complementarias a las entrevistas y observaciones, asimismo, mediante los documentos se podrá conocer los registros históricos sobre la ESDIBE, fotografías de los danzantes y videos para entender qué ocurrió, cuáles fueron las experiencias y reacciones de los danzantes durante los eventos importantes.

3.6. Descripción de la población y muestra

La ESDIBE está conformada por un total de 910 danzantes, en su mayoría residentes de la ciudad de Puno. También participan descendientes de puneños que, aunque radican en otras ciudades del país, retornan cada año para formar parte de la Festividad. Asimismo, la organización cuenta con representantes en distintas regiones del Perú, como Lima, Arequipa, Cusco, Tacna y Moquegua.

Estos danzantes se encuentran distribuidos en diversos bloques que estructuran y otorgan identidad a la agrupación. El conjunto está integrado por siete (7) bloques de Diablos y Chinas, a los que se suman veintidós (22) bloques especiales, conformados por personajes como los Diablos mayores, China supay, Ñaupas y Diablasas. Asimismo, la agrupación incluye cuatro (4) bloques de Caporales y cuatro (4) de Cholitas, además de las figuras como el Oso y la China loca, que complementan al conjunto.

A continuación, se presenta la población objetivo del presente estudio, con el propósito de describir la estructura organizativa de la ESDIBE e identificar a los representantes para conformar la muestra (ver tabla 2).

Tabla 2

Descripción de la población objeto de estudio

Descripción de los personajes	Total de danzantes	Danzantes por bloque	Total de bloques	Cantidad de entrevistados
El Diablo: Los danzantes que representan al Diablo son principalmente jóvenes y se caracterizan por la agilidad, fuerza y energía de sus movimientos. Cada bloque se distingue por el color de su vestuario, que puede ser naranja, amarillo, celeste, rojo, verde, lila o plateado, aportando diversidad y dinamismo al conjunto durante las presentaciones.	140 danzantes	20 Diablos por bloque	7 bloques de Diablos y Chinas de fila	7 entrevistas a los representantes de Diablos y Chinas

La China: Las danzantes que representan a la China son, en su mayoría, señoritas jóvenes que se distinguen por la gracia, elegancia y agilidad de sus movimientos. Se organizan en siete bloques, identificados por los colores naranja, amarillo, celeste, rojo, verde, lila y plateado, que aportan armonía y vistosidad al conjunto durante sus presentaciones.	140 danzantes	20 Chinas por bloque		
El Diablo mayor: Los danzantes que representan al Diablo mayor son danzantes con una trayectoria de al menos diez años dentro de la ESDIBE. Se distinguen por su vestuario de bordados más elaborados y detallados, así como por sus máscaras imponentes, que simbolizan su experiencia, respeto y jerarquía dentro de la danza.	231 danzantes	11 Diablos mayores por bloque	21 bloques de Diablos mayores y China supay o Ñaupa	22 entrevistas a los representantes de bloques especiales
La China supay: Las danzantes que representan a la China supay encarnan la figura femenina de la tentación impenitente, seductora y desafiante, cuyo papel está estrechamente vinculado al de los Diablos Mayores dentro de la danza.	171 danzantes	9 China supays por bloque		
La Ñaupa: La Ñaupa son danzantes de gran trayectoria y mayor edad dentro de la ESDIBE. Tras haber participado como China supay, evolucionan a Ñaupas, distinguiéndose por su vestimenta, que refleja su experiencia y legado dentro de la agrupación.	18 danzantes	9 Ñaupas por bloque		
La Diabla: Las diablitas son danzantes con larga trayectoria en la ESDIBE.	20 danzantes	20 Diablitas por bloque	1 bloque de Diablitas	
El Caporal: Los caporales son considerados como figuras de autoridad y respeto, siendo danzantes de larga trayectoria y mayor edad, reconocidos como “reyes” por su experiencia y dedicación.	88 danzantes	22 Caporales por bloque	4 bloques de Caporales	4 entrevistas a los representantes de Caporales
La Cholita: Las Cholitas son danzantes de gran trayectoria y mayor edad, reconocidas como las madres de los Diablos y, en su mayoría, esposas de los Caporales dentro de la agrupación.	88 danzantes	22 Cholitas por bloque	4 bloques de Cholitas	4 entrevistas a los representantes de Cholitas
El Arcángel y Ángel: Los danzantes que representan al Arcángel y al Ángel desempeñan un papel fundamental tanto en el aspecto coreográfico como en el simbólico. Este personaje encarna la representación del bien y se distingue por su dinamismo, liderazgo y presencia destacada dentro de la danza.	10 danzantes	3 Arcángeles (coreógrafos) 7 Ángeles (guías de los bloques)	No hay bloques	3 entrevistas a los Arcángeles (coreógrafo)
Lucifer: El representante de Lucifer personifica la esencia del mal dentro de la danza, desempeñando un papel clave en la narrativa simbólica y coreográfica de la presentación.	1 danzante	1 Lucifer		
El Oso: Representa al oso andino.	2 danzantes	2 Osos y 1 China loca (figuras)	No hay bloques,	
La China loca: La China loca es un personaje interpretado por un hombre y guarda cierta similitud con la danzante China supay. Sin embargo, se distingue por su carácter intrépido y gracioso,	1 danzante			

desplazándose libremente por donde quiera, a menudo divirtiéndose y jugando con el público.				
Total	910 danzantes	910 danzantes	37 bloques	37 entrevistas a los representantes de los bloques y 3 entrevistas a los coreógrafos

Nota. Elaboración propia a base de entrevistas.

3.6.1. Descripción de los entrevistados

Entrevista a experto

Se recogió información del especialista en antropología y comunicación, el Dr. Walter Rodríguez para conocer sobre la Festividad y en el origen de la danza de la Diablada Puneña (ver anexo b).

Entrevista a danzantes

En total, se entrevistó a 41 danzantes entre ellos:

- i) Al presidente de la ESDIBE del periodo 2024-2025 (ver anexo c), lo que permitió profundizar en las funciones directivas y comprender la estructura organizativa de la agrupación.
- ii) A los 3 Arcángeles (ver anexo d), responsables del diseño coreográfico y los ensayos, con el propósito de obtener detalles específicos sobre dichos aspectos.
- iii) A los 37 representantes/presidentes de cada bloque (ver tabla 3). Para el estudio, se tomó como unidades de análisis a los representantes de cada bloque quienes, en su calidad de voceros, actúan como intermediarios y transmiten las dinámicas, experiencias y vivencias de los danzantes que conforman sus respectivos grupos.

Tabla 3

Lista de entrevistados de los 37 representantes de cada bloque de la ESDIBE

Representantes de los bloques	Nombre de los bloques	Entrevistados	Tipo de entrevista
7 representantes de bloques de Diablos y Chinas	<i>Bloque Amistad</i>	Entrevistado n.º 1	E.P.
	<i>Bloque Perikos y Perikos Chinas</i>	Entrevistado n.º 2	E.P.
	<i>Bloque Vikingos</i>	Katherine Medrano	E.E.
	<i>Bloque Furia</i>	Paul Condori	E.E.
	<i>Bloque Peinaditos</i>	Entrevistado n.º 5	E.E.
	<i>Bloque Indomables</i>	Entrevistado n.º 6	E.E.
	<i>Diablos y chinas "Chascosos"</i>	Entrevistado n.º 7	E. E.
4 representantes de bloques de Caporales	<i>Caporales Choches</i>	Entrevistado n.º 8	E.P.
	<i>Caporales Tigres</i>	Humberto Yucra	E.P.
	<i>Caporales Pericos</i>	Entrevistado n.º 10	E.P.
	<i>Caporales Chascosos</i>	Entrevistado n.º 11	E.E.
	<i>Cholitas Tradicionales</i>	Entrevistado n.º 12	E.E.

4 representantes de bloques de Cholitas	<i>Cholitas Espectaculares</i>	Francisca Condori	E.E.
	<i>Cholitas Mandarinas</i>	María Calizaya	E.E.
	<i>Cholitas Pericas</i>	Rosa Ruelas	E.E.
22 representantes de bloques especiales	<i>Supay Pericos y Supay Pericos</i>	Diego Ordoñez	E.P.
	<i>Bloque Furia</i>	Entrevistado n.º 17	E.P.
	<i>Saqa Uros y Qori Supay</i>	Rolando Aguilar	E.P.
	<i>Bloque los Condenados</i>	Entrevistado n.º 19	E.P.
	<i>Bloque Ledibel</i>	Entrevistado n.º 20	E.P.
	<i>Tokados</i>	Jimmy Flores	E.E.
	<i>Espectaculares Zancudos</i>	Entrevistado n.º 22	E.E.
	<i>Bloque Infernales</i>	Entrevistado n.º 23	E.E.
	<i>Loz 300 y divinas</i>	Entrevistado n.º 24	E.E.
	<i>Circulo Social Lujuria</i>	Luzvi Parillo	E.E.
	<i>Diablos Mayores y Supay Legión Indomable</i>	Entrevistado n.º 26	E.E.
	<i>Místikos</i>	Entrevistado n.º 27	E.E.
	<i>Legendarios Diablos Especiales Amistad</i>	Entrevistado n.º 28	E.E.
	<i>Bloque Presidencial</i>	Entrevistado n.º 29	E.E.
	<i>Imperio Candelas</i>	Entrevistado n.º 30	E.E.
	<i>Espectacular Furia Bellavista</i>	Entrevistado n.º 31	E.E.
	<i>Soberanos y Supay Espectaculares Aqp.</i>	Entrevistado n.º 32	E.E.
	<i>Figuretis</i>	Entrevistado n.º 33	E.E.
	<i>Inkari & Qoriñawi</i>	Entrevistado n.º 34	E.E.
	<i>Especiales Peinaditos</i>	Entrevistado n.º 35	E.E.
<i>Diablos de Candelaria</i>	Juan Cayro (Juanjo)	E.E.	
<i>Diablas Ninawarnis Bellavista</i>	Shadia Roman	E.E.	

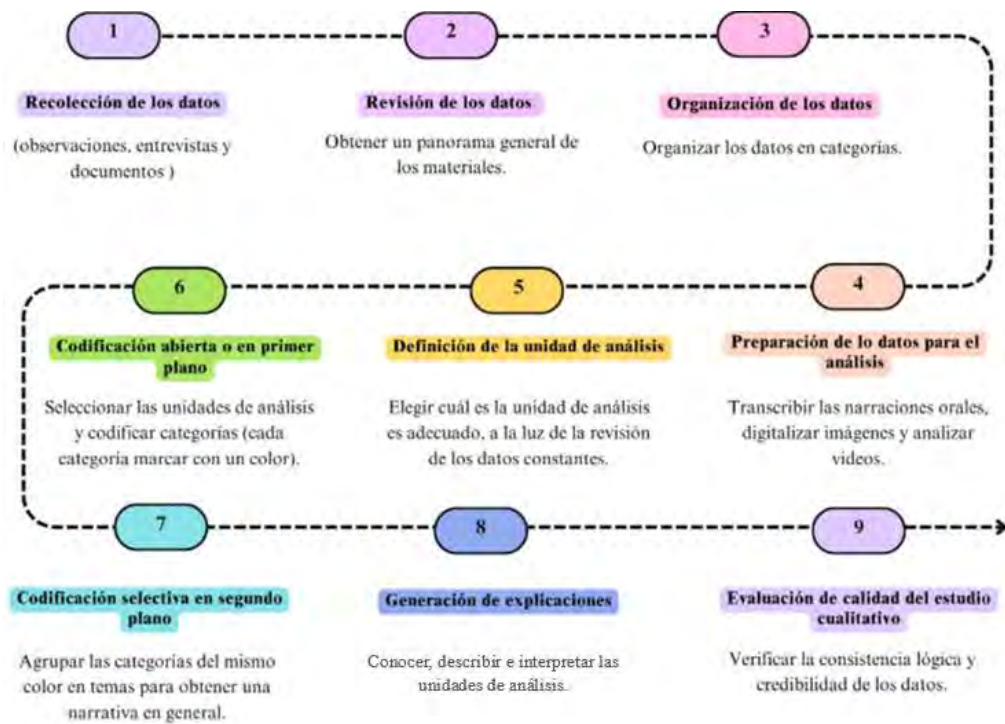
Nota. Leyenda: E.E. = Entrevista estructurada; E.P. = Entrevista a profundidad.

Se aplicaron guías de entrevistas estructuradas (ver anexo e) a los danzantes con trayectoria corta dentro del conjunto, mientras que a los miembros con mayor experiencia se les realizaron entrevistas en profundidad (ver anexo f), con el objetivo de obtener información más detallada sobre sus percepciones y conocimientos respecto a la danza.

3.7. Proceso de análisis de datos

Para el presente estudio, las unidades de análisis consideradas fueron: la organización interna de la ESDIBE; el desarrollo de su expresión cultural, comprendida en la Festividad, la Diablada y la historia del conjunto; los elementos comunicativos de la danza; y los procesos de comunicación intergeneracional orientada a la salvaguarda de la Diablada Puneña representada por la ESDIBE. A continuación, se especifica el procedimiento detallado de análisis de datos (ver figura 11).

Figura 11
Proceso de análisis de datos cualitativos



Nota. Pasos para el análisis. Tomado de (Hernández et al., 2014), Adaptado por el autor.

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

El presente capítulo expone el análisis y los resultados derivados de los testimonios recogidos mediante entrevistas a los representantes de los treinta y siete (37) bloques que conforman la ESDIBE, así como al presidente de la organización correspondiente a la gestión 2024-2025 y a los tres (3) coreógrafos del año 2025.

El análisis se ha estructurado en cuatro ejes temáticos: i) la organización y comunicación interna de la ESDIBE; ii) la Festividad y el origen y desarrollo de la ESDIBE; iii) los elementos comunicativos presentes en la danza de la ESDIBE, considerando el entorno visual (el vestuario y la máscara), los movimientos (la coreografía y los pasos) y el entorno sonoro (los cantos y las bandas musicales); y iv) un análisis de los procesos de comunicación intergeneracional en la ESDIBE y las estrategias de salvaguarda de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación.

A partir de estos testimonios, se logra comprender a la organización de la ESDIBE, así como el significado que tienen para sus integrantes la Festividad, la Diablada y el conjunto. De igual modo, se conoce cómo comunican su memoria tanto individual como colectiva a través de los elementos que componen su práctica: los trajes, la careta, la coreografía, los pasos y el canto. También se comprende la forma en que ocurren los procesos de comunicación intergeneracional entre los danzantes, y al final todo lo que hacen tiene un solo propósito: mantener viva la organización asegurando que la memoria y las tradiciones no se pierdan. Sin embargo, esta labor choca constantemente con el cambio, pues siempre entran y salen nuevas generaciones, lo cual presenta desafíos continuos para la salvaguarda de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación.

4.1. Sobre la organización y comunicación interna de la ESDIBE como agrupación

Para comenzar este segmento, es importante señalar que el acercamiento formal a los integrantes de la ESDIBE se inició durante el I Congreso Nacional de la Diablada Puneña, realizado en octubre de 2024 en las ciudades de Juli y Puno. Este evento permitió establecer coordinaciones con el presidente del conjunto y contar con las facilidades necesarias para la realización de las entrevistas, tanto en profundidad como estructuradas, dirigidas a los coreógrafos y a los representantes de cada bloque.

Las entrevistas presenciales se llevaron a cabo durante los ensayos generales de los danzantes, realizados en la ciudad de Puno, específicamente en el barrio Bellavista, frente al local institucional de la ESDIBE, ubicado en la Av. Floral N.º 296. Estas se desarrollaron entre los meses de diciembre de 2024 y febrero de 2025, coincidiendo con el periodo de preparación para la Festividad. Asimismo, se realizaron entrevistas virtuales a algunos representantes que no se encontraban en la ciudad de Puno, con el fin de contar con la participación de todos los voceros de la organización.

4.1.1. Organización de la ESDIBE

La ESDIBE, es una asociación folclórica sin fines de lucro, ubicada en la Av. Floral N.º 290, en la ciudad de Puno, Perú, y fundada el 15 de septiembre de 1963. Está integrada por alrededor de 910 danzantes, entre profesionales, comerciantes, vecinos del barrio Bellavista, así como por descendientes de puneños que, aunque residen en otras ciudades del país, retornan cada año para participar en la Festividad como expresión de gratitud, fervor religioso y compromiso con la cultura. A lo largo de sus 62 años de trayectoria, “la ESDIBE ha mantenido viva la tradición de la Diablada Puneña, transmitiéndola hasta la cuarta generación de danzantes” (Gutiérrez, 2020, como se citó en Zanabria, 2025).

Según la ESDIBE (s/f), mediante su organización, disciplina y trabajo colectivo, se dedica a preservar, difundir y representar la Diablada como símbolo de identidad cultural puneña, además de asumir un papel protagónico en la salvaguarda del patrimonio cultural de la Nación.

De acuerdo con su página oficial, la misión de la ESDIBE consiste en:

Promover, preservar y difundir la tradición y cultura de la Diablada Puneña, entre sus integrantes y la sociedad en general. Para ello, recurre a diversas expresiones artísticas, como la danza y la música, acompañadas de un compromiso activo con la comunidad. (ESDIBE, s./f.)

Asimismo, la visión de la ESDIBE planea el objetivo de:

Ser reconocidos como la agrupación líder y referente de la Diablada Puneña a nivel nacional e internacional, destacando por su excelencia artística, compromiso cultural y laboral en la preservación y promoción de nuestras tradiciones. Aspiramos a inspirar a futuras generaciones y a contribuir al fortalecimiento de la identidad cultural de Puno y del Perú, consolidándose como embajadores de nuestro patrimonio folclórico en el mundo. (ESDIBE, s/f)

En este sentido, se puede entender que el propósito central de la organización es fortalecer la unión y el respeto por las costumbres locales, consolidándose como un referente que

contribuye de manera significativa al desarrollo cultural y social de la región de Puno y del Perú.

Asimismo, los entrevistados, señalan que el objetivo de la organización es alcanzar prestigio y consolidarse como uno de los conjuntos más representativos de la Festividad.

En palabras de D. Charca:

Uno de los objetivos principales siempre es bailar por la Virgen de la Candelaria y querer ganar, ser campeón de campeones o convertirse en uno de los conjuntos más representativos de la Festividad. También se busca aportar a esta celebración con la Octava de la Virgen dentro de la misma Festividad. (Ángel, comunicación personal, 2 de diciembre de 2024).

Entonces, para lograr dichos objetivos, el entrevistado n.º 17 especifica que siempre se preparan en conjunto. Al respecto, declara:

Nos preparamos para bailar bien, nos preparamos para presentarnos bien en el concurso, y siempre el objetivo primordial es ganar y para ganar debemos tener buena ropa, buenas bandas y buena coreografía. Entonces, en eso nos distinguimos de los demás conjuntos. (Ángel, comunicación personal, 8 de enero de 2025)

De acuerdo con lo señalado por D. Charca y el entrevistado n.º 17, el principal objetivo de la ESDIBE es mantener un alto nivel de representación dentro de la Festividad. Para ello, los entrevistados indican que la organización busca constantemente la excelencia en su presentación, mediante la preparación conjunta, la calidad de los trajes, la selección de bandas y la precisión coreográfica.

En cuanto a las personas que integran la organización, los representantes señalan que se encuentra conformada principalmente por núcleos familiares, entre los que se encuentran las familias Charca, Enríquez, Flores, Canaza, Ramos, Vilca, etc. (Entrevistado n.º 6, Diablos, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024). Además, no solo participan vecinos del barrio Bellavista o residentes de la ciudad de Puno, también lo hacen personas provenientes de distintos departamentos como Arequipa, Tacna, Lima, Moquegua y Cusco, quienes se integran activamente a esta expresión cultural (Entrevistado n.º 24, Diablos mayor, comunicación personal, 15 de enero de 2025).

En este contexto, según los entrevistados, la ESDIBE cuenta con 910 integrantes aproximadamente, agrupados en treinta y siete (37) bloques, distribuidos en siete (7) mega bloques, cada uno integrado por ciento treinta (130) danzantes, aproximadamente. Cada mega bloque está conformado por un bloque de Diablos y Chinas; un bloque de Caporales

y/o Cholitas; varios bloques especiales (Diablos mayores, Chinas supays, Ñaupas, Diablas); u otras figuras (Oso y China loca) (J. Flores, Lucifer, comunicación personal, 4 de enero de 2025).

Cabe precisar que no todos los mega bloques incluyen necesariamente a todos los personajes y que el número de integrantes varía cada año según la convocatoria. Al respecto Zanabria (2025) indica que para la Festividad del 2025 participaron veinte (20) bloques procedentes de diversos barrios de la ciudad de Puno, mientras que diecisiete (17) bloques fueron invitados de otras regiones del país.

La ESDIBE también cuenta con personas que colaboran en diversas actividades como la organización de bloques, coordinación con bandas y comités de disciplina (A. Zanabria, Diablo mayor, comunicación personal, 10 de enero de 2025). A pesar de que ellas no participan como danzantes, realizan donaciones de corbatas, chalinas, recordatorios y otros elementos necesarios para el conjunto; permitiendo que cada bloque se organice de una manera más eficiente (H. Yucra, Caporal, comunicación personal, 24 de enero de 2025).

De lo anterior, se advierte que la organización no solo se sostiene por la participación de sus danzantes, sino también por una estructura colectiva sólida que integra a familias, simpatizantes y colaboradores. Se recoge que ellos se encuentran comprometidos con el propósito de promover, preservar y difundir la tradición y cultura de la Diablada Puneña y así consolidarse como un referente que contribuye al desarrollo cultural y social tanto en Puno como en el Perú.

Ahora bien, según los testimonios, se sabe que la organización interna del conjunto requiere trabajo y coordinación de diversos actores, por ello su estructura contempla: i) una Junta directiva; ii) comisiones específicas; y iii) 37 representantes/presidentes de los bloques de la ESDIBE, a quienes se acudió para las entrevistas. Se detallan los integrantes de la Junta directiva del periodo 2024-2025 (ver tabla 4).

Tabla 4*Junta directiva de la ESDIBE 2024-2025*

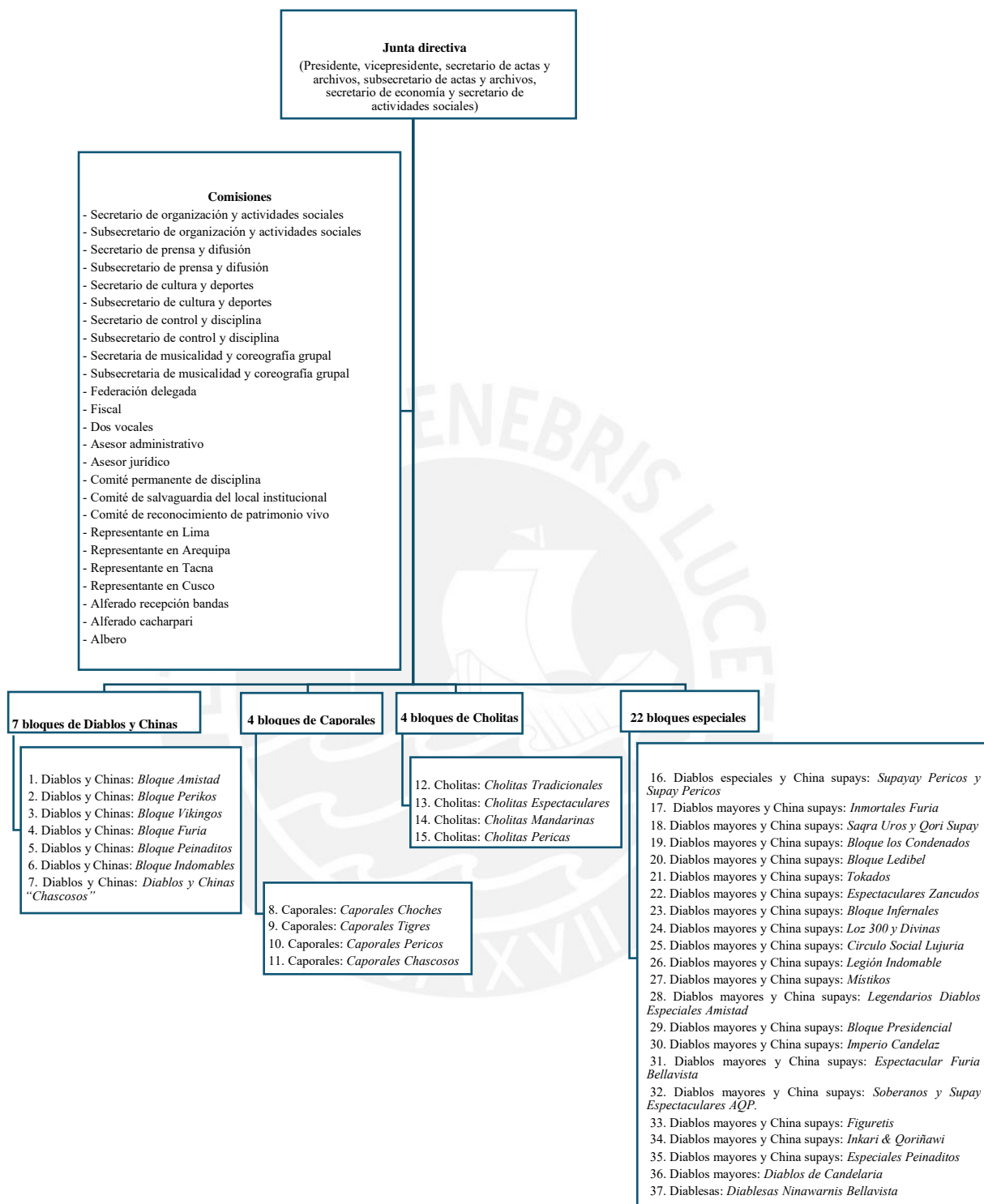
Cargo	Nombres y apellidos
Presidente	Aldo Hernán Zanabria Gálvez
Vicepresidente	Martín Alemán Palomino
Secretario actas y archivos	Alexander Quinto Coarita
Subsecretario de actas y archivos	Gloria Quispe Apaza
Secretario de Economía	Jackeline Margoth Chambilla Alata
Secretario de organización y actividades sociales	David Condori Barreda

Nota. Tomado de (ESDIBE, s./f.).

Asimismo, a partir de los testimonios y comentarios recolectados se elaboró el siguiente organigrama del conjunto de la ESDIBE (ver figura 12).



Figura 12
Organigrama de la ESDIBE 2024-2025



Nota. Elaboración propia en base a los testimonios recolectados.

También es importante mencionar que, en cuanto a la elección de la junta directiva, los danzantes señalan que este proceso se realiza cada año, pudiendo elegir al presidente

mediante consenso en una reunión de expresidentes o a través de la postulación voluntaria de un danzante para asumir la presidencia. Una vez designada la presidencia, la junta directiva es conformada de manera autónoma por el presidente, quien elige a los miembros que ocuparán los cargos como vicepresidente, secretario de actas y archivos, subsecretario de actas y archivos, secretario de economía, y secretario de actividades sociales (J. Flores, Lucifer, comunicación personal, 4 de enero de 2025).

Según los datos obtenidos, el presidente de la organización debe contar con una trayectoria significativa como danzante, cualidades de liderazgo y habilidades de organización. Asimismo, se valoran para el cargo otras responsabilidades asumidas previamente dentro del conjunto y haber mantenido un alto nivel de compromiso en las actividades del conjunto. Dichas condiciones resultan fundamentales para ejercer el rol de líder de la organización.

Por ejemplo, el señor A. Zanabria, presidente de la ESDIBE del 2024-2025 cuenta con 21 años de trayectoria como danzante en el conjunto. Él se define como un folclorista empírico con una amplia trayectoria. Ha participado en carnavales y festividades en Puno, Juliaca, Lampa, Paucarcolla, Chucuito, Tacna, Arequipa, Lima y Moquegua. Inició como danzante y con el tiempo asume diversos roles como coreógrafo, jurado, organizador, promotor y dirigente. Además, Zanabria ha dedicado gran parte de su vida al folclor, experiencia que le ha permitido madurar y comprender mejor el valor cultural de estas expresiones (Diablo mayor, comunicación personal, 10 de enero de 2025).

En cuanto al proceso de elección de los representantes de cada bloque, los danzantes señalaron que este se realiza una vez al año y varía según las dinámicas internas de cada bloque. En algunos casos, la elección se lleva a cabo de manera formal basado en la meritocracia, donde se valora la participación constante y el cumplimiento de las responsabilidades económicas dentro del conjunto, mientras que, en otros, persisten mecanismos menos protocolares. Por ejemplo, en algunos bloques el representante es un danzante voluntario, mientras que en otros el cargo es asumido de manera rotativa (J. Flores, Lucifer, comunicación personal, 4 de enero de 2025). Otra forma de elegir al representante es considerando la trayectoria del danzante dentro del grupo (D. Charca, Ángel, comunicación personal, 2 de diciembre de 2024).

Asimismo, a partir de las entrevistas se pudo conocer los años de trayectoria de los representantes de cada bloque, para conocer el nivel de compromiso y experiencia que poseen dentro de la organización obteniéndose los siguientes datos (ver tabla 5).

Tabla 5

Cantidad y porcentaje de representantes según sus años de trayectoria

Años de trayectoria	Nº de representantes	Porcentaje (%)
1-5 años	2	5.4%
6-10 años	7	18.9%
11-20 años	18	48.6%
21-30 años	7	18.9%
Más de 30 años	3	8.1%
Total	37	100%

Nota. Elaboración propia a base de las entrevistas a los representantes de la ESDIBE.

De la tabla anterior, se infiere que la mayoría de los representantes de la ESDIBE cuenta con una sólida trayectoria como danzantes, debido a que el 48.6 % de los entrevistados señalaron haber bailado por 11 a 20 años y un 8.1 % señalaron haber participado por más de 30 años, lo que refleja su compromiso y continuidad en el conjunto. Asimismo, se advierte que el 75.6 % de los entrevistados ha participado entre 11 y más de 30 años danzando, confirmándose lo señalado por D. Charca, que precisa que la representación suele recaer en personas con amplia experiencia.

En este segmento se ha podido conocer la misión de la ESDIBE, su estructura organizativa, la forma en que se distribuyen jerárquicamente sus miembros y el proceso mediante el cual se elige al presidente del conjunto y los representantes de cada bloque. Estos aspectos resultan fundamentales para comprender el funcionamiento interno del conjunto, ya que reflejan la dinámica de participación, liderazgo y toma de decisiones que sostiene su permanencia a lo largo del tiempo. Se ha considerado pertinente abordar estos puntos porque la presente investigación se centra en los integrantes de la ESDIBE, en su sentido de pertenencia al colectivo y en la manera en que dicha pertenencia se configura como un proceso comunicacional que trasciende lo individual para consolidarse como una construcción identitaria y simbólica compartida dentro del grupo.

4.1.2. Características de la ESDIBE según los danzantes

Con el propósito de conocer a mayor detalle al conjunto, se consultó a los danzantes sobre las principales características de la organización a la que pertenecen. Las respuestas más frecuentes permitieron identificar tres ejes centrales: la tradición familiar y la continuidad generacional, el equilibrio entre la conservación de la danza y su adaptación a los cambios

sin perder su esencia y por último, pilares de comportamiento entre los integrantes de la organización.

- **Sobre la tradición familiar y continuidad generacional**

Una de las características más importantes de la ESDIBE, según los testimonios de los propios danzantes, es que la mayoría de los representantes provienen de familias que participaron desde los inicios de la agrupación. Con el tiempo, estas familias fueron creciendo e involucrando a otras, ampliando así los miembros de la organización. Esta continuidad generacional refuerza el sentido de pertenencia dentro del conjunto. Como lo precisa el entrevistado n.º 6:

La organización, me he dado cuenta ya en el tiempo que yo vengo danzando aquí, de la Diablada Bellavista se conforma por familias, como quien podría decir serían los núcleos de este conjunto. Tenemos muy bien a la familia Charca, a la familia Enríquez, familias del Bloque Furia, que desconozco sus nombres, y así, son grupos de familias que hacen que la Espectacular Diablada siga manteniéndose en el tiempo. (Diablo, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024)

En la misma línea, el danzante J. Flores señala:

La gran mayoría de los danzantes provienen de familias que iniciaron en el conjunto, y con el tiempo, estas familias fueron creciendo e involucrando a otras, lo que ha permitido que la tradición se extienda progresivamente. (Lucifer, comunicación personal, 4 de enero de 2025)

En este sentido, la mayoría de los danzantes conciben la Diablada como una práctica familiar transmitida como un legado a las nuevas generaciones. Esta dinámica coincide con lo señalado por McMahon (2023), quien sostiene que la transmisión cultural de tipo vertical ocurre cuando los padres transmiten a sus hijos valores éticos, normas sociales, creencias religiosas y comportamientos, conformando la base de su identidad cultural. De manera complementaria, Fasang y Raab (2014) sostienen que la transmisión vertical presenta un patrón fuerte cuando las prácticas y actitudes de los padres se replican casi de manera idéntica en los hijos, lo cual se potencia en contextos de fuertes vínculos familiares, herencia de estatus, educación y valores culturales. Estos aspectos se manifiestan de manera clara en los danzantes de la ESDIBE, donde la tradición familiar constituye un eje de cohesión e identidad colectiva.

- **Sobre la preservación y adaptación al cambio sin perder la esencia de la danza de la Diablada**

De acuerdo con Fernández y Fernández (2012), quienes toman como referencia a Heinz Dieterich, la identidad cultural (vinculados a las prácticas, costumbres y creencias, según Hall, 1999) se caracteriza por ser un sistema autorregulado que mantiene un equilibrio fundamental entre la preservación de su esencia y la adaptación al cambio. Este equilibrio es crucial, ya que un cierre absoluto a nuevas influencias conduce al estancamiento, mientras que una adaptación excesiva implica la pérdida de la razón de ser de la identidad.

En búsqueda de este mencionado equilibrio, según los testimonios, el conjunto preserva los elementos esenciales de la danza de la Diablada, al mismo tiempo que se adapta a la modernidad, lo que permite que la tradición se mantenga tanto auténtica como dinámica asegurando su continuidad en el tiempo.

Según los entrevistados, entre los elementos que la ESDIBE ha preservado en el tiempo se reconocen tres aspectos: i) el uso de la máscara elaboradas a base de yeso; ii) la técnica de bordado plumillado en la confección de algunos trajes; y iii) el estilo particular de ejecución de los pasos característicos de la Diablada. Estos elementos representan una conexión tangible con el legado ancestral y constituyen pilares fundamentales de la identidad del conjunto. En esta línea, los testimonios de los danzantes confirman dicha valoración.

Por ejemplo, A. Zanabria y el entrevistado n.º 26 destacan que el conjunto mantiene en la actualidad el uso de máscaras confeccionadas a base de yeso, material cuya utilización se remonta incluso a épocas anteriores a la fundación formal de la organización. Esta práctica resulta significativa si se considera que, en la actualidad, otros conjuntos suelen optar por máscaras elaboradas en latón o fibra de vidrio. En sus palabras:

Los abuelos en esa misma fecha de la fundación [del conjunto], hablamos de 1963, decían que ellos ya tenían máscaras de yeso y que mucho antes ya existían máscaras de los Diablos. Entonces, somos tradicionalistas. (Diablo mayor, comunicación personal, 10 de enero de 2025)

En la misma línea, el entrevistado n.º 26 enfatiza el compromiso activo por preservar estas prácticas como el uso de la máscara de yeso y la técnica del bordado plumillado que consiste en trabajar hilo por hilo el bordado de los trajes. Si bien en la actualidad son muy

pocos los artesanos que la emplean en Puno, los danzantes de la ESDIBE aún la mantienen vigente:

En mi bloque en especial siempre hemos tratado de rescatar lo tradicional. Entonces, en la medida que hemos estado evolucionando, hemos ido rescatando desde las caretas de yeso, los mismos trajes con técnicas de bordado en plumillado, más pedrería, menos tela de colores; por eso, más brillo que otra cosa y prácticamente valorando lo antiguo. (Diablo mayor, comunicación personal, 4 de enero de 2025)

Asimismo, otro elemento que ha perdurado en el tiempo es la conservación de los pasos heredados de sus ancestros, caracterizados por un estilo particular de levantar las rodillas y los brazos durante la danza. Al respecto el coreógrafo n.º 2 indica:

La Diablada Bellavista se caracteriza por levantar la rodilla. Nosotros no bailamos acrobáticamente como lo hacen otros conjuntos. Ya que otros levantan los pies hasta arriba, patean como si estuvieran desfilando. Nosotros tenemos un estilo único que es levantar la rodilla y los brazos. (Coreógrafo n.º 2, arcángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024)

En tal sentido D. Charca menciona que el conjunto busca preservar este estilo particular de pasos mediante la organización de ensayos nacionales realizados en distintas ciudades como Puno, Lima, Arequipa, Cusco, Tacna y Moquegua. En sus palabras:

Justo este año estamos haciendo los ensayos nacionales para pulir (...) la elegancia y los pasos reales que antes se bailaba, (...) tal como lo hacían nuestros padres y abuelos. Detalles que hacen que seamos diferentes ante las características de otros conjuntos. (D. Charca, ángel, comunicación personal, 2 de diciembre de 2024)

Así que, la permanencia de las máscaras de yeso, las técnicas tradicionales como el bordado en plumillado (particularmente en los trajes de los Diablos mayores) y el estilo único en la ejecución de sus pasos constituyen elementos trascendentales para mantener la esencia del conjunto, ya que permiten sostener una continuidad de lo heredado de las generaciones pasadas.

Por otro lado, según los testimonios, se ha podido identificar que la agrupación ha venido adaptando elementos modernos, evidenciándose principalmente en dos aspectos: i) el uso exclusivo de trajes de estreno y ii) la producción de videoclip con composiciones musicales anuales. Estos elementos innovadores representan una estrategia para conectar con las nuevas generaciones y mantener la relevancia cultural de la tradición en un contexto contemporáneo. En esta línea, los testimonios de los danzantes confirman dicha modernización.

Según los entrevistados, los trajes de los siete (7) bloques de Diablos y Chinas han sido renovados cada año. Al respecto, R. Aguilar señala que el presidente de la ESDIBE es quien se encarga de enviar a confeccionar los nuevos vestuarios con el propósito de presentar trajes de estreno (Diablo mayor, comunicación personal, 17 de diciembre de 2024). Esta práctica busca asegurar que el conjunto proyecte la mejor imagen posible en cada Festividad. Se muestran las vestimentas de los Diablos y Chinas del 2024 y 2025, advirtiéndose los cambios en los diseños (ver figuras 13 y 14).

Figura 13

Vestuario de Diablos y Chinas del año 2024



Nota. Tomado de (ESDIBE, 2024, 5 de setiembre)

Figura 14

Vestuario de Diablos y Chinas del año 2025



Nota. Desfile y exhibición de trajes el 5 de febrero de 2025

Adicionalmente, en los últimos años, el conjunto ha venido adaptándose a la modernidad, produciendo su música en otros géneros más atractivos para las nuevas generaciones. Como explica A. Zanabria: “La ESDIBE incluye composiciones propias de la Diablada en géneros como el rock, heavy metal, Mago de Oz” (Diablo mayor, comunicación personal, 10 de enero de 2025).

En conclusión, es importante resaltar que la ESDIBE reconoce como una de sus principales características la búsqueda continua de equilibrio entre la preservación de la esencia tradicional de la Diablada y la adaptación de elementos contemporáneos que le permiten mantenerse vigente en el tiempo. Este esfuerzo se manifiesta en la conservación de prácticas ancestrales, como el uso de máscaras de yeso que, pese a su peso (aproximadamente 15 kg) y a la exigencia física que implica bailar con ellas, los integrantes eligen conservar como una forma de honrar y dar continuidad a una tradición antigua que constituye un componente esencial de la identidad de la Diablada.

Asimismo, destaca la preservación del bordado en plumillado en los trajes de algunos danzantes de Diablos mayores, una técnica artesanal poco frecuente en Puno. Igualmente, se mantiene el estilo elegante de los pasos característicos de la Diablada, que consiste en levantar las rodillas y los brazos con precisión y firmeza.

Paralelamente, la organización demuestra apertura hacia las nuevas generaciones mediante la renovación de los vestuarios de los bloques de Diablos y Chinas, así como la innovación en la composición musical, lo que le permite actualizarse, crear un estilo propio y establecer un vínculo con los jóvenes sin perder la esencia de la danza. De este modo, como señalan Fernández y Fernández (2012), se mantiene un equilibrio entre la preservación de lo tradicional y la adaptación de elementos modernos.

En síntesis, la ESDIBE evidencia una autorregulación dinámica que le permite salvaguardar los valores culturales y simbólicos de la danza sin dejar de evolucionar, asegurando así la sostenibilidad del conjunto como una expresión viva de la identidad cultural. Este equilibrio entre tradición y renovación refleja, además, el compromiso de la organización con la preservación y promoción de la cultura puneña, entendida como un legado colectivo que se transmite, recrea y fortalece a través de la práctica danzaría.

- **Cuatro pilares de comportamiento entre los integrantes de la organización**

De acuerdo con los testimonios recogidos en esta investigación, otra característica fundamental que distingue al conjunto ESDIBE es el reconocimiento de valores como la unión, la disciplina, el respeto y la colaboración, como elementos que pueden guiar las actitudes y prácticas dentro de la organización.

Por ejemplo, el entrevistado n.º 29 expresa que: “En el conjunto hay unión y hay disciplina. Este conjunto nació pequeño y ahora ha crecido por esas actitudes positivas” (Diablo mayor, comunicación personal 15 de enero de 25).

Otro danzante menciona que la organización se basa en el respeto entre todos los representantes, el cual fortalece la unidad interna en el conjunto y permite afrontar desafíos:

Una de las principales características de la organización que tenemos en el conjunto es el respeto, los valores que manejamos entre representantes de los bloques, entre representantes y el presidente del conjunto. Somos demasiado unidos en las reuniones. Siempre tratamos de dar solución a cualquier aspecto que nos pueda generar un problema, (...) no dejamos que ninguno de los bloques se vaya. Al contrario, hacemos que sean parte de nosotros. (D. Charca, Ángel, comunicación personal, 2 de diciembre de 2024)

Asimismo, los danzantes expresan la existencia de un ambiente colaborativo dentro del conjunto. Una de las danzantes relató que durante la presentación oficial de la Festividad de 2025 pudo observar ese apoyo mutuo entre los integrantes del elenco que viajó a Lima.

Bueno, las veces que he estado y he podido observar, he notado una colaboración total. Si falta algo, sobre todo en el momento de salir a presentarnos, siempre hay alguien que pregunta: ¿Te falta algo?, ¿Te ayudo en algo?, ya sea peinarte o cualquier otra cosa. Incluso en Lima, todos nos apoyamos entre nosotros. Justamente por querer presentar algo bonito, somos muy colaborativos. (Entrevistado n.º 2, China, comunicación personal, 14 de diciembre de 2024)

Según los testimonios, la unión, la disciplina, el respeto y la colaboración ayuda a que exista una convivencia armónica entre los integrantes, además fortalece la cohesión interna y la capacidad de afrontar desafíos colectivos. Se entiende que estas prácticas han permitido al conjunto consolidarse, crecer y proyectar una identidad cultural sólida, tanto en el ámbito local como en escenarios externos.

La intención de este segmento es conocer las características organizativas del conjunto, es decir, comprender cómo se estructura, cuáles son las ideas clave que le permiten preservar y adaptarse al cambio para garantizar la continuidad de la tradición, así como identificar los ejes de comportamiento presentes dentro de la organización.

Este conocimiento resulta fundamental para la investigación, porque permite analizar cómo, a través de su estructura interna, sus valores y dinámicas colectivas, la ESDIBE construye procesos comunicacionales que sostienen su cohesión y permanencia. En este sentido, la organización se entiende no sólo como un espacio de coordinación y gestión, sino como un sistema de comunicación donde se comparten significados, se transmiten saberes y se refuerza el sentido de pertenencia que da continuidad a la tradición de la Diablada como expresión de identidad cultural.

4.1.3. Mecanismos de comunicación interna en la ESDIBE

La comunicación interna según Núñez (2010) tiene la finalidad de transmitir la información de la organización y su trabajo, contribuyendo a la consolidación institucional para favorecer al logro de sus resultados (Como se citó en Pinto 2017).

En el caso de la ESDIBE, los entrevistados explican cómo se desarrollan en la práctica los mecanismos de comunicación interna que básicamente son tres: i) Las sesiones o reuniones presenciales; ii) El uso de las redes sociales (WhatsApp); como mecanismo informativo; y iii) Actividades internas.

Entonces, uno de los principales mecanismos o espacios de comunicación interna de la ESDIBE son las reuniones presenciales que se realizan en su local institucional, ubicado en la Av. Floral 296 del barrio Bellavista, ciudad de Puno (Diablo mayor, comunicación personal, 8 de enero de 2025), organizadas de manera periódica y acompañadas de una agenda anual de actividades, lo que permite coordinar y garantizar el desarrollo ordenado de las dinámicas del conjunto a lo largo del año. En este sentido, Del Ángel et al. (2024) sostienen que este tipo de comunicación cara a cara es altamente valorada debido a la interacción directa, a través de la cual se obtiene un mayor porcentaje de información. Lo mismo ocurre entre los representantes, ya que este intercambio fortalece el sentido de pertenencia, la colaboración y el logro de los objetivos comunes de la ESDIBE.

Por otra parte, el segundo mecanismo de comunicación interna empleado por la ESDIBE es el uso de la aplicación de WhatsApp, mediante la cual los representantes de todos los bloques se comunican y coordinan con el presidente del conjunto. Asimismo, cada bloque cuenta con su propio grupo de WhatsApp, conformado por sus integrantes y su representante respectivo, a través del cual se transmite información relacionada con los acuerdos y actividades del conjunto, de manera más eficiente y directa (D. Ordoñez,

Diablo especial, comunicación personal, 22 de enero de 2025). En este sentido, Gutiérrez et al. (2025), sostienen que es canal digital es idóneo para la comunicación interna, ya que facilita la creación de chats grupales no solo para mantener informados a todos los integrantes.

El tercer mecanismo de comunicación interna es el conjunto de actividades internas compuesto por: actividades de socialización, ensayos y el programa general para la Festividad. Estas actividades funcionan como espacios de encuentro y coordinación que permiten a la organización mantener una dinámica de trabajo constante a lo largo del año (ver tabla 6).

Tabla 6
Lista de actividades internas de la ESDIBE

Eventos	Fechas
Actividades de socialización de la ESDIBE	
Alasitas (confraternización parrilladas de la ESDIBE)	3 de mayo
Aniversarios de los bloques	Fechas distintas
Campeonato interbloques	Cada domingo, de mayo a septiembre.
Exposición de caretas y trajes en su local institucional.	12 y 13 de septiembre
Iluminación y ambientación de su local institucional.	13 de septiembre
Misa tradicional en la Capilla Bellavista, retreta de las bandas su local institucional, pasacalle organizado por todos los bloques y recepción por aniversario del conjunto.	14 de septiembre
Ensayos	
Ensayos nacionales en Puno, Lima, Arequipa, Cusco, Tacna y Moquegua.	Cada sábado, de noviembre a diciembre
Misa para inicio de los ensayos en Puno	27 de diciembre
Ensayos generales en Puno, frente a su local institucional.	Cada miércoles y sábado, de enero a febrero
Ensayos generales de coreografía en Chucuito.	2 y 9 de febrero
Programa general de la ESDIBE para la Festividad	
Recepción de las bandas musicales, al frente de su local institucional.	7 de febrero
Misa de Albas (camaretazos anunciando que están preparados).	8 de febrero
Armado de alfombras para la procesión de la Virgen de la Candelaria.	8 de febrero
Entrada de flores (parada de la ESDIBE con traje elegante en vísperas).	8 de febrero
Concurso de danzas de traje de luces (en el Estadio UNA-Puno).	9 de febrero
Veneración en honor a la Virgen de la Candelaria (parada en Calles de Puno)	10 de febrero
Parada en el barrio Bellavista.	12 de febrero
Misa de despedida, Cacharpari (despedida del conjunto) y elección de la nueva junta directiva	13 de febrero

Nota. Elaboración propia a base de los testimonios de representantes de la ESDIBE.

La información obtenida evidencia que los integrantes de la ESDIBE no se reúnen únicamente durante el mes de febrero para la Festividad, sino que, al menos los residentes en Puno, permanecen en contacto y participan activamente durante todo el año. En palabras del entrevistado n.º 10: “Durante todo el año realizamos diversas actividades,

como reuniones, deportes y aniversarios de la Diablada y de los bloques, lo que nos mantiene siempre activos” (Entrevistado n.º 10, Caporal, comunicación personal, 25 de enero de 2025).

Del mismo modo, otro entrevistado señala que la participación continua se refuerza mediante la organización de actividades recreativas internas:

Pasada la feria de las Alasitas (Tres Cruces) ya empezamos con lo que es un campeonato interno de puros danzarines de aquí. No puede haber un participante que no haya danzado. La regla acá en este campeonato es que el bailarín que baila tiene derecho a participar en el campeonato interno. (Coreógrafo n.º 2, Arcángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024)

Si bien la principal actividad del conjunto es la Festividad, los testimonios evidencian que la ESDIBE mantiene una vida institucional activa durante todo el año, lo que fortalece la comunicación interna, consolida los vínculos entre sus miembros y garantiza la continuidad de sus actividades culturales, así como la convivencia y el sentido de pertenencia entre sus integrantes.

En síntesis, la organización de la ESDIBE presenta una estructura consolidada que, para funcionar y sostenerse en el tiempo, ha implementado diversos mecanismos de comunicación que permiten mantener informados a sus integrantes y cumplir con sus responsabilidades como danzantes. A lo largo de los años, la agrupación ha identificado tres formas principales de comunicación interna: las reuniones presenciales, el uso de redes sociales (especialmente WhatsApp) y la participación en actividades que se desarrollan a lo largo del año, cuya asistencia es obligatoria.

De acuerdo con los testimonios, la danza no solo debe entenderse en su dimensión festiva o folklórica, sino también como la manifestación de un grupo humano organizado, cuyos miembros asumen con claridad sus deberes y compromisos, reflejando una organización sólida que sostiene la vigencia de la tradición. Ello evidencia que la permanencia de una costumbre o tradición en el tiempo depende de la existencia de una comunidad que implemente mecanismos para resguardar su estructura, establecer normas de comportamiento y fortalecer su continuidad.

4.2. El origen y desarrollo de la Festividad y de la ESDIBE según la experiencia de los danzantes

En el presente apartado se investiga el significado de la Festividad, así como el origen de la danza de la Diablada y la fundación del conjunto, tomando en cuenta la experiencia de los danzantes de la ESDIBE. Cabe precisar que los datos históricos de la Festividad han sido expuestos en el marco contextual; sin embargo, en esta sección se analiza estos conceptos, desde la experiencia de los danzantes entrevistados.

Considerar los testimonios de los danzantes sobre el significado de la Festividad, el origen de la Diablada y la historia del conjunto permite conocer aspectos que no siempre quedan registrados en las fuentes documentales. Además, estos testimonios ayudarán a entender que su valor como patrimonio no solo está en la historia o en el arte, sino en la importancia que tiene en la vida de quienes la practican, pues son ellos quienes mantienen viva esta tradición y aseguran su continuidad en el tiempo.

4.2.1. Significado de la Festividad desde la perspectiva de los danzantes de la ESDIBE

Cabe precisar que este apartado constituye una exploración complementaria al marco contextual. Si bien la historia ofrece una descripción general de la Festividad y sus orígenes, resulta fundamental comprender el significado que esta adquiere desde la perspectiva de quienes la practican, porque solo a través de sus experiencias y testimonios es posible acceder al sentido vivo y actual de la tradición. En ese sentido, se identifican tres formas principales de significar la Festividad: desde la religiosidad, desde el sincretismo andino y desde el ámbito familiar.

En primer lugar, al escuchar los testimonios de los entrevistados, se puede destacar la intención espiritual o religiosa que existe como significado o motivo principal de participar en la Festividad. En este sentido, por ejemplo, A. Zanabria señala que la Festividad puede ser entendida como una tradición familiar y un espacio religioso que forma parte de la historia de su vida. Así lo precisa:

La Festividad de la Virgen de la Candelaria ha estado presente en mi vida desde pequeño. Como te mencioné, mis padres también han sido folcloristas; mi madre bailó en los primeros años de su vida, antes de procrearme. Yo la vi bailar, y esta práctica ha sido parte fundamental de mi vida, ya que siempre los he visto bailar: a mi madre como Cholita, a mi hermana también. Ha sido una parte esencial en mi formación. Con el tiempo, la Festividad ha evolucionado para mí: al inicio era un espacio lúdico, de diversión, y poco

a poco se fue convirtiendo en un espacio religioso. (Diablo mayor, comunicación personal, 10 de enero de 2025)

Igualmente, el entrevistado n.º 1 señala que la Festividad significa un espacio religioso, en la cual los danzantes bailan por devoción a la Virgen de la Candelaria (Entrevistado n.º 1, Diablo, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

Del mismo modo, A. Montalvo indica que la Festividad significa un espacio de veneración a la Virgen de la Candelaria, donde los danzantes dan lo mejor de sí para que se cumplan sus deseos. Así lo expresa: “Primero, nosotros nos debemos a la Virgen de la Candelaria. El objetivo principal es venerar de la mejor forma posible porque ella también nos retribuye de acuerdo con nuestra fe” (Ángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

En segundo lugar, los entrevistados destacan que la Festividad se puede entender como un espacio cultural y sincretismo andino. En este sentido, por ejemplo, la entrevistada n.º 20 menciona que entienden la Festividad como una manifestación cultural puneña y sincretismo andino en el cual se mantienen prácticas que combinan lo ancestral con lo cristiano, reflejando tanto la resistencia cultural de las comunidades andinas como su capacidad de adaptación: En palabras de la entrevistada:

Para mí está relacionado a un tema de identidad cultural, un tema de sincretismo, resistencia cultural y también es una actividad un poco más identitaria. Es parte de mi identidad religiosa, cultural, andina, sincrética. (China supay, comunicación personal, 8 de enero de 2025)

Del mismo modo, F. Condori explica que la Festividad es un espacio de sincretismo, donde se mezclan las creencias andinas prehispánicas con la religión católica:

La Festividad de la Virgen de la Candelaria refleja un sincretismo religioso que une la herencia prehispánica con la religión cristiana. Y nosotros al bailar nuestra danza simbolizamos la conversión de lo pagano al cristianismo y la lucha entre el bien y el mal. (Cholita, comunicación personal, 18 de enero de 2025)

En tercer lugar, los entrevistados indican que la Festividad se puede entender como un espacio donde las familias transmiten sus costumbres y mantienen viva la tradición a través de la danza, así lo expresa J. Flores:

Mis abuelos bailaron allí; mis tíos también participan en la Festividad, y mi madre fue danzante de la Diablada Bellavista. Desde pequeño, crecí viendo a mi familia participar en Bellavista y, por afinidad, fui aprendiendo junto a ellos lo que significaba la danza, la Festividad y el saludo a la Virgen. Esta experiencia se ha convertido en una tradición familiar que involucra a generaciones completas dentro de un conjunto o una danza. A través de esta práctica, las familias expresan su futuro, su cultura y su fe. Hoy, la

Festividad es el eje de mi vida personal, laboral y espiritual. (J. Flores, Lucifer, comunicación personal, 4 de enero de 2025)

Para entender los diferentes sentidos mencionados por los participantes es necesario detenerse un momento en el marco teórico.

Como señala Hanna (1979), en el marco teórico de la presente tesis, la danza no es solo una forma de entretenimiento, sino también una expresión espiritual. Esta idea se refleja en los testimonios de A. Zanabria, el entrevistado n.º 1 y A. Montalvo, quienes coinciden en que la Festividad representa, ante todo, un acto religioso de veneración, en el cual se manifiestan la fe y la devoción hacia la Virgen de la Candelaria de la mejor manera posible, en un ritual que se renueva cada año durante el mes de febrero.

Asimismo, Hanna (1979) sostiene que el danzante baila como una forma de identificarse con su cultura y valorar las tradiciones socioculturales de su grupo étnico. Esta idea se refleja en los testimonios de la entrevistada n.º 20 y J. Flores quienes afirman que la Festividad representa una expresión cultural que forma parte de su identidad regional.

Respecto al sincretismo andino, Cuentas (2015) señala que la llegada de los españoles al Perú provocó un proceso de sincretismo en la región de Puno, donde las culturas quechuas y aymaras fusionaron sus valores con la tradición occidental. Este mestizaje, impulsado en parte por los catequistas, dio lugar a nuevas expresiones religiosas y festivas, donde la danza y el canto se consolidan como formas de identidad y comunicación colectiva, esta afirmación coincide con lo señalado por la entrevistada n.º 20 y la danzante F. Condori al mencionar que la Festividad es un espacio de sincretismo, donde se mezcla las creencias andinas prehispánicas con la religión católica.

Asimismo, muchos entrevistados señalan que la participación en la ESDIBE está profundamente ligada al vínculo familiar. Esta comunicación intergeneracional permite que la tradición no sea un legado fijo, sino una práctica cultural viva que se renueva y fortalece en cada generación (Brenes, 2019). De este modo, la Festividad se convierte en un espacio donde las familias transmiten sus costumbres y mantienen vigente la tradición a través de la danza. Los testimonios de A. Zanabria y J. Flores coinciden en que participar en la Festividad es, ante todo, una tradición familiar.

Estos tres significados se complementan, y puede ayudar a entender que la devoción se fortalece en la práctica cultural compartida, mientras que la continuidad familiar asegura la preservación tanto de la fe como de la identidad colectiva. Así, a partir de ello se podía

decir que la Festividad se configura como un espacio integral donde convergen lo religioso, lo cultural y lo familiar, evidenciando su riqueza como práctica viva.

En el apartado 4.4.1 se explora a profundidad sobre este vínculo familiar, un aspecto que se encuentra muy relacionado con la comunicación intergeneracional.

4.2.2. Sobre el significado y orígenes de la Diablada según la visión de los danzantes

En el marco contextual se mencionaron tres posturas teóricas sobre el origen de la danza: i) las creencias andinas y el proceso de evangelización de los Jesuitas (Onofre, 2018); ii) de Sicuris Diablos Mañazos a la Diablada (Palao, 2018); y iii) el mito de Pachamama y Pachacamac y su relación con la Diablada (Flores, 2015).

En este segmento se busca comprender cómo los propios danzantes interpretan el sentido de la Diablada y su origen, permitiendo reconocer el valor cultural que esta tradición adquiere dentro de su comunidad, en tanto son ellos quienes la mantienen vigente, la recrean y la actualizan en cada Festividad.

Los danzantes indican que la Diablada representa simbólicamente la lucha entre el bien y el mal, en la cual el primero triunfa sobre el segundo. El “bien” se personifica en la figura del Arcángel San Miguel, mientras que el “mal” se manifiesta en el Diablo, quien encarna los siete pecados capitales: soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza. Como resultado de esta confrontación, el Arcángel San Miguel emerge victorioso y asume el mando de toda la tropa de Diablos, quienes finalmente se arrodillan ante la Virgen de la Candelaria como acto de rendición y devoción (Entrevistado n.º 8, Ángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

Los relatos que circulan y se mantienen vigentes sobre el origen de la Diablada, dentro de la colectividad de los danzantes de la ESDIBE, son los siguientes:

a) El origen de la Diablada según la cosmovisión andina y las tradiciones mineras

Este origen, mencionado en el marco contextual y estudiado por Onofre (2018), se habla del “Anchancho”, deidad protectora de las minas. En su honor, los mineros realizaban ofrendas, danzas y rituales, cubriéndose el rostro con máscaras provistas de cachos para asemejarse a su divinidad y solicitarle permiso antes de extraer los metales preciosos de las profundidades. Estas prácticas fueron posteriormente reinterpretadas por las doctrinas cristianas durante el proceso de evangelización.

Algunos danzantes señalan que la danza tiene sus orígenes en las prácticas propias de las tradiciones mineras. Por ejemplo, D. Ordoñez sostiene que la Diablada se originó en el periodo colonial, cuando se produjo la fusión entre las creencias cristianas y andinas. En el contexto cristiano del virreinato, la danza representaba la lucha entre el bien y el mal; mientras que, desde la cosmovisión andina, se relacionaba con deidades como el “Saqra” y el “Anchanchu” (o “Tío” de las minas), considerados espíritus protectores del mundo subterráneo, a quienes se ofrecían ofrendas y danzas para solicitar permiso antes de extraer el oro de las minas (Diablo mayor, comunicación personal, 22 de enero de 2025).

b) El origen en la Diablada en el proceso de evangelización de los Jesuitas en Chucuito - Juli (sur de Puno)

Este origen, mencionado en el marco contextual y estudiado por Onofre (2018), plantea que la Diablada se originó en Chucuito-Juli, donde los jesuitas introdujeron “danzas de diablos” y representaciones de los siete pecados capitales provenientes de Cataluña, con el fin de imponer la religión católica sobre las creencias andinas.

La mayoría de los danzantes se identifica con este origen de la Diablada, el cual se sitúa en el distrito de Juli, provincia de Chucuito, en el departamento de Puno. Por ejemplo, A. Zanabria señala que el origen de la Diablada en Juli podría encontrarse en la representación satírica del bien y el mal, surgida a partir de la imposición y difusión de la religión católica por parte de los Jesuitas en dicha localidad (Diablo Mayor, comunicación personal, 10 de enero de 2025).

Del mismo modo, F. Condori menciona que “la Diablada tuvo origen en Juli a través de la evangelización de los Jesuitas a los aymaras. Como puede verse, la Diablada es un sincretismo religioso entre la herencia prehispánica y la cultura andina” (Cholita, comunicación personal, 18 de enero de 2025).

c) El origen de la Diablada en los Sicuris del barrio Mañazo

Este antecedente, mencionado en el marco contextual y estudiado por Palao (2018), plantea que la danza de la Diablada derivó de los antiguos arrieros del barrio Mañazo, quienes realizaban pagos a la Pachamama y danzas al “Ayapu”, espíritu protector de los ganados. Esta manifestación era acompañada por música de Sicuris y por la imagen de

San Miguel Arcángel. En sus inicios fue conocida como el “Baile de Mañazos” y, posteriormente, como el “Baile de los Diablos Mañazos”.

Algunos danzantes señalan que la Diablada se originó con los arrieros de Sicuris del Barrio Mañazo, quienes realizaban pagos a la Pachamama mediante el sacrificio de toros y bailes con caretas de vacas o toros. Con el tiempo, estas caretas habrían evolucionado hacia formas más estilizadas (Entrevistado n.º 6, Diablo, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024) (ver figuras 15).

Figura 15
Comparsa Sicuris Barrio Mañazo



Nota. Sicuris del barrio Mañazo de la década de los treinta y cuarenta. Tomado de (Reynoso, 2023, p. 11).

Según Reynoso (2023), el conjunto Sicuris del Barrio Mañazo, fundado oficialmente el 2 de febrero de 1892, difundió su arte y música hacia el Alto Perú. A lo largo de su trayectoria, se consolidó como un espacio de convergencia social que integró a personas de distintas clases, reflejando esta diversidad en la variedad de personajes que conforman la danza. Asimismo, el autor indica que, de la máscara ritual al Anchanchu, se deriva personajes como “China Diabla” o “China Saqra” y la del “Diablito” surgieron posteriormente figuras como los Diablos mayores y los Caporales y hace aproximadamente tres décadas, la mujer adquirió una participación cada vez más destacada dentro de la danza de los Diablos (p. 14) (ver figura 16).

Figura 16

Personajes del conjunto Sicuris del Barrio Mañazo



Nota. Tomado de (Reynoso, 2023, p. 16).

En base a las entrevistas, se pudo evidenciar que los danzantes se identifican con el origen descrito por Onofre (2018) y Palao (2018), pero no con lo planteado por Flores (2015), quien vincula la danza con “el mito de Pachamama y Pachacamac”, el cual también simboliza la lucha entre el bien y el mal.

Por otro lado, la mayoría de los danzantes afirma que la Diablada se originó en el distrito de Juli, provincia de Chucuito, durante la evangelización realizada por los misioneros jesuitas. Según sus relatos, los religiosos usaron la idea de la lucha entre el bien y el mal para enseñar los valores del cristianismo a las comunidades andinas. Así, la danza habría nacido como una adaptación de creencias andinas que incorporó elementos de la religión católica.

Según los testimonios de los danzantes destaca que la Diablada tiene un origen peruano, basado en las tradiciones locales y en los procesos de evangelización, y no en influencias extranjeras. Esta visión refuerza la idea de que las comunidades de Puno han hecho suya esta danza, convirtiéndola en un símbolo de su fe y de su herencia cultural.

Por otro lado, es preciso resaltar que, según lo observado, el conjunto de Sicuris del Barrio Mañazo acompaña las celebraciones de aniversario de la ESDIBE; ya que, según los entrevistados, de este conjunto habrían derivado los personajes que dieron origen a la danza de la Diablada y, posteriormente, a la propia ESDIBE. Esto reforzaría su vínculo histórico y simbólico (ver figura 17).

Figura 17

Danzantes de los Sicuris del Barrio Mañazo y presidente de la ESDIBE 2024-2025



Nota. Aniversario de la ESDIBE. Tomado de (ESDIBE, 2024, 14 de septiembre).

En este sentido, escuchar las voces de quienes hoy mantienen viva esta manifestación patrimonial permite reconocer su riqueza simbólica y las diversas versiones sobre su origen, ya sea vinculadas a las tradiciones mineras dentro de la cosmovisión andina o a la evangelización Jesuita en Chucuito-Juli, ambas planteadas por Onofre (2018); o a los Sicuris del barrio Mañazo, según Palao (2018). Esto evidencia cómo los danzantes se reconocen como herederos de una historia compartida, apropiándose de estas narrativas y transmitiendo a las nuevas generaciones.

Estas narraciones, a veces espontáneas y construidas de la sabiduría colectiva, fortalecen su sentido de pertenencia y compromiso con la práctica, pues al conocer el trasfondo cultural y espiritual de la Diablada, los participantes no solo bailan, sino que también reafirman su identidad regional, transmiten la memoria colectiva y garantizan la continuidad de la danza para las futuras generaciones.

4.2.3. Fundación de la ESDIBE desde la experiencia de los danzantes

Humpiri (2024), danzante de más de medio siglo de trayectoria y reconocido por su permanente papel como Ángel de la ESDIBE, compartió hechos vinculados a la fundación del conjunto y facilitó las fotografías que se presentan en este segmento, esto se realizó durante su exposición en el Primer Congreso Nacional de la Diablada Puneña realizado en octubre de 2024.

Según su testimonio, la tarde del 15 de septiembre de 1963 se fundó la Diablada de Bellavista, gracias a la iniciativa de un grupo de vecinos del barrio Bellavista de la ciudad de Puno (ver figura 18). Dichos pobladores, inspirados en otras agrupaciones barriales y animados por el propósito de representar a su barrio en los concursos en honor a la Virgen de la Candelaria, eligieron la Diablada como expresión artística.

Figura 18

Directiva fundadora de la Diablada de Bellavista en el año 1963



Nota. Tomado de (Humpiri, 2024).

Según el relato de Humpiri (2024), el conjunto tuvo su primera participación en 1964, en el Concurso Virgen de la Candelaria de Puno, organizado por el Instituto Americano de Arte. Esta presentación marcó el inicio de la trayectoria de la Diablada de Bellavista, que en aquel entonces estuvo presidida por el señor Simón Rodríguez con la guía de la danza a cargo de Simón Flores. La fundación de la agrupación no sólo introdujo una nueva expresión artística en la Festividad, sino que también cambió la vida de los habitantes del barrio Bellavista. Hombres y mujeres se involucraron en la construcción de una tradición que, con el tiempo, según los danzantes se ha consolidado como una de las danzas más emblemáticas de la región.

Por su parte, el entrevistado n.º 8 menciona que, en sus inicios la Diablada de Bellavista comenzó con un grupo reducido de danzantes conformado por apenas veinte (20) Diablos y algunas Cholitas que eran esposas de los integrantes. El propósito de esta presentación era rendir homenaje a la Virgen de la Candelaria a través de la danza en la Plaza de Armas de Puno (Caporal, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024) (ver figura 19).

Figura 19
Danzantes de la Diablada de Bellavista



Nota. Tomado de (Humpiri, 2024).

Asimismo, el danzante Humpiri (2024) refiere que en las presentaciones del conjunto se incluía gigantescas arañas (ver figura 20), dragones o tarántulas, con la finalidad de asombrar al público, así como dejar una huella imborrable de las presentaciones en la Festividad. En una oportunidad, A. Zanabria señala que mostraron un dragón gigante hecho de carrizo y papel, del cual emergió un Diablo rojo, rodeado de efectos especiales, humo y explosiones controladas (Diablo mayor, comunicación personal, 10 de enero de 2025).

Figura 20
Danzantes de la Diablada de Bellavista y una tarántula gigante



Nota. Tomado de (Humpiri, 2024).

Posteriormente, en 1988, a raíz de una invitación de la Municipalidad de Arequipa, siendo alcalde el Dr. Luis Cáceres Velásquez, el conjunto Diablada de Bellavista se presentó en el Festival Internacional realizado en el Estadio Mariano Melgar, obteniendo

calificaciones de “majestuosa y espectacular”. Desde entonces, según los registros dicho conjunto, se denomina como la “Espectacular Diablada Bellavista”. Es así como, en 1999, se inscribe la organización en los Registros Públicos con la Partida N° 05007804 con el nombre de Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista – ESDIBE (ESDIBE, s./f.).

Según H. Yucra, danzante con una amplia trayectoria en el conjunto, indicó que con el tiempo la organización alcanzó un notable reconocimiento, reflejado en los numerosos títulos obtenidos durante la Festividad: once (11) veces campeón general y doce (12) ocasiones campeón de serie. Esta destacada trayectoria atrajo progresivamente a un mayor número de participantes, no solo provenientes del barrio Bellavista, sino también profesionales y comerciantes de distintos barrios y ciudades. Cuenta que, ante el incremento significativo de integrantes, se hizo necesaria la organización de los danzantes en bloques, diferenciados según los personajes de la danza (Caporal, comunicación personal, 24 de enero de 2025).

En relación a la organización por bloques en la ESDIBE, se puede recurrir a los testimonios de H. Yucra, D. Charca y A. Montalvo, quienes describen el proceso mediante el cual se fueron conformando los diferentes bloques dentro del conjunto.

H. Yucra señala que los danzantes que representaban a los personajes de los Caporales y Cholitas, se agruparon por lazos de amistad y compadrazgo entre los danzantes y cada bloque adoptó un nombre propio para diferenciarse:

El conjunto fue creciendo, ya éramos muchos Caporales, entonces teníamos que hacer dos bloques y como eran amigos o compadres, dijimos: “nosotros vamos a ser los *Choches*” y el otro grupito que estaban ahí, también eran amigos y compadres, dijeron: “nosotros vamos a ser los *Tigres*”. Así surgieron los bloques de *Caporales Choches* y *Caporales Tigres*, y así comenzó, igualito las Cholitas también ya. Ahora, en este año somos cuatro bloques de Caporales [*Tigres, Choches, Perikos* y *Chascosos*] y cuatro bloques de Cholitas [*Tradicionales, Espectaculares, Mandarinas* y *Perikas*] y así ha ido creciendo. (Caporal, comunicación personal, 24 de enero de 2025)

Por su parte, D. Charca y A. Montalvo explican cómo se conformaron los siete (7) bloques de Diablos y Chinas, así como el origen de sus denominaciones, las cuales surgieron a partir de sus rasgos personales de los integrantes, atributos simbólicos de la danza y circunstancias anecdóticas.

Los entrevistados explican que el primer grupo en formarse fue el *Bloque Amistad* identificado con el color amarillo, cuyo nombre surgió del fuerte vínculo de amistad entre

sus integrantes. Luego apareció el *Bloque Furia*, de color rojo, inspirado en la figura del Diablo rojo, símbolo de fuerza y energía. A su vez, el *Bloque Peinaditos*, distinguido por el color lila, recibió este nombre debido a que sus miembros se caracterizaban por su elegancia y buen vestir.

Posteriormente, se conformó el *Bloque Vikingo*, de color turquesa, integrado por danzantes provenientes de la ciudad de Arequipa. Su nombre se debe a que el vikingo es una figura con cuernos, lo que se asoció con la estética de la danza. Más adelante, surgió los *Diablos* y *Chinas Chascosos*, de color naranja, bautizado así porque sus fundadores tenían el cabello ondulado, rasgo que los diferenciaba dentro de la agrupación. Después se forma el *Bloque Perikos*, cuyo color distintivo es el verde y su denominación surgió debido a que, tras el uso sin protección de las máscaras, las narices de los danzantes quedaban afectadas, dándoles un aspecto similar al de un perico.

Por último, se conformó el séptimo bloque llamado *Legión Indomables*, identificado con el color plomo plateado. Su nombre refleja el espíritu de sus integrantes, quienes se consideraban una legión de personas fuertes y decididas que no se dejaban dominar (D. Charca, Ángel, comunicación personal, 2 de diciembre de 2024; A. Montalvo, Arcángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

Respecto a los bloques especiales (Diablos mayores, Chinas supays, Diablas y Ñaupas) se llegaron a formar veintidós (22) bloques, entre ellos: *Supayay Pericos* y *Supay Pericos*; *Bloque Furia*; *Sagra Uros* y *Qori Supay*; *Bloque los Condenados*; *Bloque Ledibel*; *Tokados*; *Espectaculares Zancudos*; *Bloque Infernales*; *Loz 300* y *Divinas*; *Círculo Social Lujuria*; *Diablos mayores* y *Supay Legión Indomable*; *Mistikos*; *Legendarios Diablos Especiales Amistad*; *Bloque Presidencial*; *Imperio Candelaz*; *Espectacular Furia Bellavista*; *Soberanos* y *Supay Espectaculares Aqp*; *Figuretis*; *Inkari & Qoriñawi*; *Especiales Peinaditos*; *Diablos de Candelaria*; y finalmente esta las *Diablas Ninawarmis Bellavista*.

En conclusión, los testimonios recogidos y los documentos revisados sobre la fundación de la ESDIBE permitieron conocer no solo las fechas y acontecimientos vinculados a la fundación de la ESDIBE; sino también las experiencias, historias y sentimientos que acompañaron ese proceso de quienes mantienen este patrimonio. En tal sentido, las entrevistas revelan que el conjunto nació de la unión de vecinos que, movidos por la

devoción a la Virgen de la Candelaria, buscaban rendirle homenaje hace ya 62 años. Con el paso del tiempo, la ESDIBE se consolidó como uno de los conjuntos más representativos de Puno, al representar una herencia compartida que los danzantes asumen, transmiten y recrean como parte esencial de su identidad regional.

La importancia de recopilar los significados de la Festividad, los orígenes de la Diablada y del propio conjunto radica en que son los miembros de esta colectividad quienes mantienen vivo este patrimonio. Por ello, fue necesario sistematizar su historia, conocer cómo se formó la organización, escuchar las experiencias de los danzantes y recuperar material fotográfico que dé cuenta de este proceso. Esta labor se vincula con la noción de patrimonio cultural inmaterial, entendida como el conjunto de prácticas, representaciones y expresiones que las comunidades reconocen como parte de su identidad. En este sentido, documentar y analizar las experiencias y memorias de los portadores de la tradición permite no solo preservar ese legado, sino también garantizar su transmisión a las generaciones futuras, favoreciendo la continuidad y resignificación del sentido de la Festividad, origen de la Diablada y la organización dentro del contexto contemporáneo.

Así, desde la comunicación la ESDIBE puede entenderse como un espacio de diálogo entre el pasado y el presente, entre la historia documentada y la experiencia vivida. En ese intercambio, la danza de la Diablada se convierte en un medio de transmisión de valores, memorias, vínculos familiares y creencias compartidas, haciendo de esta colectividad una tradición viva que forma parte esencial de la identidad puneña.

4.3. Análisis de los elementos comunicativos de la danza ESDIBE como expresión artística y cultural desde la perspectiva de los danzantes

Luego de revisar su organización y los orígenes de la danza, se procede a analizar los elementos comunicativos de la Diablada como expresión artística y cultural, a partir de la percepción de los propios danzantes de la ESDIBE, porque esto es importante para comprender la totalidad de este proceso comunicativo.

Según Gómez (2009), la danza es el arte de conectar el cuerpo con el movimiento para expresar emociones, historias, ideas y acontecimientos históricos. En la misma línea, Ollora (2021) sostiene que la referida expresión artística comunica valores y creencias a través de los movimientos dentro de un contexto cultural.

En ese sentido, los elementos comunicativos de la Diablada ejecutada por la ESDIBE se analizan considerando el entorno visual (el vestuario y la máscara), los movimientos (la coreografía y los pasos) y el entorno sonoro (la música y los cantos), planteada por Adshead-Lansdale et al. (1999) (como se citó en Parra, 2014, p 58). Se espera conocer cómo los danzantes interpretan y valoran estos elementos, reconociéndose como expresiones de su identidad y portadores de significados culturales.

Esta sección se organiza en tres partes: en primer lugar, se analiza los símbolos del vestuario y la máscara desde una perspectiva comunicacional, identificando qué significa, qué comunica y por qué se eligen los símbolos; en segundo lugar, se analiza la coreografía presentada en el Estadio Monumental de la UNA-Puno, así como los pasos ejecutados en la danza; finalmente en tercer lugar, se analiza la influencia de la música en el proceso de la expresión cultural.

Es oportuno aclarar que, a lo largo de esta tesis se ha empleado la palabra vestuario como término general; sin embargo, los danzantes entrevistados emplean el término traje, y denominan a la máscara como careta. Aunque en este trabajo continuará utilizando vestuario y máscara por coherencia conceptual, se reconoce y respeta el uso que los propios actores culturales le dan a estas denominaciones, las cuales serán mencionadas cuando se cite o describa su experiencia directa.

4.3.1. Vestuario y máscara como elementos de comunicación visual: análisis de sus significados desde la experiencia de los danzantes

El primer tema abordado es el sistema diacrítico, mencionado previamente en el marco teórico, el cual, según Rulicki (2007), comunica tanto la identidad personal como la grupal a través de elementos visuales como el vestuario y la máscara del danzante. Autores como Olmedo (2018) y Knapp (1959) señalan que el vestuario cumple funciones comunicativas, a través de la cual se expresa identidad cultural, se transmite información social y se fortalece la conexión con los significados rituales y tradicionales de la danza. Por su parte, Cánepa (1991) indica que la máscara es como un puente entre el danzante y el personaje, permite una transformación de quien la porta y en contextos rituales, se convierte en una herramienta para la negociación identitaria y la expresión simbólica. En consecuencia, se puede entender que tanto el diseño como los materiales de estos elementos deben

responder al significado que se busca comunicar, siendo elementos fundamentales en la construcción del mensaje dancístico y cultural.

Es importante analizar el vestuario y la máscara porque permiten comprender cómo estos elementos actúan como lenguajes visuales dentro de la danza. Sus significados no solo responden a una dimensión colectiva, vinculada a la tradición y la identidad del conjunto, sino también a expresiones individuales de cada danzante. Estudiar estos recursos visuales brinda a la investigación una perspectiva comunicacional que posibilita interpretar los mensajes que los participantes buscan transmitir y compartir con la comunidad.

4.3.1.1. Algunos apuntes sobre el vestuario como elemento de comunicación

a. El vestuario de los danzantes según su jerarquía

Una de las primeras ideas recogidas en las entrevistas es que el vestuario refleja la jerarquía dentro del conjunto, vinculada a la trayectoria de cada danzante. Así, los más jóvenes inician con trajes más ligeros y sencillos, mientras que, con el paso de los años, van accediendo a representar personajes que requieren vestuarios más elaborados y pesados, asociados a personajes de mayor rango. De este modo, los personajes de la Diablada simbolizan el ciclo de vida de los danzantes dentro del conjunto, donde el vestuario se convierte en un indicador de su posición y reconocimiento.

Por ejemplo, se habla del peso del vestuario. H. Yucra indica que los trajes utilizados por los personajes de Diablo y China están confeccionados con telas livianas y con escasos bordados, características que los dotan de mayor comodidad y reducen su peso durante la ejecución de la danza (Caporal, comunicación personal, 24 de enero de 2025).

En la misma línea, A. Zanabria señala que el personaje del Diablo es representado por jóvenes, cuyo traje liviano responde a la exigencia de levantar enérgicamente las rodillas y mover los pañolones durante la danza. En cuanto al personaje de Chinita, menciona que es interpretada por jovencitas, también con un vestuario ligero y sin careta, destacando el uso de dos trenzas que evocan la tradición de la mujer puneña (Diablo mayor, comunicación personal, 10 de enero de 2025).

A partir de las entrevistas, se advierte que el vestuario de los personajes de Diablo y China se distingue por su ligereza y sencillez, rasgos que comunican su lugar en la jerarquía inicial de la danza. La confección con telas livianas y escasos bordados no solo responde

a una necesidad práctica de permitir movimientos enérgicos y dinámicos propios de los jóvenes, sino que transmite la idea de vitalidad, fuerza y frescura asociada a las etapas de iniciación en la Diablada. En el caso del personaje de Chinita, la ausencia de careta y el uso de trenzas expresan un vínculo con la tradición femenina puneña, reforzando la dimensión cultural del personaje.

La jerarquía también se expresa en el nivel de elaboración del vestuario y en la riqueza de sus acabados, la implementación de algunos elementos, los cuales lo usan los danzantes mayores con más trayectoria en el conjunto. Según el coreógrafo n.º 3, los varones adultos representan al personaje del Diablo mayor, mientras que las mujeres adultas portan los trajes correspondientes a los personajes China supay, Diablesa y Ñaupas.

En el caso de los personajes de Diablos mayores se nota que sus trajes y máscaras son más elaborados, pues en esta etapa el danzante puede incorporar a su vestuario diversos elementos como monedas para las palcas, capas más adornadas, guantes bordados con hilos de color dorado y plateado, botas con espuelas y caretas de yeso. Estos detalles implican una considerable inversión económica, lo que representa mayor jerarquía, más experiencia y estatus dentro del conjunto (Arcángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

Respecto a la representación femenina como China supay, Diablesa y Ñaupas, conforme a los testimonios recogidos, poseen trajes con más bordados y adornos, los cuales simbolizan mayor jerarquía y experiencia. Por ejemplo: el personaje de China supay se distingue por portar una careta especial y bailar con un ritmo más pausado; la Diablesa lleva una capa grande, pechera, falda, pañuelos y, en muchos casos, también careta, lo que muestra un nivel superior de ornamentación; mientras que la Ñaupas es interpretada por danzantes de mayor edad, con un vestuario que incluye polleras más largas, más voluminoso y elaborado, semejante al de las Cholitas, complementado con máscara, corona, tridente, corsé, capellón y botas pequeñas (K. Medrano, China, comunicación personal, 15 de enero de 2024).

Por otro lado, en la etapa de adultez mayor o vejez, los entrevistados señalan que los varones asumen el personaje de Caporal, mientras que las mujeres representan a la Cholita. Estos personajes marcan el cierre del ciclo dentro de la danza y reflejan la experiencia y el recorrido de toda una vida como danzantes.

El vestuario del Caporal se caracteriza por llevar una capa ancha, muy pesada y ricamente ornamentada, la cual representa un estatus superior dentro de la danza. En palabras del entrevistado n.º 10:

Bueno, los Caporales ya somos personas que hemos pasado por la etapa de Diablos y Diablos mayores. Ahora somos mayores, por ello tenemos más fortaleza, y nos corresponde un traje un poco más pesado, con más perlas, más ostentoso, lo cual representa un rango superior. (Caporal, comunicación personal, 25 de enero de 2025)

En cuanto a las Cholitas, la entrevistada n.º 12 señala: “Bueno, generalmente nuestro traje de Cholita, usamos una pollera, nuestra blusa, nuestro mantón, nuestro sombrero puneño, que es un símbolo de la Cholita puneña” (Cholita, comunicación personal, 27 de enero de 2025).

Así, tanto el traje del Caporal como el de la Cholita reafirman la noción de jerarquía ya que pasaron entre 15 a 50 años danzando dentro del conjunto, asimismo, el traje íntegro del personaje de la Cholita expresa un fuerte sentido de pertenencia a la cultura puneña.

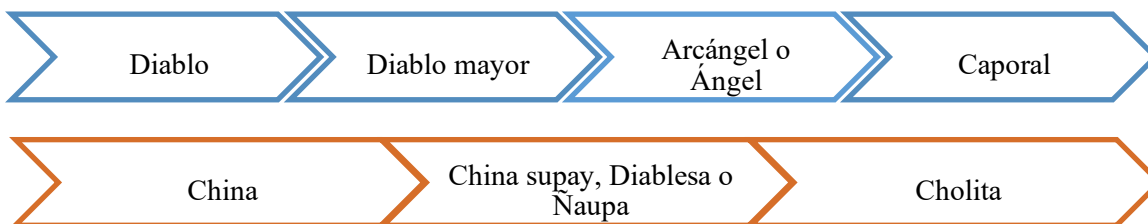
En cuanto al vestuario de Arcángel, D. Charca menciona que solo puede ser portado por un danzante que cuente con el respaldo del conjunto y cuente con una trayectoria destacada dentro de la organización. Asimismo, indica que este traje está asociado con la pureza, la paz y la cercanía a lo divino (Ángel, comunicación personal, 2 de diciembre de 2024).

En este sentido, el vestuario del personaje de Arcángel constituye el nivel más alto de la jerarquía dentro de la ESDIBE, pues solo puede ser portado por tres danzantes con trayectorias destacadas y el respaldo del conjunto, lo que ya comunica prestigio y reconocimiento. Su indumentaria, cargada de símbolos vinculados a la pureza, la paz y lo divino, transmite la función de guía espiritual en la danza y materializa la representación del bien frente al mal. En este sentido, el traje no solo distingue un rango jerárquico superior, sino que también comunica valores trascendentes que refuerzan el carácter ritual y devocional de la Diablada.

Para mayor comprensión se muestra un flujo de la trayectoria de los danzantes en la ESDIBE. (Ver figura 21)

Figura 21

Trayectoria de los personajes de la ESDIBE



Nota. Los danzantes inician su trayectoria bailando de los personajes de izquierda a derecha.

En síntesis, se habla del vestuario como un lenguaje visual que expresa la jerarquía, los ciclos de vida y la trayectoria de los danzantes. Esto a su vez se comunica a partir del peso del traje, el nivel de detalle en los bordados e implementación de algunos elementos en el vestuario, experiencia y estatus de cada participante dentro del conjunto. De este modo, el traje además de cumplir una función estética hace visible el rol que cada danzante desempeña dentro y fuera de su propia organización.

Así, enunciar la jerarquía a partir del vestuario de los diferentes personajes resulta importante porque permite comprender los roles y responsabilidades que cada danzante asume dentro de la organización y cómo esta estructura se refleja simbólicamente en el vestuario. Además, la jerarquía vinculada con lo generacional refuerza el sentido de comunidad, ya que los integrantes más jóvenes aprenden a respetar los diferentes niveles y a reconocer la experiencia de los adultos quienes los anteceden. De esta forma, el traje no solo comunica estatus o antigüedad, sino que también fortalece los lazos entre generaciones y mantiene viva la memoria cultural del conjunto.

b. El significado de los símbolos bordados en los trajes en la voz de los danzantes

Además de los vestuarios y los personajes, también es importante conocer los símbolos que se plasman en los trajes de los danzantes, los cuales son: (sobre todo) el puma, el cóndor y la serpiente, entre otros símbolos. Estos elementos se pueden bordar en las palcas y botas; según J. Flores y D. Ordoñez estos símbolos comunican la conexión que ellos tienen con una visión del mundo basada en la cosmovisión andina, donde predomina la idea de equilibrio entre las fuerzas de la naturaleza y la coexistencia de los tres niveles del mundo: el Hanan Pacha (mundo de arriba), el Kay Pacha (mundo terrenal) y el Ukhu Pacha (mundo de abajo) (Lucifer, comunicación personal, 4 de enero de 2025).

También se observa en las pecheras bordados de lagartos que según Onofre (2013) desde una visión bíblica, está asociado al mal; sin embargo, en el mundo andino, el lagarto es considerado un ser regulador y benefactor que anuncia la suerte, el buen augurio. Asimismo, según el referido autor, la figura bordada de “Diablo”, muy frecuente en las capas y pecheras de los danzantes, mencionada por J. Flores y referida por Onofre (2013), es interpretada tradicionalmente como símbolo del mal introducido por los conquistadores en el siglo XVI. No obstante, en el pensamiento andino, este símbolo sería el “Supay” que representa a un espíritu protector encargado de criar y cuidar a los seres humanos y animales. De esta forma se puede entender que los danzantes muestran a través de estos símbolos el vínculo que mantienen con la cosmovisión andina y reafirman su identidad como parte de una tradición viva.

Por otro lado, algunos danzantes señalan que plasman la imagen de la Virgen de la Candelaria en diferentes partes de su traje como expresión de devoción y gratitud. Así lo precisa S. Román: “En la parte del pecho, llevamos la imagen de la Virgen de Candelaria, porque nos debemos a ella” (Diabla, comunicación personal, 4 de enero de 2025). En la misma línea, J. Cayro (Juanjo) afirma: “Portamos una Virgen porque la tenemos aquí, a nuestra mamita Candelaria” [señala su pecho] (Diablo mayor, comunicación personal, 4 de enero de 2025). La imagen de la Virgen también se expresa en los pañolones de los danzantes, así como en el casco, la capa del Arcángel y en algunas coronas de las Chinas con tamaños y detalles particulares.

Además, se evidencia que algunos trajes presentan bordados del escudo del Perú, en alusión al origen de la Diablada. También se observa la presencia del escudo de Puno y del Arco Deustua, elementos que contribuyen a la revalorización de la cultura puneña (Diablo Mayor, comunicación personal, 15 de enero de 2025). Por último, de forma particular, J. Flores incorpora una letra en su traje en conmemoración a su madre: en sus palabras, “Desde niño siempre llevo una B bordada en mi traje, que representa no solo a Bellavista, sino también la inicial del nombre de mi madre” (Lucifer, comunicación personal, 4 de enero de 2025) (ver figura 22).

Figura 22

Vestuario de J. Flores con bordado personalizado (B)



Nota. Tomado de (Paul Navarro Fotografía. 2024, 12 de abril). Cred. Paul Navarro Fotografía, adaptado por el autor.

Por ello, a forma de conclusión, se puede decir que los testimonios de los danzantes expresan que en el vestuario de la ESDIBE aparecen cuatro tipos de representaciones: la cosmovisión andina, la resignificación de símbolos coloniales, la devoción a la Virgen, las imágenes personalizadas.

Se podría entender que los símbolos que los danzantes eligen para sus vestuarios no son simples adornos, como la mayoría de las personas podría pensar. En algunos casos son elegidos de manera personal para expresar sentimientos, recuerdos o aspectos que desean hacer visibles; mientras que otros responden a decisiones colectivas, orientadas a mantener una narrativa simbólica que se ha transmitido a lo largo del tiempo. Así, los trajes se convierten en un medio de comunicación que expresa identidad cultural, fe y memoria compartida, mostrando al mismo tiempo la cosmovisión andina y lo cristiano dentro de una tradición que sigue vigente.

c. Significado de la faja de monedas y la chuspa para los danzantes

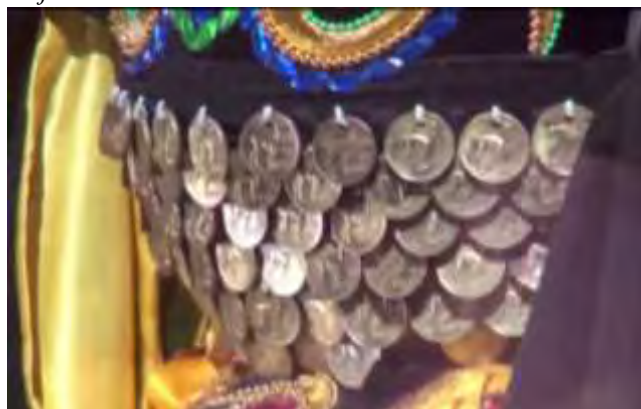
Para muchos danzantes, el uso de la faja de monedas antiguas constituye un símbolo de tradición y de continuidad familiar tal como el entrevistado n.º 26 lo precisa:

Antiguamente era una tradición familiar que cada uno trajera una faja de familia. Entonces, eso hacía que tuvieran monedas de distintos tamaños, distintos colores o, a veces, no eran completas. Ahora, más bien, ya tratamos de uniformizar eso y nosotros hemos regresado a la configuración escama de pescado (una sobre otra). (...) Salimos con las monedas de vicuñitas, las antiguas. Y conseguir 150 para cada traje es bien difícil, pero sí lo logramos

conseguir. Si nos enfocan en el traje, se van a dar cuenta de que todas las monedas son iguales y son antiguas. (Diablo mayor, comunicación personal, 4 de enero de 2025) (ver figura 23)

Figura 23

Faja de monedas de los danzantes de la ESDIBE



Nota. Faja de monedas símbolo de tradición familiar.

Entonces, se puede inferir que, el uso de la faja de monedas antiguas representaba una práctica heredada de padres a hijos, que expresaba un fuerte vínculo con la memoria y el legado familiar. En la actualidad, aunque se busca uniformidad en la disposición y el tipo de monedas, la esencia de esa tradición se mantiene, pues portar monedas antiguas, refuerza el lazo con las generaciones anteriores y con la historia viva de la danza (Entrevistado n.º 26, Diablo mayor, comunicación personal, 4 de enero de 2025).

Por su parte, los testimonios del coreógrafo n.º 2 y el entrevistado n.º 33 coinciden en que la faja de monedas también puede representar la riqueza o la fortuna y el constante sonido de las monedas al moverse, similar al de las cadenas, también puede reforzar una asociación simbólica con el castigo, la condena y el sufrimiento de las personas al descender al infierno (Arcángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024; Diablo mayor, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024). Así, la faja de monedas no solo transmite tradición y prosperidad a través de lo visual, sino que también lo hace mediante lo sonoro, ya que el repiqueteo de las monedas en movimiento aporta un sentido extra a la danza y refuerza su valor simbólico.

Respecto a la chuspa, el entrevistado n.º 33 indica que actualmente se está recuperando la práctica ancestral de portar estos pequeños bolsos andinos durante la danza, los cuales simbolizan la abundancia. Según precisa, “en las chuspas siempre tenemos comida y agua y eso va a estar siempre con nosotros” (Diablo mayor, comunicación personal, 28 de

diciembre de 2024). Este testimonio evidencia que la chuspa no solo cumple una función utilitaria, sino que también proyecta un sentido de continuidad cultural al representar el sustento indispensable y el vínculo con la memoria andina.

En síntesis, en esta investigación el vestuario de la ESDIBE se entiende como un canal de comunicación integral. Para Olmedo (2018) y Knapp (1959), el traje transmite información social y cultural: por ejemplo, los Diablos mayores llevan vestuarios más pesados y ricamente bordados, lo que evidencia su estatus dentro de la jerarquía de la danza; mientras que los trajes iniciales de Diablos y Chinas son más livianos, marcando la etapa de inicio en el conjunto. Estos elementos no solo identifican al danzante, sino que también lo sitúan en un ciclo de vida cultural y devocional.

Por su parte, Vilcapoma (2008) comprende el vestuario y sus accesorios como parte de la parafernalia ritual, es decir, materiales de culto cuidadosamente seleccionados por los danzantes para establecer comunicación con lo sagrado y transmitir mensajes a los dioses. Por ello, muchos participantes se esfuerzan por presentarse con el mejor vestuario posible, entendido no sólo como un símbolo estético, sino como un acto de devoción hacia la Virgen de la Candelaria.

A partir de las entrevistas realizadas a los representantes, se puede evidenciar que el vestuario de la ESDIBE refleja jerarquía, transmite significados y reafirma identidades individuales y colectivas. Esto se manifiesta desde los trajes ligeros, que comunican vitalidad juvenil, hasta los más ornamentados, que expresan experiencia y prestigio, así como a través de los símbolos bordados, que proyectan tanto la cosmovisión andina como la devoción cristiana.

Desde mi propia lectura del proceso, se entiende que la relevancia de analizar el vestuario desde el ámbito comunicacional radica en que este elemento actúa como parte del lenguaje no verbal que transmite significados más allá de una apariencia vistosa. Al estudiarlos desde esta perspectiva, es posible comprender qué expresan los danzantes individual o colectivamente, cómo refuerzan vínculos de devoción y pertenencia y cómo negocian simbólicamente su lugar dentro del conjunto.

4.3.1.2. Algunos apuntes para entender la máscara como proceso de comunicación

Luego de revisar el elemento comunicativo del vestuario, corresponde analizar el de la máscara. Es preciso señalar que, según lo observado, las máscaras de los siete bloques de Diablos son enviadas a confeccionar por el presidente del conjunto y mantienen un mismo diseño para todos, diferenciándose únicamente por los colores de cada bloque. En el caso de los Caporales, las máscaras suelen ser mandadas a elaborar por los representantes de cada bloque previo acuerdo con sus integrantes. En ambos casos, las máscaras son más sencillas y livianas porque para los Diablos se prioriza la ligereza con el fin de facilitarle en la ejecución de la danza, mientras que en los Caporales se busca que sean livianas considerando que sus danzantes son adultos mayores. Respecto a las máscaras de las China supay, estas se mandan a elaborar de forma conjunta, con el propósito de mantener uniformidad en su diseño. Sin embargo, en el caso de los Diablos mayores, algunos bloques optan por organizarse colectivamente para elaborar sus máscaras, mientras que otros prefieren encargarlas de manera personalizada.

a. Significados históricos y colectivos de la máscara desde la experiencia de los danzantes

Primero, se muestran los testimonios de los danzantes que cuentan los diversos significados colectivos de la máscara, es decir, las máscaras de los Diablos, Diablos mayores, Caporales y China supay los cuales en algunos casos tienen parecidas características.

Por ejemplo, de acuerdo con el entrevistado A. Zanabria, las máscaras del Diablo mayor representan la cara, la oreja, los ojos, el hocico y los cuernos de un toro. Para el referido danzante, los ojos son sobresalientes porque representan a un toro muerto, cuyos ojos se inflaman e incrementan de tamaño; asimismo, precisa que se comenzó a representar a un toro porque los pobladores de Mañazo eran carniceros. Adicionalmente, señala también que en las máscaras se pueden encontrar la figura del cóndor que representa el Hanan pacha (mundo superior), la culebra y el sapo representan el Uku pacha (mundo de los muertos) y el toro representa al Kay pacha (mundo terrenal). Es necesario mencionar que, el sapo y la culebra pueden tener otro significado como la suerte y sabiduría, respectivamente (Diablo mayor, comunicación personal, 8 de febrero de 2024).

Según los testimonios del entrevistado n.º 34 y entrevistado n.º 29, la máscara contiene animales de la cultura andina y puede también simbolizar al Diablo, o una representación demoníaca. Se cita textualmente lo señalado por los referidos entrevistados:

En la careta están las imágenes de lo andino: la serpiente, el cóndor, un lagarto, todo lo que representa la Diablada. Como es el Diablo, la careta también lleva los cachitos, un dragoncito (...) ojos grandes, pero tiene la mitad de la boca con colmillos y orejas puntiagudas. (Entrevistado n.º 34, diablo mayor, comunicación personal, 15 de enero de 2025)

Lo principal es el dragón, después de eso viene la calaverita, el sapito, las culebras y así todos los reptiles que tenemos en la región. (Entrevistado n.º 29, Diablo mayor, comunicación personal, 15 de enero de 2025)

Así también, la entrevistada n.º 27, menciona que su máscara representa a la figura del Diablo en versión femenina esta incluye cachos, serpientes y piezas decorativas:

Usamos una máscara de China supay. Tiene cuernos, similares a la del Diablo, pero adaptada para representar una figura femenina. A veces está decorada con serpientes, aretes, perlas, lentejuelas, cintas, escarcha e incluso luces, dependiendo del momento en que nos presentemos. (Entrevistada n.º 27, China supay, comunicación personal, 15 de enero de 2025)

De este modo, las máscaras no solo evidencian el origen de la Diablada vinculado a los Sicuris del barrio Mañazo, sino también la influencia de la evangelización Jesuita en Chucuito-Juli, donde se produjo un sincretismo religioso y cultural. En ellas combinan símbolos propios de la cosmovisión andina con elementos cristianos.

b. Significados personales de la máscara desde la experiencia de los danzantes

Por otro lado, a diferencia de la mayoría de los danzantes, se pudo evidenciar que una minoría manifiesta una opinión distinta a lo señalado anteriormente. Para ellos, las máscaras incorporan figuras que se vinculan con su historia personal o con experiencias de vida, otorgándoles así una interpretación particular y subjetiva. Es así como, el entrevistado n.º 26 señala que le agregó veintiún (21) Diablitos a su máscara porque siempre ha bailado de Diablo; asimismo, agrega que sus compañeros le agregaron en miniatura una mascarita de Oso o un Moreno a su máscara porque ellos también habían bailado de dichos personajes. Se cita lo señalado por el entrevistado n.º 26:

Cada uno lo personaliza de acuerdo con su vivencia. Por ejemplo, hay unos que han bailado Morenada, tienen un Moreno, otros que han bailado desde Ositos, tienen un Osito. Cada máscara, al menos en nuestro bloque, es distinta. Mi máscara siempre son Diablitos, porque yo siempre he bailado de Diablo y tengo full Diablitos en distintos tamaños. La última vez que conté tenían 21 Diablitos. Ahora vamos a ver cómo sale porque con el tiempo ya estoy bajándole el peso a la careta, porque pesa bastante. (Diablo mayor, comunicación personal, 4 de enero de 2025) (ver figura 24)

Figura 24
Máscara de Diablo mayor



Nota. Tomado de (ESDIBE, 2024, 3 de octubre), adaptado por el autor.

Así mismo, en algunos casos la máscara trasciende la representación del personaje mítico del Diablo y se convierte en un medio de expresión personal. Así J. Cairo (conocido como Juanjo) señala que su máscara adquiere un valor íntimo al reflejar su propia historia dentro de la danza. Al respecto, precisa:

Ya son 20 años que voy portando la máscara de yeso. Pesa unos 13 kilos, más la peluca 15 kilos. Mi máscara representa todas y cada una de las etapas que yo he tenido. En el caso de mi máscara tiene 7 cachos y 3 dragones. Los 7 cachos representan a los 7 pecados y los 3 dragones, en este caso las 3 etapas que yo pasé bailando. Primero de Osito, después de eso Diablo, y tercero de Diablo mayor. (Diablo mayor, comunicación personal, 4 de enero de 2025) (ver figura 25)

Figura 25
Máscara de J. Cayro (Juanjo), Diablo mayor



Nota. Tomado de (Mario Fredy CM.,2025, 15 de febrero). Cred. Karlo Pechi, adaptado por el autor.

Adicionalmente, J. Flores señala que su máscara incluye catorce (14) “mascaritas”, cantidad que representa sus años de trayectoria como danzante en la agrupación, y un “Osito” que significa que también bailó de ese personaje; así como pequeñas caretas de cóndor y calavera que simboliza a su madre fallecida, en los términos siguientes:

Por ejemplo, en esa careta que yo te menciono, yo tengo 14 caretas más pequeñas que simbolizan cada una un año de haber danzado en la Diablada, tengo una careta de un cóndor que simboliza a mi madre juntamente con una calavera que simboliza la muerte, (...) en la cultura andina una persona cuando ya pasa a una vida posterior se va través del cóndor que representa el vuelo en los aires, en el cielo. De igual manera, tengo una careta de osito, porque hace un año bailé con la careta de osito. (Lucifer, comunicación personal, 4 de enero de 2025)

Por otra parte, R. Aguilar relata que, en su caso, modificó su careta incorporando el cóndor andino en lugar del dragón, gesto que para él significó un acto de resignificación cultural.

En sus palabras:

Me dieron la máscara, entonces cambié el dragón por un cóndor. La primera vez que incorporé esta ave andina fue, creo, en el 2015. Hasta entonces, ninguna careta la incluía, y desde ese momento se empezó a recuperar el cóndor en las caretas. (Diablo mayor, comunicación personal, 17 de diciembre de 2024) (ver figura 26)

Figura 26

Máscara con el cóndor del Diablo mayor



Nota. Danzante de la ESDIBE en el 2024.

Por su parte, D. Ordoñez menciona que el diseño de la forma de las caretas es una elección personal, siempre y cuando no se distorsione la tradición. Al respecto explica el motivo de su careta:

Cada uno trae su careta a lo que le guste, ¿no? Mi careta está relacionada más o menos a la época de Platón, como medusa que tiene serpientes, eso estoy optando, ya no por dragones, ya no. Estoy optando por más serpientes en la cabeza que salgan de la cara, ¿no? De un Diablo ya viejo que demuestra el mal. Eso yo estoy optando particularmente. El año pasado salimos en los videos con la careta Diablo muy antigua con los cachos de

cabra como máscara. Nos tomaron muchas fotos, por lo tanto, sentimos que les ha gustado. (Diablo especial, comunicación personal, 22 de enero de 2025)

En síntesis, las máscaras de los danzantes de la ESDIBE expresan significados en dos temáticas de análisis: primero, en lo histórico y colectivo, integran los símbolos de la cosmovisión andina representando los tres mundos (Hanan pacha, Kay pacha y Uku pacha) a través de animales como el cóndor, el toro, la serpiente o el sapo. junto con los rasgos míticos del Diablo (ojos grandes, colmillos, cuernos, orejas puntiagudas) que refuerzan la tradición compartida transmitida de generación en generación y que se busca mantener viva en el tiempo por su valor como expresión del patrimonio cultural.

Segundo, en lo individual, la máscara se convierte en un espacio de apropiación y expresión íntima. Los danzantes incorporan figuras (Diablos, Osos, caretas, Morenos) y elementos que narran su trayectoria, recuerdos o resignificaciones culturales. Estas intervenciones no alteran la estructura tradicional de la máscara, sino que la enriquecen, evidenciando el respeto por la herencia colectiva y la voluntad de mantener vivo este patrimonio.

c. La máscara como medio de transformación e identidad en la ESDIBE

Analizando la información recogida en los testimonios, es importante mencionar que los danzantes comentan que experimentan un proceso de transformación al colocarse la máscara. Este acto les permite asumir una personalidad distinta, liberarse de inhibiciones y expresar emociones intensas que, en muchos casos, pueden llegar incluso al llanto. La máscara se convierte así en un medio para canalizar sentimientos y vivencias que, en otros contextos de su vida cotidiana, resultan difíciles de exteriorizar.

Al respecto, el entrevistado n.º 6 precisa que el colocarse la máscara tiene la capacidad de transformarse, pasar de una estado cansado y decaído a una persona altanera y soberbia, se puede decir que con la misma personalidad al de un Diablo, (según sus palabras), tal como se cita a continuación:

Creo que el sentimiento de la careta es el más grande acá. Cuando te pones la máscara, es como que te transformas. Tú me puedes ver de repente acá un poco decaído, un poco somnoliento, como quien pueda decir. Pero cuando te pones la careta, es como que te pones petulante, altanero, como soberbio, como un Diablo de verdad. O sea, cómo te transformas. Y es lo que quieres demostrar al danzar, ¿no? Eres el Diablo y quieres llamar la atención cuando traes puesta la máscara. (Diablo, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024)

Del mismo modo, A. Zanabria señala que la máscara le permite desinhibirse y exteriorizar sus sentimientos. También menciona el entrevistado que la máscara es un medio para abrir una “puerta” hacia otro plano de existencia, donde el cuerpo y la voz adquieren otra potencia expresiva, conforme se cita a continuación:

Mira, yo te digo y comparto con varias personas, yo cuando estoy con mi careta y con mi traje, yo me desinhibo. Yo varias veces he llorado bailando, por la problemática que a veces uno personalmente tiene, ¿no? (...) Pero cuando tú gritas, la gente dice, se emociona, pero [internamente] estás diciendo gracias a la Virgen, eres otra persona en ese momento. Y eso te ayuda con la máscara.

La careta es algo mágico, señores. Tú detrás de una careta expresas, eres... estás en otro mundo (...) danzar, levantar el pañuelo, la rodilla, gritar y venerar a tu Virgen es algo fascinante. (Diablo mayor, comunicación personal, 10 de enero de 2025)

De lo expuesto, y en base a las experiencias de los danzantes de la ESDIBE, se evidencia que la máscara adquiere un sentido performativo, pues funciona como un acto de identidad social. La persona que la porta (Diablo, Diablo mayor, China Supay, Diablesa o Caporal) interpreta su máscara influenciada tanto por la construcción colectiva como por la individual, convirtiendo al personaje representado en un símbolo de resistencia y reafirmación cultural.

Por otro lado, la máscara adquiere un sentido escénico, ya que transforma al danzante: cubre su rostro, pero a la vez le permite modificar su conducta, su expresión corporal e incluso su personalidad, tal como señala el entrevistado n.º 6. De este modo, se convierte en un medio para exteriorizar emociones, como precisa A. Zanabria.

En este marco, la máscara otorga al portador la capacidad de comunicar emociones, creencias y significados que trascienden lo individual para integrarse en la experiencia colectiva y ritual de la Festividad.

Lo señalado por los danzantes de la ESDIBE es concordante con lo señalado por Vilcapoma (2012), en el sentido de que los danzantes enmascarados desempeñan un rol psicológico ya que el anonimato que le da las máscaras adquiere una importancia significativa, porque la máscara les permite a los danzantes transformarse en otro personaje, liberar sentimientos reprimidos, experimentar emociones intensas. De igual manera, se advierte que los danzantes con máscara no solo encubren su identidad, sino que también revelan otra, como lo precisa Cánepa (1998), para quien la máscara presenta una dualidad en relación con la identidad de quien la porta.

En síntesis, el análisis de los elementos de la comunicación visual permite comprender que el vestuario y la máscara no solo acompañan la danza, sino que actúan como dispositivos activos de transmisión cultural, capaces de comunicar valores, creencias y memorias compartidas tanto al interior del conjunto como hacia la comunidad espectadora. En este sentido, resulta fundamental interpretar estos símbolos y rituales, a partir de la experiencia y la memoria de los propios danzantes, pues el vestuario y la máscara de la Diablada Puneña constituyen elementos patrimoniales que materializan saberes, técnicas y significados heredados, los cuales forman parte del Patrimonio Cultural de la Nación.

4.3.2. Coreografías y pasos como expresiones del movimiento: análisis de sus significados a partir de los testimonios de los danzantes

La coreografía y los pasos constituyen elementos fundamentales en la expresión de la danza. Su estudio resulta importante porque a través del movimiento corporal los danzantes comunican significados, emociones y valores que no siempre pueden expresarse mediante la palabra. Analizar estas formas de movimiento permite comprender cómo el cuerpo se convierte en un medio de transmisión cultural, en el que los saberes heredados, mantienen viva la identidad colectiva del grupo.

A continuación, se explica cómo se decide la elaboración de la coreografía, la cual, según D. Charca, responde a diversos criterios. En primer lugar, se toman en cuenta las bases establecidas anualmente por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno (FRFCP), dado que en el estadio los desplazamientos son objeto de calificación. Asimismo, se considera la cantidad de danzantes que deben coordinar y ejecutar las figuras, así como las expectativas del público. Al respecto, D. Charca añade lo siguiente:

En el caso de mi ingreso como coreógrafo, junto a mi hermano y mi padre, tratamos de crear nuevas figuras procurando que el desplazamiento se mantuviera casi intacto, de modo que el público pudiera apreciar el saludo. La música que seleccionamos para el estadio también influía mucho. Lo esencial es que al coreógrafo se le respete y apoye para ejecutar bien su propuesta. En el 2020, nos reunimos cuatro o cinco personas con el presidente, cada uno presentó su coreografía y se eligió la mejor, considerando los desplazamientos de los bloques, giros y engranajes, lo cual exige un gran trabajo para responder ante el público. (D. Charca, ángel, comunicación personal, 2 de diciembre de 2024)

El coreógrafo n.º 2 añade que en el 2025 le solicitaron una coreografía alusiva a la cultura puneña, así ellos plasman las figuras para la entrada, los desplazamientos en el estadio y la salida (Coreógrafo n.º 2, arcángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

De este modo, las figuras coreografías la crean tres coreógrafos en coordinación con el presidente del conjunto siguiendo los lineamientos de la FRFCP. Los ensayos son ejecutados los dos últimos domingos de febrero, previo a la Festividad, momento en que ya llegan a la ciudad de Puno todos de los danzantes que residen fuera de ella (R. Aguilar, diablo mayor, comunicación personal, 17 de diciembre de 2024).

Como menciona Álvarez (2017) en el marco teórico de la presente tesis, los ensayos favorecen a que se pueda apreciar coreografías más homogéneas y simétricas, de igual manera, en un concurso, la coreografía se evalúa tomando en cuenta las potencialidades y diferencias, así como indicó el Coreógrafo n.º 2.

- **Significado de las figuras coreografías en la voz de los danzantes**





Para organizar toda la información obtenida en las entrevistas sobre las coreografías presentadas por la ESDIBE en los concursos de danzas con traje de luces durante las ediciones de la Festividad de los años 2020 y 2025, se elaboró una tabla que considera las siguientes categorías de análisis: temática, figura, forma, significado y mensaje comunicativo.




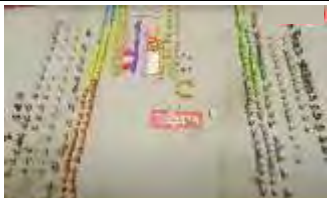
Asimismo, dicha tabla evidencia que las figuras coreográficas de la ESDIBE pueden interpretarse en torno a tres ejes temáticos: i) la cosmovisión andina; ii) la unidad y cohesión social; y iii) la identidad cultural y territorial.

La información sistematizada proviene de la totalidad de entrevistas realizadas a los danzantes, coreógrafos y dirigentes del conjunto (ver tabla 7).

Tabla 7

Lista de coreografías presentadas en las Festividades de los años 2020 y 2025

Temática	Figura	Forma	Significado	Mensaje que se quiere comunicar
La cosmovisión andina		<i>Estrella</i>	Aspiración, meta a alcanzar, energía positiva en conexión con la naturaleza.	Inspira a perseguir objetivos y mantener una energía armoniosa con el entorno natural.
		<i>Sol (Inti)</i>	El Sol (Inti) es un símbolo central de la cosmovisión andina.	Expresar reverencia al Sol como fuente de vida y transmitir energía vital a la población para que siga adelante.
La unidad y cohesión social		<i>Círculos</i>	Unión, confraternidad y pensamiento común.	Reforzar la unión y el sentido de comunidad entre los danzantes y el público.
		<i>Aspa que dan vueltas</i>	Unión entre los danzantes, representando los puntos cardinales.	Simbolizar la conexión y hermandad que se extiende en todas las direcciones del mundo.
		<i>Cuadrado</i>	Mostrar la unión, cohesión y equilibrio.	Mostrar que, aunque los danzantes ingresan por distintos lados, todos se integran en una misma figura que expresa unión dentro de la Diablada.

Identidad cultural y territorial		<i>Flor</i>	Flores propios de Puno.	Representar una flor con varios pétalos, busca transmitir un mensaje de renovación, vida y belleza propia de Puno.
		<i>Hexágono, una y gotas de lluvia y cruz</i>	El Hexágono es la Plaza de Armas de Puno vista desde lo alto y las gotas de lluvia por el clima característico del mes de febrero.	Expresar identidad territorial y orgullo local al mostrar la Plaza de Armas y las gotas de lluvia frecuentes durante la Festividad
		<i>Arco Deustua</i>	Arco Deústua un monumento histórico más representativo de Puno, símbolo de la libertad y la memoria de los héroes puneños.	Transmitir orgullo histórico y patriótico, resaltando la importancia de recordar los hechos que marcaron la identidad regional.
		<i>Olas del lago Titicaca</i>	El movimiento en forma de olas es símbolo del origen mítico en la cosmovisión andina.	Transmitir la unidad del conjunto, el arraigo al territorio y la identidad cultural vinculada al lago Titicaca.

Nota. Significado de las figuras coreográficas a partir de los testimonios de los danzantes de la ESDIBE.

Por su parte, el coreógrafo n.º 3 señala que las figuras presentadas en los concursos constituyen símbolos territoriales y culturales cuidadosamente elegidos para reafirmar que la Diablada es una expresión puneña y, al mismo tiempo, peruana. En sus palabras:

Somos puneños, como le digo, tenemos la figura de la *Plaza de Armas* con su *lluvia*, tenemos la figura del *Sol*, que es nuestro Inti, la figura de *flores* que tenemos en Puno, el *Arco Deustua*, que también es tradicional, ¿no? o sea, lo que queríamos demostrar es que somos de Puno, que la Diablada es puneña, la Diablada es peruana. (Arcángel, comunicación personal, 27 de mayo de 2025)

De este modo, los testimonios de los danzantes permiten reconocer que las figuras coreográficas de la ESDIBE transmiten distintos significados: desde la cosmovisión andina, la *Estrella* y el *Sol* simbolizan aspiración, energía vital y vínculo con la naturaleza; mientras que los *círculos*, *aspas* y *cuadrados* representan unión y cohesión colectiva. A ello se suma la incorporación de referentes territoriales como la *Plaza de Armas*, la lluvia, las *flores* de Puno, el *Arco Deustua* y *olas del Lago Titicaca*, refuerzan el arraigo cultural y territorial, posicionando a la Diablada como una expresión identitaria propia de Puno y, al mismo tiempo, del Perú.

Según Álvarez (2017), cada coreografía transmite un mensaje definido y, en consecuencia, es diseñada y ejecutada como un lenguaje corporal colectivo, que en el caso de la ESDIBE refleja la reafirmación de su cosmovisión, la cohesión social e identidad cultural y territorial.

Asimismo, el autor señala que cada figura coreográfica responde a una secuencia, y en el caso de la ESDIBE, el Coreógrafo n.º 3 indicó que cada una de ellas son cuidadosamente seleccionadas. Por ejemplo, en la presentación de la Festividad de 2025, iniciaron formando un *cuadrado* para simbolizar la unión del conjunto. Luego representaron la *Iglesia de la Plaza de Armas de Puno*, lugar donde se venera a la Virgen de la Candelaria, a lo que añadieron la figura de las *gotas de lluvia*, en alusión a la temporada lluviosa característica de la Festividad. Seguidamente, representaron al *Sol* como reverencia al Inti, recordando que después de la lluvia siempre sale el sol en Puno. Posteriormente, plasmaron la figura de la *Flor* como símbolo de florecimiento y renovación, para continuar con la representación del *Arco Deustua*, uno de los lugares más emblemáticos de la ciudad. Por último, concluyeron formando las *olas del Lago Titicaca*, como expresión de identidad territorial. Toda esta secuencia fue ejecutada en los ocho minutos que dura la presentación (Coreógrafo n.º 3, Arcángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

- **Los significados de los pasos de la ESDIBE desde experiencia de los danzantes**

Además de las coreografías, también es preciso mencionar que los pasos que ejecutan los integrantes de la ESDIBE varían según el personaje representado. En los bloques de Diablos y Chinas, los movimientos son más dinámicos, con una marcada elevación de rodillas y un uso expresivo de los pañolones, que enfatizan la actitud del personaje (A. Zanabria, Diablo Mayor, comunicación personal, 10 de enero de 2025). En cambio, en los bloques especiales (Diablo Mayor, China Supay, Diablesa y Ñaupá), los pasos son más ligeros y tranquilos, lo que otorga un carácter especial y elegante a su representación (D. Ordoñez, Diablo Especial, comunicación personal, 22 de enero de 2025). Respecto a los Caporales y Cholitas, debido tanto a la edad de los danzantes como al peso de sus trajes, realizan pasos más suaves y contenidos (Entrevistado n.º 11, Caporal, comunicación personal, 15 de enero de 2025).

En términos generales, los danzantes indican, al igual que D. Charca, en que la ESDIBE cuenta con nueve pasos tradicionales, cada uno con un significado particular (Ángel, comunicación personal, 2 de diciembre de 2024) (ver tabla 8).

Tabla 8

Presentación de los nueve pasos generales de la ESDIBE

Nº	Nombre del paso	Descripción del movimiento	Significado
1	<i>Paso Bellavista</i>	Movimiento lateral de derecha a izquierda, paso básico.	El primer paso es dedicado a Bellavista, al barrio, y es donde nace todos los demás pasos.
2	<i>El paso del Diablo saluda a la Luna</i>	Levantar los brazos al cielo en reverencia a la Luna.	Saludo simbólico de un diablo a la luna.
3	<i>El paso del Diablo de Bellavista</i>	Los pañolones se levantan hacia arriba en forma de saludo.	Paso característico de los danzantes
4	<i>El vaivén de las olas del Titicaca</i>	Movimiento de manos con pañolones que simulan el agua.	Referencia directa a las olas del lago Titicaca.
5	<i>El vaivén y vuelta del Diablo</i>	Avanzar con brazos abiertos de derecha e izquierda y dar un giro saltando.	Representa el dinamismo y la fuerza de los danzantes.
6	<i>Las gracias del Diablo</i>	Movimientos de brazos que simulan braceo en el agua y ejecutan los pañolones	Acentúa el carácter batallador y enérgico del Diablo.
7	<i>El Diablo saluda a la Virgen de Candelaria</i>	Brazos en alto, mirada al cielo, se culmina de rodillas.	Acto de veneración directa a la Virgen de la Candelaria con brazos, mirada al cielo y terminan arrodillados
8	<i>El Diablo saluda al público</i>	Giro de la mirada a la derecha e izquierda.	Es el saludo al público porque miran a todos lados y el público aplaude.

9	<i>El Diablo despidiéndose de la Virgen de la Candelaria</i>	Media vuelta y tres alzadas de brazos en señal de despedida a la Virgen.	Al dejar atrás a la Virgen, se dan vuelta y la despiden con tres alabadas, como despedirse hasta el próximo año.
---	--	--	--

Nota. Elaboración propia a partir de los testimonios de los danzantes con amplia trayectoria en la ESDIBE.

De las entrevistas se puede concluir que, el *Paso Bellavista* o el *Saludo a la Luna* afirman una identidad propia del conjunto y una relación con la cosmovisión andina, otros como *El vaivén de las olas Titicaca* expresan el arraigo territorial de los danzantes. A su vez, los saludos y la despedida a la Virgen de la Candelaria manifiestan devoción y fe, y el saludo al público fortalece la conexión social. En conjunto los nueve pasos de la ESDIBE transmiten significados vinculados a la identidad, la religiosidad y la cosmovisión andina. Tal como indica Álvarez (2017), los pasos son la coordinación de brazos y cuerpo que, mediante el movimiento, comunican un mensaje; además, los pasos dependen de la edad de los danzantes, por ejemplo, los jóvenes expresan energía y dinamismo, los adultos combinan fuerza con elegancia y los mayores transmiten solemnidad.

El análisis de las coreografías y los pasos permite reconocer el lenguaje simbólico a través del cual los danzantes transmiten mensajes vinculados con la cosmovisión andina, la cohesión social y la identidad cultural y territorial. De este modo, el estudio de la coreografía, como componente fundamental de la danza, evidencia cómo esta manifestación se constituye en un espacio de transmisión de saberes, de integración comunitaria y de reafirmación identitaria.

El aporte radica en reconocer que la danza de la Diablada no solo comunica a través del vestuario o la máscara sino también en la coreografía y cada paso que ejecutan. Por ejemplo, en el 2025, la ESDIBE expresó la unión del conjunto, la fe en la Virgen de la Candelaria, la relación con la naturaleza del altiplano (lluvia y Sol), el ciclo de renovación simbolizado en la flor y el orgullo por Puno a través de sus referentes más significativos como el lago Titicaca. Todo ello evidencia que, para los integrantes de la ESDIBE, la danza es entendida como una forma de comunicación que transmite su espiritualidad, identidad y cohesión comunitaria.

4.3.3. La comunicación sonora de la danza: análisis de sus significados desde la experiencia de los danzantes

Según Álvarez (2017), la música constituye el alma de la danza, pues actúa como un elemento inspirador que invita a la creación, permitiendo escucharla, sentirla y experimentarla a medida que se danza. Del mismo modo, De Rueda et al. (2013) sostienen que este elemento sonoro guía el movimiento y permite comunicar ideas y pensamientos. Además, los estímulos

musicales despiertan respuestas emocionales e influyen en reacciones fisiológicas de manera inmediata en los danzantes, generando un vínculo entre el sonido, el cuerpo y la emoción.

En este sentido, la presente investigación analiza las canciones propias de la ESDIBE, el papel de la música interpretada por las bandas durante las coreografías y la experiencia emocional que los danzantes experimentan al compás de los ritmos de la Diablada.

- **Los significados de las canciones de la ESDIBE desde la experiencia de los danzantes**

Según los representantes, a lo largo de sus 62 años de trayectoria, la ESDIBE ha producido al menos cien canciones propias, de las cuales cuatro o cinco son temas más conocidos (A. Zanabria, diablo mayor, comunicación personal, 10 de enero de 2025). Por su parte, la danzante F. Condori, menciona las canciones más conocidas del conjunto son las que están vinculadas con las vivencias y recuerdos del barrio lo que provoca una fuerte conexión entre los danzantes. En sus palabras:

Sin las canciones características de la Diablada, la idiosincrasia no sería lo mismo. Pues cada letra, cada música, cada vivencia en el barrio nos recuerda a todo eso, las cuales son inspiradas para bailar con mucho amor, con mucho cariño y con mucho fervor, sobre todo. (Cholita, comunicación personal, 18 de enero de 2025)

A continuación, se presentan las tres canciones con las que los danzantes se sienten más identificados, con el propósito de analizar los significados que les atribuyen.

i) Canción representativa: Autor y compositor Oscar Torres.

Detallitos

//Son cositas las que guardo en mi mente
detallitos para tenerte presente//
//Muchos niños han crecido, otros han envejecido,
la Diablada Bellavista en la historia de mi vida//
//Mi Diablada Bellavista
como en los primeros años prometo seguirte amando//

Una de las canciones que más se canta, de acuerdo con los testimonios de los danzantes, es *Detallitos* considerada la más significativa y clásica. Las letras de esta música para los danzantes expresan el paso del tiempo a través de la danza, mostrando cómo los niños crecen dentro del conjunto, los jóvenes se consolidan como danzantes y los mayores continúan ligados desde otras funciones. Se convierte en una forma emotiva de mostrar cómo muchas familias siguen bailando año tras año, de padres, hijos y nietos. Así lo expresa el entrevistado n.º 1:

Cuenta un poco de cómo otros han envejecido y otros niños están creciendo. Cómo de generación a generación va avanzando la Diablada. (Diablo, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024)

Del mismo modo el coreógrafo n.º 2 añade:

Es una hermosa canción que refleja lo que somos, ¿no? Hemos sido niños, jóvenes, adultos y ya estamos envejeciendo con la vida. (Arcángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024)

La canción *Detallitos* ha logrado anclarse como un símbolo de pertenencia y legado en los integrantes de la ESDIBE. Mediante dicho canto los danzantes evocan sus orígenes y su trayectoria de muchos danzantes.

ii) Canción religiosa: Adaptación musical de Juan Cayro, interpretado por el Grupo Yuyaspa.

Ave María

//Vamos a cantar de noche y de día
que el ave María no cese jamás//

//Ave, ave, ave, María
ave, ave, ave María//

//Tu eres la madre del pueblo de Dios,
tú le das su vida la fé y el amor //

//Ave, ave, ave María
ave, ave, ave María//

Según los entrevistados, la canción *Ave María* también adquirió relevancia, es una interpretación en estilo góspel (música religiosa propia de las comunidades afroamericanas) que surgió por iniciativa de un presidente del conjunto. Este canto fusiona lo religioso con lo artístico (Coreógrafo n.º 3, Arcángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

El *Ave María* cantada durante la Festividad, para los danzantes es una forma de venerar a la Virgen de la Candelaria (Entrevistada n.º 34, China supay, comunicación personal, 15 de enero de 2025).

iii) Canción tradicional: Carmelo Anahua y Graciela Peralta, interpretado por Super Andino de Pilcuyo.

Huayno Cacharpari Bellavista Campeón

//Bellavista, Bellavista, Espectacular Diablada
Campeón de los campeones

¡Por qué! Porque somos los mejores//

//A este Diablo has de querer, a esta China has de amar
porque tiene muchas ganas, muchas ganas para bailar//

//Bailaremos hasta el final, cantaremos hasta morir
Virgen de la Candelaria patrona de los puneños//

Los danzantes indican que la canción *Huayno Cacharpari Bellavista Campeón*, ya es tradicional, se convirtió en su himno para los danzantes de la ESDIBE y siempre es interpretada al finalizar los concursos. Así lo señala el entrevistado n.º 28:

Tú vas a escuchar en todas las Festividades de la Candelaria que en la despedida de la danza de la Diablada cantan el Cacharpari Bellavista o huayno como le dicen. (Arcángel, comunicación personal, 2 de diciembre de 2024)

Para los integrantes del conjunto, este tema significa el cierre de la Festividad y expresa el deseo de volver a reunirse. Asimismo, ayuda a que los danzantes se sientan unidos, incluso cuando se separan después de la celebración.

A partir de los testimonios de los danzantes, se puede concluir que las canciones con las que más se identifican los representantes de la ESDIBE son: *Detallitos* la cual transmite la memoria y el legado generacional; *Ave María*, que refuerza el aspecto devocional hacia la Virgen de la Candelaria; y el *Huayno Cacharpari Bellavista Campeón*, que simboliza la unión y el cierre de la Festividad.

Las canciones que interpretan los danzantes del conjunto coinciden con lo señalado por De Rueda et al. (2013), quienes afirman que estas sirven para traer a la memoria recuerdos, además de comunicar ideas y pensamientos. En ese sentido, los danzantes precisan que las canciones les permiten evocar recuerdos, emociones y experiencias compartidas entre los miembros. Asimismo, contribuyen a generar vínculos entre distintas generaciones de danzantes, fortalecer la devoción hacia la Virgen de la Candelaria y expresar orgullo y sentido de pertenencia al conjunto, al tratarse de composiciones propias del conjunto.

- **El papel de la música interpretada por bandas musicales en la coreografía y la experiencia emocional de los danzantes**

Los representantes de la ESDIBE señalan que la música, interpretada por las siete bandas musicales que acompañan al conjunto durante el “Concurso de danzas con traje de luces y el acto de veneración” y el “Concurso en honor a la Santísima Virgen de la Candelaria”, desempeña un papel fundamental en la ejecución de la coreografía, pues permite que los danzantes se mantengan sincronizados, dado que cada paso y coreografía se realiza al compás de la banda musical. Así lo afirma el coreógrafo n.º 3:

La banda musical cumple un papel muy importante, porque actualmente la Diablada Bellavista baila al compás de la banda, con pasos izquierdos. Tenemos un tiempo de ocho tiempos, y las figuras se hacen en base al ritmo de las bandas. Los seis temas interpretados por las bandas musicales para la presentación en el estadio fueron: *Llanto de trompetas*, *Hasta la eternidad*, *Mamita Candelaria*, dos composiciones de las bandas musicales y para finalizar el *Huayno Cacharpari Bellavista Campeón*. (Arcángel, comunicación personal, 27 de mayo de 2025) (ver figura 27)

Figura 27

Siete bandas musicales que acompañaron a la ESDIBE en el 2025



Nota. Bandas musicales Durante el LVIII concurso de danzas con traje de luces, 9 de febrero de 2025.

Para muchos danzantes, escuchar a las bandas musicales interpretar la Diablada despierta emociones intensas, más aún cuando tienen puesto el traje y están pasando frente a la imagen de la Virgen de la Candelaria, experimentan tal fervor que muchos de los danzantes lo expresan a través del llanto. En este sentido, el testimonio de J. Flores indica lo siguiente:

Es un sentimiento único, una mezcla total. Solo estando ahí puedes comprenderlo: al encontrarte frente a la banda, con la emoción de lo que sientes y todo lo que se te viene, muchos incluso lloran. Lloran estando cerca de la banda, con el traje puesto y pasando frente a la Virgen, porque el fervor y la emoción que experimentan en ese momento se expresan físicamente a través del llanto. Esta emoción surge al cumplir su promesa hacia la Virgen, conscientes de que lo realizan con tanta fuerza y fe, por aquello que esperan recibir. (J. Flores, Lucifer, comunicación personal, 4 de enero de 2025)

Asimismo, para F. Condori, escuchar a la banda musical interpretando la Diablada durante los concursos en el estadio, la conmueve hasta derramar lágrimas porque la conecta con su fe a la Virgen de la Candelaria. Así lo expresa:

La música es lo que me resalta, nos motiva. Danzar los ocho minutos en el estadio, en el concurso, es inexplicable. Para mí particularmente, en ese momento se me salen las lágrimas y solo digo: Dios mío, Virgencita, dame, mándame vida y salud para seguir danzando. (Cholita, comunicación personal, 18 de enero de 2025)

Por otro lado, el entrevistado n.º 28 indica que al oír a la banda musical tocar la Diablada, lo lleva a recordar momentos emotivos con su padre, sus abuelos y sus primeros años como danzante. Es sus palabras:

Al simple hecho de escuchar una Diablada (...) automáticamente mi corazón empieza a latir y recuerdo a mi señor padre, a mis abuelos y todos los años que he venido a danzar desde muy jovencito. Todas las experiencias... Ni bien suena la Diablada, me genera muchos recuerdos en la mente. (Ángel, comunicación personal, 2 de diciembre de 2024)

Del mismo modo, la entrevistada n.º 38 precisa que al escuchar la Diablada en banda revive recuerdos vinculados a su familia, a momentos felices vividos en Puno:

La Diablada te puede hacer sentir una emoción positiva que te trae muchos recuerdos de antaño, tal vez con tu familia, o incluso nostalgia, porque en nuestro caso estamos lejos de Puno. (...) También es parte de recordar lo bueno que te ha pasado y ver cuánto tiempo ha pasado desde la última vez que estuviste en Puno bailando. (Osita, comunicación personal, 10 de enero de 2025)

Para otros danzantes, el ritmo musical de la Diablada tocada por la banda musical ejerce una influencia fisiológica, acelerando su pulso cardíaco, despertando el deseo de moverse y activando una energía vital. Así lo expresan varios danzantes, entre ellos el entrevistado n.º 24:

Cuando escuchamos la banda, nuestro corazón se agita, se adelanta más rápido, tenemos las ganas de bailar, de saltar y vivimos una emoción única que es la Diablada. (Diablo mayor, comunicación personal, 15 de enero de 2025)

Asimismo, la entrevistada n.º 12 afirma que el ritmo musical de la Diablada despierta un entusiasmo tan intenso que, incluso en momentos de malestar físico, le brinda el impulso necesario para seguir danzando, tal como lo expresa:

La Diablada pues, da el entusiasmo, (...) como dice, cuando una está enferma, a ver que te toque la banda una Diablada y ahí mismo tú te mueves. (Cholita, comunicación personal, 15 de enero de 2025)

De los testimonios analizados se evidencia que, cuando las bandas musicales interpretan las melodías de la Diablada, cumplen una doble función: guían la ejecución coreográfica de la ESDIBE, y por otro, generan en los danzantes emociones intensas como el llanto o la felicidad. Asimismo, escuchar la Diablada interpretada por una banda despierta recuerdos personales, como lo menciona el entrevistado n.º 28, evocando vínculos familiares, los inicios en la danza y momentos vividos en Puno. Además, según los entrevistados, la música produce cambios

fisiológicos en los danzantes, tales como la aceleración del pulso cardíaco, el impulso automático de bailar e, incluso, la energía suficiente para sobreponerse a un malestar físico.

En relación con ello, Álvarez (2017) sostiene que efectivamente la música, en este caso ejecutada por las bandas musicales, no solo orienta los movimientos de la danza, sino que también provoca respuestas emocionales, despierta memorias y genera reacciones fisiológicas en quienes la experimentan.

En conclusión, el estudio de los elementos comunicativos de la danza de la ESDIBE permitió comprender que la Diablada es un sistema de comunicación cultural complejo, donde cada componente cumple una función expresiva específica. El vestuario, las máscaras, las coreografías, los pasos, las canciones y la música interpretada por bandas se articulan entre sí para conformar un lenguaje simbólico que comunica jerarquías, transmite significados, reafirma identidades individuales y colectivas, así como emociones y vínculos comunitarios.

Por tanto, se analizó la comunicación en la danza desde el sistema diacrítico planteado por Rulicki (2007), el cual alude al uso de símbolos y manifestaciones externas que expresan la identidad personal o grupal. En el contexto de la danza, este sistema se manifiesta a través del vestuario y las máscaras, considerados elementos comunicativos visuales. Del mismo modo, se abordó la comunicación desde el sistema kinésico, que comprende los movimientos corporales del danzante; en este caso, las coreografías y los pasos, los cuales se ven influenciados por la música como elemento sonoro. En conjunto, estos sistemas deben entenderse como elementos del proceso comunicativo, mediante las cuales la danza transmite significados, emociones y formas de identidad cultural. Al representar a un personaje, los danzantes expresan su identidad regional, continúan el legado de sus ancestros, actualizan la memoria y refuerzan el sentido de pertenencia a una comunidad creyente y festiva. En cada presentación, transmiten significados que reflejan su devoción, su herencia cultural y su compromiso con la continuidad y salvaguarda de esta expresión patrimonial.

4.4. Los procesos de comunicación intergeneracional en la ESDIBE y las estrategias de salvaguarda de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación

En este segmento es importante comprender la comunicación intergeneracional que, según Brenes (2019), es un proceso dinámico en el que se transmiten actitudes, creencias, valores, conocimientos y experiencias entre distintas generaciones dentro de una sociedad, comunidad o familia. Este intercambio resulta fundamental para preservar y renovar las tradiciones, pues

posibilita que las nuevas generaciones comprendan, interpreten y adapten los saberes heredados, garantizando así la continuidad cultural.

Para lo cual, el segmento se divide en cinco partes: primero, se muestra los procesos de recepción de la danza dentro del conjunto, tanto a nivel generacional, por relaciones horizontales e iniciativa propia; segundo, se identifica cómo los danzantes asumen la responsabilidad de continuar el legado entregando lo aprendido a las nuevas generaciones, sea compartiendo lo aprendido con familiares y amistades, enseñando en espacios públicos o revalorizando los saberes artesanales vinculados a los trajes; tercero, se conoce las percepciones y reflexiones de los danzantes sobre la declaratoria de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación; cuarto, se identifican los mecanismos de comunicación externa que la organización realiza para difundir la danza de la Diablada Puneña; y quinto, cómo se visualizan los danzantes en el futuro.

Cabe precisar que las experiencias recogidas en estas entrevistas, junto a los aportes teóricos sobre la transmisión cultural permiten comprender la importancia de la ESDIBE como un agente activo en la preservación del patrimonio y en la configuración de la identidad cultural puneña.

4.4.1. Comunicación intergeneracional en los integrantes de la ESDIBE

En la comunicación intergeneracional es posible distinguir dos dimensiones complementarias: recibir y entregar la tradición. Por un lado, los danzantes heredan de sus padres, familiares o mayores los saberes, las prácticas y los valores asociados a la Diablada; y, por otro, asumen la responsabilidad de transmitir esos mismos conocimientos a las nuevas generaciones. Este proceso de comunicación intergeneracional asegura que la tradición no sea un legado estático, sino una práctica cultural viva que se recrea y se fortalece en cada ciclo generacional (Brenes, 2019).

4.4.1.1. Sobre la recepción de la tradición

A partir de los diversos testimonios recogidos en las entrevistas, se puede afirmar que la transmisión de la tradición (tanto en el acto de bailar como en el de formar parte activa de la organización) se da, en primer lugar, de generación en generación. En la mayoría de los casos, la participación dentro del conjunto, el uso del traje y la identificación con la danza, etc., se originan en la influencia de los padres hacia sus hijos, quienes heredan esta práctica cultural.

Es preciso mencionar que este tema ya fue abordado en apartados anteriores; sin embargo, en este segmento se profundiza su análisis.

Los danzantes señalan haber aprendido “la Diablada” al integrarse al conjunto, principalmente por la influencia directa de sus familiares que ya formaban parte de la agrupación. Para los entrevistados, la danza de la Diablada constituye una tradición familiar asumida con orgullo y devoción hacia la Virgen, iniciándose en algunos casos desde la infancia y, en otros, durante la juventud. Así lo expresa el entrevistado n.º 1:

Llegué a bailar por mi familia. Desde mis abuelos, todos mis tíos, mis primos, mis hermanos han bailado en la Diablada desde hace muchos años. Yo ya bailo desde que tengo 5 años. Solo de mi familia hemos llegado a participar al menos 30 personas, solo mi familia. Mis tíos son bien conocidos en la Diablada y siempre el motivo fue el honor y el respeto hacia la Virgencita. (Diablo, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024)

Del mismo modo, el testimonio de J. Flores, señala que aprendió a bailar por afinidad desde una edad muy temprana, observando a sus parientes bailar en la Festividad, y además comenta que sus parientes pertenecen a la ESDIBE por tradición familiar (Lucifer, comunicación personal, 4 de enero de 2025).

Asimismo, D. Charca explica que la Diablada le fue transmitida a través de vínculos familiares y que su motivación actual para continuar con esta tradición radica en el liderazgo que ejerce dentro del conjunto. Al respecto, precisa lo siguiente:

Mi señor padre y mi señora madre bailaban también desde muy jóvenes. (...) Ellos han sido casi fundadores del conjunto (...) Es por eso que ellos nos han inculcado, tanto a mí como a toda mi familia, mis hermanos, mis primos, mis tíos, estamos muy identificados con la danza de la Diablada Bellavista. Actualmente lo que me motiva en sí es tal vez el liderazgo que tengo en este prestigioso conjunto y tenemos mucha fe en las virgencitas. (Ángel, comunicación personal, 2 de diciembre de 2024)

En segundo lugar, algunos entrevistados comentan que esta práctica cultural les fue transmitida por sus contemporáneos, es decir a través de amigos de la infancia, compañeros de trabajo y otros colectivos. Se entiende que la permanencia en la danza se sostiene porque la Diablada forma parte de su vida cotidiana, por la fe en la Virgen de la Candelaria y por la convivencia grupal que contribuye a mantener viva esta tradición. En este sentido, el entrevistado n.º 26 relata:

Primero fue por una cuestión de amistad, por invitación de un compañero de la universidad después ya el mismo ambiente, la camaradería, amistad, hizo que continuáramos año tras año. Mi motivo para seguir participando, primero, es una cuestión de costumbre, segundo, es por devoción y tercero por amistad. (Diablo mayor, comunicación personal, 4 de enero de 2025)

Del mismo modo, P. Condori señala que conoció y aprendió esta tradición gracias a la invitación de un amigo, convirtiéndose para él en una forma de expresar su fe a la Virgen de la Candelaria, patrona de la ciudad de Puno. Así lo manifiesta el danzante:

Llegué por un amigo que ya venía danzando muchos años antes que yo. Él me invitó a participar en su bloque. Aquí existe un mito, unas palabras que dicen: ‘danza siempre tres años por la Virgencita’. Así fue como me quedé esos tres años, me gustó y hasta ahora sigo participando en mi bloque Furia. (P. Condori, Diablo, comunicación personal, 8 de enero de 2025)

En tercer lugar, también se han recogido testimonios que manifiestan que aprendieron a danzar por iniciativa propia, observando los ensayos o influenciados por el entorno, al observar cómo practicaban en el barrio Bellavista. En sus palabras del danzante D. Ordoñez:

Cuando estaba todavía en el colegio, justamente en el 2011, (...) vi ensayar ahí en el barrio Bellavista [la danza de la Diablada]. Y con el sentir de la banda, de niño empecé a danzar. Algo me decía que baile. Porque yo soy la primera persona que bailó en mis entornos familiares. (Diablo especial, comunicación personal, 22 de enero de 2025)

Lo expuesto por los danzantes se relaciona con lo planteado por McMahon (2023), quien señala que la transmisión cultural es vertical cuando los padres transmiten a los hijos las tradiciones, valores y creencias religiosas, formando la base de la identidad cultural en sus hijos. Así, ellos danzan en el conjunto guiados por sus familias y continúan con la tradición.

Asimismo, McMahon (2023) señala que otro tipo de transmisión cultural es la horizontal, la cual se produce a través de grupos de amigos, compadres y círculos sociales contemporáneos. En este sentido, los danzantes aprenden la Diablada mediante vínculos de amistad, donde las personas no solo interactúan, sino que también construyen un sentido compartido que fortalece los lazos sociales y afianza su pertenencia al conjunto.

De otro lado, Hanna (1979) plantea un tercer medio de transmisión a través de la iniciativa propia y voluntaria. En este caso, algunos danzantes manifestaron haber aprendido esta cultura por iniciativa propia motivados por el impacto emocional de ver los ensayos, la acogida del conjunto o su creciente devoción a la Virgen de la Candelaria. De esta forma, se demuestra la fuerza de la tradición familiar en el conjunto como base principal de continuidad.

A partir de las entrevistas realizadas, se puede afirmar que los danzantes de la ESDIBE recibieron esta transmisión cultural principalmente de tres maneras. En primer lugar, por vínculos familiares, como lo señalan J. Flores, D. Charca y el entrevistado n.º 1, quienes coinciden en que la tradición de danzar en la Diablada les fue transmitida por sus padres, práctica que actualmente consideran una tradición familiar. Cabe resaltar que esta forma de transmisión fue mencionada por 31 de los 41 entrevistados, lo que demuestra la fuerza de la

tradición familiar como base principal de la transmisión generacional. En segundo lugar, por vínculos de amistad, tal como lo expone el entrevistado n.º 26 y P. Condori cuya transmisión de la danza fue inicialmente por sus contemporáneos y se consolidó con el tiempo a través de la fe y la costumbre. Por último, pocos danzantes como D. Ordoñez, manifestaron haber aprendido a bailar por iniciativa propia, motivados por la observación de los ensayos en el barrio Bellavista, la acogida recibida dentro del conjunto y la devoción a la Virgen de la Candelaria que encontraron en la práctica de esta danza.

Desde esta perspectiva, la comunicación intergeneracional se configura como un proceso esencial que articula la memoria colectiva y la vivencia individual. A través del diálogo constante entre generaciones, ya sea en el ámbito familiar, amical o comunitario, los saberes, valores y significados asociados a la Diablada son reinterpretados y actualizados, garantizando la continuidad de una tradición que se mantiene gracias a la participación activa de quienes la heredan y la recrean.

4.4.1.2 Sobre la entrega de la tradición

Ahora bien, se ha mencionado que los danzantes heredan desde su niñez, a través de sus familiares o de sus contemporáneos (quienes en algunos casos fueron integrantes o incluso fundadores de la ESDIBE), los saberes, las prácticas y los valores asociados a “la Diablada”. En este punto, se muestra cómo ellos ahora asumen también la responsabilidad de transmitir esos mismos conocimientos a las nuevas generaciones. Este proceso se comprende como un acto de comunicación intergeneracional que garantiza que la tradición no se mantenga como un legado estático, sino como una práctica cultural viva que se renueva y se fortalece en cada ciclo generacional.

En primer lugar, muchos de los danzantes, actualmente, transmiten y enseñan a sus descendientes y amistades la danza de la Diablada con el propósito de garantizar su continuidad, reconociendo el valor que esta práctica representa tanto para el conjunto como para su identidad cultural. Un ejemplo de ello es el entrevistado n.º 10, quien ha inculcado esta tradición a sus sobrinos, destacando la importancia de participar en la ESDIBE por la devoción a la Virgen de la Candelaria. Dicho entrevistado señala lo siguiente:

Bueno, a mis familiares, especialmente a mis sobrinos pequeños, ya los estoy inculcando y van a participar este año. Uno quiere mucho a su conjunto, por ello nosotros danzamos por devoción a la Virgen, de la misma manera, considero que mis familiares también deberían vivir y participar de esta experiencia. (Caporal, comunicación personal, 25 de enero de 2025)

Asimismo, el entrevistado n.º 1 señala que transmite la danza de la Diablada a las nuevas generaciones de su familia, destacando la importancia de continuar con este legado cultural y resaltando la necesidad de preservar esta práctica como una costumbre que debe fortalecerse año tras año en honor a la Virgen de la Candelaria (Diablo, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

Igualmente, el entrevistado D. Charca expresa su compromiso de transmitir el legado de “la Diablada” a su descendencia, con la finalidad de que en el futuro su hijo pueda asumir el rol de liderazgo en el conjunto:

Particularmente yo, ahora que tengo un hijo, quisiera que algún día él sea igual que yo: un líder, un ángel; que la gente sepa que su papá tenía un legado, que fue una persona muy representativa, y que él también pueda serlo. Tal vez no sepamos si tendrá el mismo legado, tal vez pueda liderar otros conjuntos, pero, de repente, la sangre ya va llevando lo que nosotros, año tras año, hemos venido aprendiendo. (Ángel, comunicación personal, 2 de diciembre de 2024)

Los entrevistados también señalan que comparten la danza de “la Diablada” con amistades y con compañeros del estudio y trabajo, convirtiendo esta práctica en un espacio de encuentro, socialización y transmisión cultural. Como expresa la entrevistada n.º 20: “Yo enseñaba a todo el mundo, a la gente de la universidad, gente de trabajo, familiares (...) Yo siento que es una tarea que me he tomado muy en serio y estoy feliz” (China supay, comunicación personal, 8 de enero de 2025).

En segundo lugar, la entrega de la tradición ocurre también en espacios abiertos. Los danzantes señalan que enseñan la danza durante los ensayos, presentaciones y celebraciones universitarias. En esa línea, J. Charca, precisa que una forma de inculcar la tradición de la danza en jóvenes, y evitar la pérdida de las costumbres puneñas, es a través de la práctica activa. En ese sentido, señala que ha promovido ensayos de la danza de la Diablada en la Ciudad Universitaria durante las celebraciones por el aniversario de la Universidad Nacional del Altiplano, logrando despertar el interés de muchos jóvenes, quienes posteriormente se integraron al conjunto de la ESDIBE (Diablo mayor, comunicación personal, 10 de febrero de 2025).

En relación a los espacios de enseñanza, el coreógrafo n.º 2 precisa que, mientras los danzantes ejecutan la danza, los jóvenes aprenden este arte mediante la observación en los ensayos que se realizan los miércoles y sábados, de 8:00 p.m. a 11:00 p.m., en el local de la ESDIBE (Av. Floral 345), en el Parque Pino y en la Plaza de Armas de la ciudad de Puno. Asimismo, el mencionado coreógrafo señala que también se organizan ensayos nacionales en las ciudades

de Tacna, Moquegua, Arequipa, Cusco y Lima, cuya convocatoria inicia en el mes de noviembre (Coreógrafo n.º 2, arcángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

Por su parte, J. Flores, integrante del Bloque *Diablos Mayores Tokados*, señala que el grupo difunde el arte y la esencia de la Diablada Puneña en escenarios de renombre, como el Gran Teatro Nacional de Lima. En estas presentaciones, los danzantes muestran las imponentes figuras del Diablo mayor y la China supay, expresando con pasión, entrega y fervor el orgullo de representar a Puno y mantener viva esta manifestación cultural.

Además, resalta que este esfuerzo fue reconocido por el Ministerio de Cultura, que inscribió al bloque en el Registro Nacional de Organizaciones de Cultura (RENTOCA), el 21 de septiembre de 2024. Este reconocimiento ayuda a promover y proteger la danza de la Diablada, declarada Patrimonio Cultural de la Nación. Además, permite que el conjunto tenga mayor visibilidad y respaldo oficial, y acceda a programas y actividades culturales que fortalezcan la identidad y la participación de sus integrantes (Lucifer, comunicación personal, 4 de enero de 2025).

En tercer lugar, la entrega de la tradición está vinculada a los saberes artesanales del vestuario. En este ámbito, se transmiten conocimientos técnicos, estéticos y simbólicos sobre la elaboración de los trajes, los cuales resultan fundamentales para preservar la riqueza visual y el significado cultural de la Diablada. El entrevistado J. Flores y el entrevistado n.º 29 destacan la importancia de rescatar el bordado plumillado en sus trajes, reconociendo su valor como una técnica en peligro de desaparecer, debido a que son muy pocos los artesanos que aún la practican en Puno, entre ellos el bordador Javier Quisbert es uno de los pocos artesanos que mantuvo esta técnica por tres generaciones. Al revalorar esta técnica y transmitirla a sus hijos, los danzantes se convierten en agentes de continuidad cultural, asegurando que el simbolismo y la riqueza visual de los trajes sigan siendo parte esencial de la identidad de la Diablada Bellavista (Lucifer, comunicación personal, 4 de enero de 2025; Diablo Mayor, comunicación personal, 15 de enero de 2025) (ver figura 28).

Figura 28

Técnica del bordado plumillado plasmado antes y ahora



Nota. Exhibida en el I Congreso Nacional de la Diablada Puneña, realizado en el Teatro Municipal de Puno el 27 de octubre de 2024.

De lo expuesto, se advierte que en la ESDIBE existen tres formas principales de transmisión y enseñanza de la danza de la Diablada: la primera, se da a través de los vínculos familiares o amicales; la segunda, mediante la exposición de esta práctica en espacios abiertos como los ensayos, presentaciones y celebraciones universitarias; y la tercera transmisión, está vinculada con la revaloración de los saberes artesanales del vestuario. Así, lo que se enseña o transmite no es el movimiento del cuerpo y los pasos de la Diablada, sino se comparten un conjunto de saberes, valores y significados que dan sentido a la práctica de la Diablada.

Respecto a estas tres formas de transmisión, la primera, en la que los danzantes enseñan a sus familiares y amistades, asegura la continuidad generacional de la danza, pues padres, madres, hermanos o amigos transmiten el saber bailar y también el sentido emocional ligado a la pertenencia al conjunto, la fe en la Virgen de la Candelaria y la identidad regional.

La enseñanza en los espacios públicos es más abierta e inclusiva, pues permite que personas ajenas al conjunto se acerquen a la danza y contribuye a visibilizar la cultura como un patrimonio vivo.

Por último, la enseñanza sobre la revalorización de los saberes artesanales del traje muestra la importancia de conocer y mantener las técnicas de confección, pero también de transmitir el significado cultural y religioso que cada elemento de la danza tiene. De este modo, la enseñanza de la Diablada no se limita al movimiento, sino que integra múltiples dimensiones expresivas.

En resumen, la tradición de danzar la Diablada se mantiene viva gracias a la comunicación intergeneracional evidenciada en el conjunto de la ESDIBE. Esto se refleja en la recepción de la tradición a nivel generacional, por relaciones horizontales e iniciativa propia. También por la entrega de la tradición a las nuevas generaciones ya sea enseñando a los hijos, nietos o amistades; en la enseñanza en los espacios públicos y difusión en espacios nacionales porque permite incluir a nuevos integrantes; y, finalmente, en la enseñanza de los saberes ancestrales del vestuario.

4.4.2. Sobre la salvaguarda del patrimonio cultural de la nación en la ESDIBE

Hablar de la salvaguarda del Patrimonio Cultural de la Nación en el caso de la Diablada Puneña, declarada en 2021, implica reconocer las acciones comunicativas que desarrolla la ESDIBE para asegurar la transmisión intergeneracional de conocimientos, valores y técnicas, así como para fortalecer el sentido de identidad, pertenencia y continuidad de esta manifestación cultural. Dado que uno de los criterios fundamentales del reconocimiento patrimonial es que los propios portadores sean los principales transmisores de la expresión, la continuidad de una expresión, en este caso la Diablada Puneña, depende del compromiso y la participación activa de sus miembros (UNESCO 2022).

En ese marco, este apartado se enfoca en el reconocimiento de las prácticas comunicativas internas que la asociación ha desarrollado o desarrolla, y reflexiona en torno a ellas. Asimismo, se considera que dichas prácticas comunicativas, realizadas al interior de la ESDIBE, están dirigidas principalmente a los nuevos integrantes y a las personas interesadas en la danza, entendiendo a la asociación como un espacio clave para la salvaguarda del patrimonio.

4.4.2.1. Estrategias de comunicación externa de la ESDIBE para salvaguardar la Diablada Puneña

En el apartado anterior se analizó cómo los danzantes de la ESDIBE transmiten el patrimonio de la Diablada Puneña a través de procesos de comunicación intergeneracional. En el presente apartado se examinan las acciones de comunicación externa que la ESDIBE ha desarrollado para fortalecer la salvaguarda de este patrimonio cultural, asumiendo un rol activo en su difusión y visibilización, con el objetivo de contribuir a su continuidad y transmisión de generación en generación. En este marco, se identifican dos tipos de medios de comunicación externa empleados por la organización: i) los medios digitales; y ii) los medios presenciales.

Entre los medios digitales destaca el uso de plataformas como YouTube, TikTok y Facebook. Por ejemplo, los entrevistados señalan que el empleo de las plataformas como Web [diabladabellavista.com.pe], YouTube [@DiabladaBellavista], TikTok [@diabladabellavista] y la página oficial de Facebook [Espectacular Diablada Bellavista (ESDIBE)] se incrementaron a partir de la pandemia de la COVID-19, debido a la prohibición de reuniones presenciales y los eventos de la Festividad por parte del Estado. Es así como el uso de las redes sociales se ha consolidado como canales esenciales para la difusión de la Diablada Puneña y las actividades de la organización al público en general. En ese sentido, la entrevistada n.º 2 manifiesta que:

La Espectacular Diablada Bellavista ha estado utilizando, y lo he notado porque llevo casi 10 años bailando, todas las redes sociales para dar a conocer sus actividades. (...) En pandemia hubo varias actividades que hizo Bellavista, como concursos de vídeos, un montón de temitas así, virtuales y creo que desde ahí ya se quedó y se fue reforzando esa idea de utilizar algún tipo de red social como forma de llegar a todos. (China, comunicación personal, 14 de diciembre de 2024)

Actualmente, se puede afirmar que la página oficial de Facebook, administrada por la junta directiva, se constituye como la principal plataforma de comunicación externa de la organización. A través de ella se difunden actividades institucionales, ensayos nacionales y generales, comunicados, convocatorias, registros audiovisuales de concursos, reconocimientos y mensajes de felicitación dirigidos a los integrantes. Estos contenidos no solo contribuyen a la visibilización de la puesta en escena de la danza, sino que también transmiten significados asociados al esfuerzo colectivo, la organización interna, la devoción religiosa y el valor simbólico del vestuario, la música y la coreografía. Asimismo, es un medio para la atracción de nuevos miembros, al facilitar que la información llegue a públicos más amplios y fomente el interés por integrarse a la agrupación, tal como lo señala la entrevistada n.º 2:

Todo se comunica por Facebook, todo se difunde por ahí, ¿no? La idea es que la información llegue a más personas, para que puedan compartir con nosotros el gusto por bailar o incluso formar parte de Bellavista. (Entrevistada n.º 2, China, comunicación personal, 14 de diciembre de 2024)

Asimismo, D. Charca destaca la realización del I Congreso Nacional de la Diablada Puneña como una estrategia de salvaguardar el patrimonio cultural. Según su testimonio, este evento permitió que las personas que desconocían esta manifestación cultural, pudieran conocer su historia y origen de la Diablada. Además, indica que el congreso fue transmitido en vivo por la página oficial de Facebook, es decir, que quienes quisieran ingresar posteriormente podrán observar el evento (Ángel, comunicación personal, 2 de diciembre de 2024).

Por otra parte, otro medio de comunicación externa desarrollado por el conjunto corresponde a los espacios presenciales. En este ámbito, se han identificado cuatro tipos de estrategias comunicacionales: presentaciones, exposiciones, eventos académicos y materiales impresos. A continuación, se presentan de manera detallada las principales actividades presenciales empleadas por la ESDIBE (véase tabla 9).

Tabla 9

Lista de estrategias de comunicación externa de la ESDIBE

Actividades	Lugar y año
Presentaciones del elenco de la ESDIBE	
I Congreso Nacional de la Diablada Puneña	Juli y Puno – 2024
Lanzamiento oficial de la Festividad Virgen de la Candelaria (Participante)	Lima – 2025
Carnaval “Thuqt Añani Machaq Marca” (Participante)	Tacna - 2018, 2025
Desayuno en el inicio de la Festividad Virgen de la Candelaria (Participante)	Puno - 2025 Tv Go
Presentaciones internacionales	Colombia, Europa, etc. 2018 y 2020
“Gran entrada de la Diablada Puneña” por aniversario de la declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación (Participante)	Puno - 2022 hasta el 2025
Exposición de trajes y máscaras	
Exposición de Máscaras Diablos Mayores Tok2	Puno – 2019
Exposición especial de caretas y trajes emblemáticos de la ESDIBE	Puno – 2024
Eventos académicos	
I Fórum “La Diablada en la Festividad de Virgen de la Candelaria, Origen, Historia y Cultura”	Puno – 2018
Conversatorio Interno - El legado continúa	Puno – 2024
Conversatorio “Juli: Cuna de la Diablada Puneña”	Juli – 2024
I Congreso Nacional de la Diablada Puneña	Juli y Puno – 2024
Materiales impresos	
Revistas culturales	2006, 2017 y 2018
Libro: La Diablada en la Festividad de Virgen de la Candelaria, origen, historia y cultura	2018
Afiches informativos	2018
Publicaciones en la revista <i>Al Día</i>	2025
Publicaciones ESDIBE	2025

Nota. Elaboración propia a base de los testimonios de los representantes de la ESDIBE. Leyenda: (Participante) = Asistió al evento, no lo organizó.

La ESDIBE, mediante estos cuatro tipos de estrategias de comunicación presencial comunica la historia de la Diablada, características, significados y proyecciones futuras las cuales no solo fortalecen la imagen institucional, sino que también contribuyen a la preservación y valorización de la Diablada Puneña. De este modo, cada actividad se convierte en un medio

para transmitir el legado simbólico, devocional y artístico que forma parte también del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Festividad.

Por un lado, la organización, a través de su elenco, realiza presentaciones de la Diablada de manera continua, no solo en la ciudad de Puno, sino también en otras ciudades del Perú. Estas presentaciones constituyen un medio de transmisión y puesta en valor de la danza en distintos contextos socioculturales.

Por otro lado, se organizan exposiciones de trajes y máscaras con el objetivo de difundir el valor histórico, simbólico y artístico de los vestuarios, visibilizando los significados que estos adquieren dentro de la danza y de la Festividad. Estas acciones contribuyen al fortalecimiento de la memoria colectiva y al establecimiento de vínculos con personas interesadas en esta manifestación cultural.

Asimismo, la organización promueve eventos académicos como foros, conversatorios y congresos, en los cuales la información es sistematizada, organizada y posteriormente documentada en textos, con la finalidad de transmitir conocimientos a nuevas generaciones, así como a estudiantes e investigadores interesados en la danza y la Festividad.

Por último, se identificó que la ESDIBE produce material impreso en diversos formatos, tales como revistas culturales, libros y afiches, con el propósito de generar un registro tangible de la danza y del conjunto. De este modo, estas estrategias contribuyen de manera integral a la preservación y difusión de este patrimonio cultural inmaterial.

En base a lo recogido, se evidencia que los integrantes de la danza adoptan estrategias de comunicación tanto por medios digitales como presenciales. Estas han sido implementadas principalmente para la transmisión de historias, la convocatoria de nuevos danzantes y la difusión de actividades culturales, encontrándose estas prácticas aún en un proceso de desarrollo y fortalecimiento a nivel de la organización.

En este marco, dichas acciones comunicativas adquieren relevancia al proyectar valores, memorias compartidas y sentidos de pertenencia, consolidándose como un componente fundamental en los procesos de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, al contribuir a su continuidad, visibilidad y apropiación social. No obstante, dichas estrategias han sido desarrolladas principalmente de manera empírica, a partir de la práctica y la experiencia de los propios actores, por lo que constituyen un campo relevante que requiere un proceso de investigación complementario.

4.4.2.2. Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación desde la percepción de los danzantes

Como se pudo observar la Diablada se mantiene viva, entre otras cosas, gracias a la comunicación intergeneracional evidenciada en los danzantes de la ESDIBE y a las estrategias de comunicación externa que emplea el conjunto. Estas no solo fortalecen la imagen institucional de la organización, sino que también contribuyen a la preservación y valorización de la Diablada puneña.

Este apartado tiene como propósito conocer las percepciones favorables y reflexivas de los danzantes respecto al reconocimiento oficial de la Diablada puneña como Patrimonio Cultural de la Nación.

Por ejemplo, las percepciones favorables de los danzantes respecto a la declaratoria motivaron una mayor participación e impulsaron la instauración de fechas conmemorativas en Puno. Al respecto, el entrevistado n.º 1 señala que la declaratoria generó entusiasmo entre los danzantes, lo que conlleva a la realización de un pasacalle conmemorativo cada 17 de septiembre. Incluso durante la pandemia, a pesar de las limitaciones, los integrantes de la ESDIBE llevaron a cabo actividades virtuales, como la elaboración de videoclips, para mantener viva la tradición (Entrevistado n.º 1, diablo, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

Asimismo, J. Flores señala que dicha declaratoria generó una mayor conciencia entre los danzantes respecto a la importancia de preservar la originalidad de la Diablada, evitando distorsiones en el vestuario, las máscaras y en la ejecución de la danza. Del mismo modo, impulsó el interés por documentar las actividades de la ESDIBE. Al respecto, el danzante precisa:

Cambia en que le das mayor realce a lo que de repente antes podías pasar desapercibido, entonces aprendes a querer lo que tenías, porque ves que valía un poco más. Lógicamente también involucra hacer muchas labores para que el patrimonio se mantenga, porque se tiene que dejar registros y vestigios de que este patrimonio en el tiempo no cambie. (J. Flores, Lucifer, comunicación personal, 4 de enero de 2025)

Asimismo, D. Ordoñez resalta que la declaratoria contribuyó a valorar más a los artistas puneños, en particular a las bandas musicales locales, lo que marca una diferencia respecto a otras danzas que aún recurren a contratar bandas musicales extranjeras para sus presentaciones (Diablo especial, comunicación personal, 22 de enero de 2025).

Por otro lado, algunas reflexiones de los danzantes se orientan hacia el rol que debería desempeñar el Comité de Salvaguarda de la Diablada Puneña, conformado por la Municipalidad Provincial de Puno, la Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno, el Gobierno Regional de Puno, representantes de la Iglesia Católica, el Colegio de Antropólogos del Perú y artesanos locales. En esa línea, el entrevistado n.º 8 manifiesta una percepción de insatisfacción frente a dicho comité, al señalar la ausencia de medidas concretas que beneficien directamente a los portadores de la danza (Ángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024).

Un danzante expresó su indignación frente a la falta de apoyo por parte del comité de salvaguarda, señalando: “El comité de salvaguarda debería estar aquí apoyando en este I congreso de la Diablada Puneña, deberían estar apoyando este tipo de eventos, ¡pero no están presentes!” (Entrevistado n.º 21, Diablo mayor, comunicación personal, 26 de octubre de 2024). Este testimonio evidencia la percepción de abandono institucional y resalta la necesidad de que la ESDIBE continúe desempeñando un papel activo en la promoción y preservación de la Diablada Puneña.

Asimismo, las opiniones en torno a la difusión de este patrimonio, el coreógrafo n.º 3 expresó que las autoridades brinden un mayor respaldo a la Diablada Puneña, señalando:

Quizás el Gobierno Regional o el Gobierno Nacional nos dé un poco más de apoyo, no necesariamente económico, sino que centralice la difusión de la danza durante enero y febrero, que concentre los medios de comunicación en la Festividad de Puno, para así dar a conocer toda nuestra danza y cultura, porque nuestra cultura no es algo pequeño. (Arcángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024)

Asimismo, la entrevistada n.º 2, señala que, si bien en Puno se realizaron actividades para acercar la Diablada a un público más amplio tras la declaratoria, en otros contextos, como Lima y otras ciudades del país, aún persiste la necesidad de promover y visibilizar con mayor alcance esta manifestación cultural (China, comunicación personal, 14 de diciembre de 2024).

Por su parte, F. Condori sugiere que se debería impulsar la difusión desde Lima, especialmente a través de medios estatales como Radio Nacional, TV Perú para dar mayor visibilidad a la Diablada. Sería importante incluir programas o videos que expliquen el origen de la danza de la Diablada y las tradiciones que la acompañan (Cholita, comunicación personal, 18 de enero de 2025).

En esa misma línea, el entrevistado n.º 22 destaca que la Diablada representa un elemento esencial de la identidad puneña y que su práctica durante la Festividad genera un importante

movimiento económico en la región. Por ello, considera necesario que el Estado fortalezca la promoción y difusión de estos patrimonios, reconociendo su valor cultural y su impacto en el desarrollo local y nacional (Diablo mayor, comunicación personal, 8 de enero de 2025).

De lo anterior, los testimonios de los danzantes muestran que la declaratoria de la danza de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación generó en ellos orgullo, entusiasmo, mayor conciencia sobre la originalidad, documentación de la Diablada y una mayor visibilidad en Puno, consolidando un discurso de defensa de la tradición. Sin embargo, también se percibe una insatisfacción frente a las acciones del comité de salvaguardia de la Diablada Puneña, debido a la ausencia de gestiones en beneficio de los portadores de la danza y la poca difusión de esta expresión cultural a nivel nacional por parte del Estado.

Para los danzantes, la declaratoria no solo debería constituir un símbolo de prestigio cultural, sino también traducirse en políticas concretas que respalden la práctica de la Diablada, incluyendo una promoción sostenida en distintas regiones del país. Los entrevistados señalan que la ausencia de estas acciones genera la percepción de que el reconocimiento oficial queda limitado al ámbito formal, sin producir un impacto significativo en la vida cotidiana de los portadores ni en la difusión efectiva de la danza a nivel nacional.

4.4.2.3. Expectativas y proyecciones de los integrantes de la ESDIBE

Resulta pertinente conocer cómo los propios danzantes proyectan su participación dentro del conjunto. En este apartado se recogen las expectativas y aspiraciones de los integrantes de la ESDIBE, quienes reflexionan sobre su continuidad en la danza y su compromiso con la preservación de la tradición, asumiéndose como garantes de este patrimonio. Sus testimonios permiten comprender cómo imaginan el futuro en el conjunto.

Los testimonios muestran dos proyecciones a futuro: i) la aspiración de liderazgo, reflejada en quienes expresan el deseo de ocupar cargos directivos como presidentes de bloque o del conjunto; y ii) la continuidad en la danza, como expresión de fe, identidad y compromiso con la tradición.

En cuanto a la aspiración de liderazgo, varios danzantes manifiestan el deseo de ocupar un rol activo en la organización, asumiendo responsabilidades que fortalezcan la gestión del conjunto. Así lo expresa Juan Cayro (Juanjo):

Me tocó asumir la presidencia de un mega bloque en el año 2020 y, de aquí a unos cinco años, me visualizo encabezando el conjunto. Creo que este deseo nace del cariño y compromiso que

todos los bailarines sentimos por nuestra organización. Aspirar a ocupar un cargo importante es una forma de seguir aportando al crecimiento de nuestro conjunto Espectacular Diablada Bellavista. Por ello, me imagino portando la banda de presidente como una meta personal y colectiva en favor de nuestra institución. (Diablo mayor, comunicación personal, 4 de enero de 2025)

De manera similar, el entrevistado n.º 33 plantea la posibilidad de integrar la junta directiva en el futuro, aunque reconoce que dichos cargos no siempre dependen de la propia voluntad, sino de la invitación o reconocimiento del conjunto: En sus palabras:

El año pasado fui coordinador con la junta directiva. He estado apoyando y poco a poco ¿no? quien sabe, a futuro... eso a veces uno no lo decide, a veces son invitación o así de la nada les nace... ser presidente, o sea estar ahí en la junta directiva ¿no? (Diablo mayor, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024)

Por otro lado, la proyección de continuidad en la danza es compartida por muchos integrantes, quienes expresan su compromiso de seguir participando en la Festividad, sin importar el lugar donde se encuentren, impulsados por su fe y su vínculo con el barrio. Algunos testimonios lo expresan de la siguiente manera:

Mira, yo donde sea que trabaje siempre regreso para la Festividad, exclusivamente para bailar, entonces no creo que varíen las cosas. (Entrevistado n.º 26, Diablo mayor, comunicación personal, 4 de enero de 2025)

Bueno, bailando como siempre por mi fe y mi barrio.” (Entrevistado n.º 8, Ángel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2024)

Ay, quisiera todavía tener el físico y la salud para seguir bailando por mi Virgen de la Candelaria. (Entrevistado n.º 17, Ángel, comunicación personal, 8 de enero de 2025)

Asimismo, los danzantes proyectan su compromiso hacia el futuro al proponerse mantener viva la tradición mediante la transmisión intergeneracional. Así lo expresa el entrevistado n.º 22, quien destaca la importancia de inculcar el amor por la danza en sus hijos y en los jóvenes:

Igual, en cinco años seguiremos bailando con el mismo bloque y con la misma fe. Seguramente mis hijos también podrán pertenecer al conjunto, ojalá que les guste. Nosotros siempre procuramos inculcar esos valores para que ellos también transmitan la danza en sus instituciones, colegios o universidades. De eso se trata, de que el folclor no se pierda, sino que a partir de nosotros mismos enseñemos a la nueva generación y que ellos lo puedan plasmar en sus diferentes actividades. (Diablo mayor, comunicación personal, 8 de enero de 2025)

Del mismo modo, algunos integrantes como H. Yucra, manifiestan que, aunque la edad eventualmente les impida continuar bailando, su vínculo con la ESDIBE persistirá a través del apoyo organizativo o la participación en cargos directivos:

En lo que podamos, seguimos apoyando. Hay personas con más años que yo que quizá ya no pueden bailar como antes, pero igual permanecen en el conjunto, siempre apoyando de alguna manera, levantando la moral. Eso significa mucho, porque nosotros, como danzarines antiguos que ya llevamos varios años, no podemos dejar ni abandonar esta tradición. (Caporal, comunicación personal, 24 de enero de 2025)

En conclusión, en este punto se pudo conocer que las expectativas expresadas por los danzantes reflejan su compromiso con la organización, así también, se evidencia una profunda conciencia sobre el valor del patrimonio que representan. Escuchar sus proyecciones permitió comprender que la Diablada Puneña trasciende el ámbito festivo para convertirse en un espacio de identidad, memoria y transmisión cultural. En este sentido, las proyecciones de los integrantes revelan una voluntad colectiva de continuidad que garantiza la preservación de este patrimonio cultural inmaterial, sostenido en la fe, el afecto al conjunto y la comunicación entre generaciones.

Para cerrar este segmento sobre la importancia de la comunicación intergeneracional y la salvaguarda del Patrimonio Cultural de la Nación es preciso señalar que reconocer que la continuidad de la danza de la Diablada Puneña no depende únicamente de la práctica artística, sino de procesos comunicativos que enlaza pasado, presente y futuro. A través del diálogo entre generaciones, los danzantes no solo transmiten técnicas, símbolos y significados, sino también valores identitarios y comunitarios que refuerzan el sentido de pertenencia al conjunto y a la Festividad Virgen de la Candelaria.

Asimismo, la declaratoria de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación adquiere un valor más profundo cuando se observa desde las experiencias de quienes la encarnan día a día. Ellos asumen la tarea de dar y difundir este patrimonio no como una obligación externa, sino como una expresión viva de su memoria colectiva y devoción.

En este contexto, la ESDIBE se consolida como un espacio de transmisión cultural activa, donde la danza se convierte en un lenguaje de continuidad y renovación, capaz de articular tradición y cambio. De este modo, la comunicación intergeneracional se presenta como un pilar fundamental para garantizar la vigencia del patrimonio cultural puneño y su proyección hacia las nuevas generaciones.

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1. Conclusiones

Como se ha evidenciado a lo largo de esta investigación, se han recogido aspectos históricos, prácticas culturales y estrategias de preservación vinculadas a la Espectacular Diablada Bellavista (ESDIBE). Este proceso metodológico ha sido riguroso y demandante, e incluyó la realización de entrevistas a un total de 41 danzantes: el presidente de la ESDIBE del período 2024 - 2025, los tres arcángeles y 37 danzantes representantes de cada bloque del conjunto. Asimismo, se entrevistó a expertos vinculados a la temática de la Diablada.

A partir de este trabajo de campo, fue posible responder a la pregunta general de investigación: ¿cómo la danza de la Espectacular Diablada Bellavista puede ser entendida como un proceso de comunicación que contribuye a la expresión de la identidad cultural de los danzantes durante la Festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno y a la salvaguarda de la Diablada Puneña? En ese sentido, se concluye que la presente investigación tuvo como propósito analizar cómo la danza de la ESDIBE funciona como un proceso de comunicación tanto individual como colectivo, así como los procesos de comunicación intergeneracional que permiten la transmisión de saberes, valores y tradiciones. Todo ello contribuye a la expresión de la identidad cultural de los danzantes y a la salvaguarda de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación.

A partir de los resultados obtenidos, se reconoce que existen otros enfoques posibles para el abordaje de esta temática, tales como la mediatización de las tradiciones, las reacciones e interpretaciones del público o el análisis profundo de determinados símbolos y prácticas culturales. No obstante, esta investigación se centró deliberadamente en la experiencia del danzante como individuo, considerando tanto su identidad cultural individual como colectiva, y en los procesos comunicacionales que se desarrollan dentro de la asociación.

En ese sentido, resulta pertinente analizar al danzante tanto como sujeto como objeto de un proceso de comunicación, así como comprender a estas asociaciones desde una perspectiva comunicacional que considere su organización, su historia y sus prácticas culturales. Desde este enfoque, esta investigación permitió evidenciar que la

comunicación no se limita únicamente a lo mediático, sino que también se manifiesta de manera oral, colectiva e implícita en las prácticas culturales. Así, no es necesario recurrir exclusivamente a cámaras o medios tecnológicos para hablar de comunicación; por ejemplo, esta puede entenderse como un proceso vivo que se construye en la interacción, la memoria compartida y la experiencia colectiva que se expresa en la danza.

De este modo, este estudio ha priorizado cuatro objetivos específicos: i) Conocer la organización y comunicación interna de la Espectacular Diablada Bellavista como agrupación; ii) Describir el origen y desarrollo de la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno, así como de la Espectacular Diablada Bellavista; iii) Analizar los elementos comunicativos de la danza Espectacular Diablada Bellavista como expresión artística y cultural; y iv) Analizar los procesos de comunicación intergeneracional en la Espectacular Diablada Bellavista y las estrategias de salvaguarda de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación. A continuación, se presentan las principales conclusiones de acuerdo con los objetivos planteados.

5.1.1. Conclusiones relacionadas a la organización y comunicación interna de la ESDIBE como agrupación

A partir de lo expuesto, podemos entender que la ESDIBE se constituye como una asociación Folclórica cuyo propósito central es promover, preservar y difundir la tradición de la Diablada Puneña, tanto en el ámbito local como en el ámbito nacional e internacional, recurriendo a diversas expresiones artísticas, como la danza y la música. Como organización tiene el objetivo de contribuir, fortalecer la unión entre sus integrantes y fomentar el respeto por las costumbres locales, consolidándose como un referente fundamental en la tradición cultural y social de la región de Puno y del Perú.

Su estructura interna se organiza bajo un modelo jerárquico conformado por una Junta Directiva, comisiones específicas y 37 bloques agrupados en siete mega bloques. Se encuentra integrada por 910 danzantes, (entre profesionales, comerciantes y vecinos del barrio Bellavista) en su mayoría pertenecientes a los núcleos familiares fundadores; este aspecto garantiza la continuidad generacional y refuerza un sentido de pertenencia transmitido como legado cultural. Asimismo, incluye a descendientes de familias puneñas que, aunque residen en otras ciudades del país, retornan cada año para participar en la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno.

En términos de liderazgo, la ESDIBE cuenta con una junta directiva, encabezada por un presidente con trayectoria y experiencia en el conjunto, lo cual constituye un pilar para el liderazgo organizacional. La representatividad de los bloques asignada a danzantes con amplia experiencia (mayoritariamente entre 11 y 30 años de participación), asegura la continuidad y el compromiso con la tradición puneña.

Según la información recogida en las entrevistas, la ESDIBE se caracteriza por tres ejes fundamentales: la tradición familiar, el equilibrio entre preservación y adaptación a lo moderno, y las pautas o normas de comportamiento identificadas por sus integrantes. Sobre el primer eje, se podría decir que las familias desempeñan un rol central en la transmisión vertical de la práctica cultural, lo que asegura la permanencia del conjunto. En segundo lugar, se concluye que los danzantes de la ESDIBE preservan elementos tradicionales fundamentales, como el uso de máscaras de yeso, la técnica del bordado en plumillado y un estilo propio en la ejecución de los pasos. No obstante, esta preservación convive con innovaciones contemporáneas, entre ellas la renovación anual de los vestuarios y la producción de videoclips con composiciones musicales modernas, lo que evidencia una adaptación a las nuevas generaciones. Este equilibrio entre continuidad y cambio refleja el proceso de transmisión cultural planteado por Esponda et al. (2024), donde las prácticas heredadas son reinterpretadas en el presente sin perder su esencia identitaria. Cabe señalar que esta dualidad entre preservación y adaptación fortalece su vigencia y relevancia social, manteniéndose un equilibrio entre ambos elementos. Por último, el tercer eje destaca las pautas de comportamiento en la ESDIBE: como la unión, la disciplina, el respeto y la colaboración. Valores que fortalecen la cohesión interna y permiten enfrentar de manera colectiva los desafíos organizativos, conforme lo señala McMahon (2023).

Es importante comprender la danza no solo como una manifestación artística, sino también como una organización social estructurada. Este sentido organizativo permite que la tradición perdure en el tiempo, ya que la ESDIBE cuenta con estatutos, normas y jerarquías claramente establecidas que garantizan su funcionamiento y cohesión. Cada integrante se identifica con estos lineamientos, lo que fortalece la pertenencia y la continuidad de la agrupación. En ese sentido, al hablar de organización también se debe hablar de patrimonio, pues las agrupaciones folclóricas, además de custodiar expresiones

culturales, constituyen colectivos humanos que requieren de una gestión estructurada para asegurar su permanencia y proyección en el tiempo.

Respecto a los mecanismos de comunicación interna, a partir de la investigación se advierte que, si bien la principal actividad del conjunto es la Festividad, la ESDIBE también mantiene una vida institucional activa durante todo el año, lo que fortalece la comunicación interna, consolida los vínculos entre sus miembros y garantiza la continuidad de sus actividades culturales, así como la convivencia y el sentido de pertenencia entre sus integrantes.

El conjunto presenta una estructura consolidada que, para funcionar y sostenerse en el tiempo, ha implementado diversos mecanismos de comunicación que permiten mantener informados a sus integrantes y cumplir con sus responsabilidades como danzantes. A lo largo de los años, la agrupación ha identificado tres formas principales de comunicación interna: las reuniones presenciales, el uso de redes sociales (especialmente WhatsApp) y la participación en actividades que se desarrollan a lo largo del año, cuya asistencia es obligatoria.

Tomando en cuenta lo dicho en párrafos anteriores, se puede afirmar que, para que una costumbre o tradición se mantenga vigente en el tiempo, es necesario que exista una comunidad que implemente y utilice herramientas que garanticen el respeto a una estructura, establezcan normas de comportamiento y fortalezcan la continuidad de la tradición.

5.1.2. Conclusiones relacionadas al origen y desarrollo de la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno, así como de la ESDIBE

En este objetivo, si bien se ha revisado lo que la historia documenta respecto a la Festividad Virgen de la Candelaria, resulta fundamental comprender el significado que esta adquiere desde la perspectiva de quienes la practican, porque permite conocer aspectos que no siempre quedan registrados en las fuentes documentales. Además, estos testimonios ayudan a entender que su valor como patrimonio no solo está en la historia o en el arte, sino en la importancia que tiene en la vida de quienes la practican, pues son los danzantes quienes mantienen viva esta tradición y aseguran su continuidad en el tiempo.

En ese sentido, se pueden identificar tres formas principales de interpretar la Festividad desde la mirada de los integrantes: la religiosidad, el sincretismo andino y el ámbito familiar.

En conclusión, los testimonios de los danzantes permitieron comprender que la Festividad de la Virgen de la Candelaria constituye uno de los eventos religiosos y culturales más significativos de Puno, al representar un eje central de identidad y devoción para los integrantes de la ESDIBE. Esta celebración trasciende el ámbito festivo, al ser vivida como un acto de fe y compromiso espiritual con la Virgen de la Candelaria. Asimismo, el sincretismo andino, desde la mirada de los danzantes, se manifiesta como un elemento esencial que articula las creencias ancestrales con la religión católica, reflejando la resistencia cultural y la capacidad de adaptación de las comunidades andinas frente a los cambios históricos y sociales. Finalmente, la Festividad se configura como un espacio de encuentro intergeneracional en el que las familias transmiten sus costumbres y mantienen viva la tradición a través de la danza, fortaleciendo los lazos comunitarios y asegurando la continuidad cultural.

Conocer estas percepciones resulta fundamental para esta investigación porque permite comprender la Festividad desde la vivencia y el significado que le otorgan sus propios protagonistas. Ello posibilita trascender una mirada meramente descriptiva o histórica, para abordar la Festividad como un proceso comunicacional y simbólico en el que se expresan la fe, la identidad y la memoria colectiva. A través de estas percepciones se evidencia cómo la práctica de la danza en la ESDIBE se convierte en un espacio de transmisión de saberes, valores y tradiciones que consolidan el sentido de pertenencia y la continuidad cultural dentro de la comunidad puneña.

Con respecto al significado de la danza de la Diablada, se buscó investigar si los danzantes conocen su origen, con la finalidad de identificar los relatos e historias que se mantienen vigentes dentro de esta colectividad. Escuchar las voces de quienes hoy mantienen viva esta manifestación patrimonial permite reconocer su riqueza simbólica y las versiones existentes sobre el origen de la Diablada, ya sea vinculadas a las cosmovisiones andinas relacionadas a las tradiciones mineras o al proceso de evangelización Jesuita en Chucuito-Juli, ambas planteadas por Onofre (2018); o a los Sicuris del barrio Mañazo, según Palao (2018). Cabe precisar que se menciona que la Diablada tiene origen peruano, sustentado en la fusión entre la creencia andina y la fe católica. Este sincretismo otorga a la Diablada

un valor simbólico, convirtiéndola en una manifestación de fe, identidad y herencia cultural.

Estas narraciones, a veces espontáneas y construidas de la sabiduría colectiva, fortalecen su sentido de pertenencia y compromiso con la práctica, pues al conocer el trasfondo cultural y espiritual de la Diablada, los participantes no solo bailan, sino que también reafirman su identidad regional, transmitiendo la memoria colectiva y garantizando la salvaguarda de este patrimonio.

Respecto a la fundación de la ESDIBE, de acuerdo con los testimonios recogidos y los documentos revisados, se pudo conocer no solo las fechas y acontecimientos vinculados a la fundación de la ESDIBE, sino también las experiencias, historias y sentimientos que acompañaron ese proceso de quienes participaron de su creación. En tal sentido, las entrevistas revelan que el conjunto nació de la unión de vecinos que, movidos por la devoción a la Virgen de la Candelaria, buscaban rendirle homenaje hace ya 62 años. Con el paso del tiempo, la ESDIBE se consolidó como uno de los conjuntos más representativos de Puno, al representar una herencia compartida que los danzantes asumen, transmiten y recrean como parte esencial de su identidad regional.

La importancia de recopilar los orígenes del propio conjunto radica en que son los miembros de esta colectividad quienes mantienen vivo este patrimonio. Por ello, fue necesario sistematizar su historia, conocer cómo se formó la organización, escuchar las experiencias de los danzantes y recuperar material fotográfico que dé cuenta de este proceso. Esta labor se vincula con la noción de patrimonio cultural inmaterial, entendida como el conjunto de prácticas, representaciones y expresiones que las comunidades reconocen como parte de su identidad. En este sentido, documentar y analizar las experiencias y memorias de los portadores de la tradición permite no solo preservar ese legado, sino también garantizar su transmisión a las generaciones futuras.

Así, desde la comunicación la ESDIBE puede entenderse como un espacio de diálogo entre el pasado y el presente, entre la historia documentada y la experiencia vivida. En ese intercambio, la danza de la Diablada se convierte en un medio de transmisión de valores, memorias, vínculos familiares y creencias compartidas, haciendo de esta colectividad una tradición viva que forma parte esencial de la identidad puneña.

5.1.3. Conclusiones relacionadas a los elementos comunicativos de la danza ESDIBE como expresión artística y cultural

Se analizaron los elementos comunicativos de la Diablada ejecutada por la ESDIBE considerando tres dimensiones: el elemento visual (vestuario y máscara), los movimientos (coreografía y pasos) y el elemento sonoro (música y cantos), según la propuesta de Adshad-Lansdale et al. (1999) (como se citó en Parra, 2014, p. 58). El propósito de este análisis fue conocer cómo los danzantes interpretan y valoran estos elementos, reconociéndose como expresiones de su identidad y portadores de significados culturales.

En primer lugar, se examinaron los símbolos presentes en el vestuario y la máscara desde una perspectiva comunicacional, con el fin de identificar qué significan, qué comunican y por qué son seleccionados. En segundo lugar, se analizó la coreografía presentada en el Estadio Monumental de la UNA-Puno, así como los pasos que conforman la danza, buscando comprender su carga simbólica y expresiva. Finalmente, en tercer lugar, se estudió la influencia de la música en el proceso de expresión cultural, entendiendo que el componente sonoro constituye un eje fundamental en la comunicación y vivencia de la danza.

Sus significados del vestuario y la máscara no solo responden a una dimensión colectiva, vinculada a la tradición y la identidad del conjunto, sino también a expresiones individuales de cada danzante. Estudiar estos recursos visuales brindó a la investigación una perspectiva comunicacional que posibilita interpretar los mensajes que los participantes buscan transmitir sobre su individualidad y compartir con la comunidad. El vestuario es un ejercicio de comunicación personal y también colectiva.

Uno de los hallazgos principales es que el vestuario expresa la jerarquía interna y los ciclos de vida de los danzantes dentro del conjunto. Los jóvenes inician su trayectoria con trajes livianos y sencillos, como los de los personajes del Diablo y la China, que facilitan la movilidad y transmiten vigor juvenil; en el caso de la China, el uso de trenzas sin máscara refuerza la conexión con la tradición femenina puneña. Con el paso de los años, los danzantes acceden a roles de mayor rango, como Diablos mayores, China supay, Diablesa o Ñaupá, cuyos vestuarios son más pesados y ornamentados, evidenciando experiencia, prestigio y compromiso. En la etapa de adultez avanzada, los hombres asumen el

personaje del Caporal, con trajes imponentes y capas pesadas, mientras que las mujeres interpretan a la Cholita, cuyo atuendo, con pollera, mantón y sombrero puneño, encarna la identidad cultural de la región.

La cúspide jerárquica corresponde al Arcángel, personaje reservado para danzantes con una trayectoria destacada y gran respaldo del conjunto, cuyo vestuario comunica pureza, paz y el papel de guía espiritual frente al mal. Lo señalado coincide con los estudios de los autores Mendoza et al. (2009) y Cuentas (2015), el primero señala que el Arcángel representa al ser que derrota el mal con el bien y el segundo autor señala que el Diablo representa a satanás, cuyos trajes son impresionantes.

Así, los trajes se convierten en un medio de comunicación que expresa identidad cultural, fe y memoria compartida; mostrando al mismo tiempo la cosmovisión andina y lo cristiano dentro de una tradición que sigue vigente. Además, se enuncia la jerarquía a partir del vestuario de los diferentes personajes resulta importante, porque permite comprender los roles y responsabilidades que cada danzante asume dentro de la organización y cómo esta estructura se refleja simbólicamente en el vestuario. Además, la jerarquía relacionada a lo generacional refuerza el sentido de comunidad, ya que los integrantes más jóvenes aprenden a respetar los diferentes niveles y a reconocer la experiencia de los adultos quienes los anteceden. De esta forma, el traje no solo comunica estatus o antigüedad, sino que también fortalece los lazos entre generaciones y mantiene viva la memoria cultural del conjunto. Esta jerarquía también nos habla de una organización, una organización que permite la continuidad de la tradición

De otro lado, los símbolos bordados en los trajes, como el puma, el cóndor, la serpiente o el lagarto, manifiestan la cosmovisión andina, sustentada en la armonía entre los tres mundos (Hanan Pacha, Kay Pacha y Ukhu Pacha) y el equilibrio entre fuerzas naturales y espirituales. Algunos de estos símbolos, que en el cristianismo se asocian al mal, como el diablo o el lagarto, son resignificados en el pensamiento andino como entidades protectoras, mostrando un sincretismo cultural. Asimismo, la frecuente incorporación de la imagen de la Virgen de la Candelaria en las prendas expresa devoción y gratitud hacia la patrona de la festividad, integrando lo cristiano y lo andino en un mismo lenguaje visual.

De ahí, se advierte que los símbolos que los danzantes eligen para sus vestuarios no son simples adornos, como la mayoría de las personas podría pensar. En algunos casos son elegidos de manera personal para expresar sentimientos, recuerdos o aspectos que desean hacer visibles; mientras que otros responden a decisiones colectivas, orientadas a mantener una narrativa simbólica que se ha transmitido a lo largo del tiempo.

Otros elementos significativos del vestuario son: la faja de monedas y la chuspa. La faja, tradicionalmente heredada dentro de las familias, representa continuidad generacional, memoria y prosperidad. Su característico sonido metálico durante la danza también evoca cadenas, asociándose simbólicamente con sufrimiento y penitencia. La chuspa, pequeño bolso andino recuperado en la práctica reciente, simboliza la abundancia y la conexión con el sustento vital, remitiendo a valores de la tradición ancestral.

El análisis comunicacional permite ver que el vestuario no solo acompaña la danza, sino que son dispositivos activos de transmisión cultural, capaces de comunicar valores, creencias y recuerdos compartidos tanto al interior del conjunto como hacia la comunidad espectadora. En este sentido, resulta fundamental consultar e interpretar estos símbolos y ritos a partir de la experiencia y memoria de los propios danzantes, porque el vestuario es un elemento patrimonial, pero también de expresión personal, pues materializa saberes, técnicas y significados heredados que forman parte del Patrimonio Cultural de la Nación y contribuyen a la salvaguarda la danza de la Diablada Puneña.

En conjunto, el vestuario de la ESDIBE actúa como un proceso de comunicación visual y sonoro que expresa jerarquía, devoción, cosmovisión y pertenencia cultural. Cada pieza y accesorio, desde los bordados hasta el peso de las capas o el repiqueteo de las monedas, constituye un mensaje que comunica identidad y cohesiona al grupo. Destacándose que el vestuario y la máscara son dispositivos de comunicación cultural que transmiten valores, creencias y memorias compartidas, no solo al interior de la agrupación, sino también hacia la comunidad espectadora.

De otra parte, el papel de la máscara en la ESDIBE como un elemento comunicativo que expresa significados colectivos, históricos y personales, y que, además, actúa como un medio de transformación identitaria y emocional para los danzantes. De acuerdo con los testimonios de los propios integrantes de la agrupación, quienes explican el simbolismo

de las máscaras tanto en el plano cultural andino-cristiano como en el íntimo, otorgándoles valor ritual, artístico y psicológico.

El proceso de confección de las máscaras responde a criterios colectivos: en los siete bloques de Diablos, el presidente del conjunto encarga un diseño uniforme que solo se diferencia por los colores de cada bloque; en el caso de los Caporales, el diseño lo acuerdan los representantes de cada bloque. Para ambos, se prioriza la ligereza para facilitar la ejecución de la danza, en especial entre los Caporales, que suelen ser adultos mayores.

Por otra parte, los testimonios de los danzantes revelan que las máscaras poseen también significados personales y subjetivos, al convertirse en soportes de memorias íntimas y trayectorias de vida. Algunos danzantes incorporan a sus máscaras pequeñas figuras que aluden a su historia; otros agregan osos o morenos que evocan personajes que han interpretado en otras etapas, también agregan calaveras que representa a un familiar fallecido, lo que es coherente con lo señalado por Cánepa (1991), pues según dicho autor la máscara constituye un puente entre el danzante y el personaje, pues posibilita la expresión simbólica tanto de la cosmovisión compartida como de las vivencias individuales. Otros, personalizan la máscara con serpientes inspiradas en figuras clásicas como medusa, mientras que otros reemplazan el dragón por un cóndor andino, resignificando culturalmente el diseño. Estas experiencias muestran que, sin distorsionar la tradición, los danzantes adaptan la máscara como vehículo de expresión íntima, dotándola de nuevos sentidos, como lo advierte Vilcapoma (2012), los danzantes enmascarados pueden transformarse en otro personaje debido al anonimato en las que les mantiene la máscara.

Adicionalmente, se evidencia que la máscara adquiere un sentido performativo, pues funciona como un acto de identidad social. La persona que la interpreta su máscara influenciada tanto por la construcción colectiva como por la individual, convirtiendo al personaje representado en un símbolo de resistencia y reafirmación cultural. Es así que la máscara adquiere un sentido escénico, ya que transforma al danzante: cubre su rostro, pero a la vez le permite modificar su conducta, su expresión corporal e incluso su personalidad.

En síntesis, la máscara de la ESDIBE cumple una doble función: por un lado, conserva un legado histórico y colectivo, integrando los símbolos de la cosmovisión andina y la imaginería cristiana que definen la Diablada; por otro, constituye un espacio de apropiación personal, donde cada danzante inscribe su trayectoria, vivencias y resignificaciones.

Por último, la investigación señala que la danza de la ESDIBE, más allá de la máscara, comunica significados también a través de la coreografía y los pasos. De acuerdo con los testimonios y registros de los concursos de danzas de 2020 y 2025, las figuras coreográficas reflejan tres grandes temáticas: la cosmovisión andina, la unidad y cohesión social y la identidad cultural y territorial, ello se condice con lo señalado por Ollora (2021), quien señala que la danza representa una actividad estética, así como valores y creencias de una comunidad. Cada figura busca transmitir mensajes simbólicos al público, reforzando el carácter comunicativo de la danza y mostrando que movimiento y expresión corporal son, al igual que el vestuario y la máscara, portadores de significados.

Al mismo tiempo, estos elementos se integran en una acción colectiva organizada. La uniformidad de los bloques, las coreografías concertadas, la ejecución sincronizada de los pasos al ritmo de la banda, el canto compartido de himnos como *Detallitos* o el *Cacharpari Bellavista Campeón*, construyen una comunidad de sentido que refuerza vínculos y proyecta hacia el público un mensaje de unidad, fe y orgullo barrial, como lo señala De Rueda et al. (2013). La danza se vuelve entonces un medio de cohesión que articula la diversidad de trayectorias personales en un solo cuerpo social que se mueve, canta y se emociona al unísono.

De este modo, la danza de la ESDIBE se configura como un proceso de comunicación cultural total: lo visual del vestuario y la máscara, lo corporal de los pasos y coreografías, y lo sonoro de las canciones y las bandas musicales actúan de manera interdependiente. Este proceso no solo transmite mensajes al espectador, sino que organiza y fortalece los vínculos dentro de la propia comunidad danzante, al movilizar emociones, recuerdos, creencias y compromisos colectivos. La danza deja de ser un simple espectáculo para convertirse en un espacio de diálogo simbólico entre generaciones, entre lo humano y lo sagrado, entre la memoria individual y la historia colectiva, reafirmando el sincretismo que sostiene la Festividad.

Desde la noción de patrimonio cultural en la sociedad, planteada por García (1999), la Diablada Puneña puede entenderse como una práctica que cambia de significado continuamente, respondiendo a los cambios históricos y sociales, pero sin perder la esencia de la danza. No es un patrimonio estático, sino un proceso vivo en el que los significados se actualizan en cada ensayo, en cada confección de vestuario y en cada presentación pública. La danza, por tanto, se convierte en una herramienta para la construcción y reafirmación de identidades colectivas, al mismo tiempo que actúa como un espacio de resistencia frente a la homogeneización cultural de la globalización, tal como advierte la UNESCO (2004) al referirse a las amenazas que enfrentan las expresiones culturales tradicionales.

5.1.4. Conclusiones relacionadas sobre los procesos de comunicación intergeneracional en la ESDIBE y las estrategias de salvaguarda de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación

De acuerdo con Brenes (2019), la comunicación intergeneracional constituye un proceso dinámico de transmisión de valores, creencias, saberes y experiencias entre generaciones, que garantiza la continuidad de la cultura. Bajo esta perspectiva, la ESDIBE actúa como un espacio de encuentro donde los miembros articulan el pasado, el presente y el futuro, renovando de manera constante el sentido de identidad y pertenencia a través de la práctica de la danza.

El proceso comunicativo dentro del conjunto se manifiesta en dos dimensiones: la recepción y la entrega de la tradición. En la recepción, se identifican tres formas de transmisión cultural: vertical o familiar, mediante la cual los mayores transmiten devoción y amor por la Diablada; horizontal, entre pares o amigos, que refuerza la cohesión social; e individual, cuando los nuevos integrantes se incorporan por motivación propia. Estas modalidades evidencian los diversos canales mediante los cuales la tradición se comparte y renueva, manteniendo viva la práctica cultural, conforme a lo planteado por McMahon (2023) y Hanna (1979).

Desde esta perspectiva, la comunicación intergeneracional se configura como un proceso esencial que articula la memoria colectiva y la vivencia individual. A través del diálogo constante entre generaciones, ya sea en el ámbito familiar, amical o comunitario, los

saberes, valores y significados asociados a la Diablada son reinterpretados y actualizados, garantizando la continuidad de una tradición que se mantiene gracias a la participación de quienes la heredan y la recrean.

Por otro lado, la entrega de la tradición se manifiesta en la responsabilidad asumida por los integrantes actuales de transmitir los saberes a nuevas generaciones. Esta transmisión se produce tanto en el entorno familiar como en espacios públicos, tales como ensayos, presentaciones, actividades universitarias, donde se promueve la participación juvenil. Además, la entrega de la tradición se extiende al ámbito artesanal, particularmente en la preservación de la confección de trajes mediante la técnica tradicional del bordado plumillado, actualmente en riesgo de desaparecer. Al compartir estos conocimientos técnicos y simbólicos, los danzantes fortalecen el valor patrimonial de la Diablada, entendida no solo como una danza, sino como un sistema cultural integral que combina arte, devoción y memoria colectiva.

Respecto a la comunicación externa de la organización, entendida como un componente en los procesos de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, a partir de los testimonios de los danzantes de la ESDIBE se ha identificado que esta se desarrolla tanto a través de medios digitales (Facebook, TikTok, YouTube y la Web) así como medios presenciales (presentaciones, exposiciones, eventos académicos y materiales impresos). Estas estrategias, según la ESDIBE, han sido adoptadas para informar a los nuevos integrantes y a la población interesada en la danza de la Diablada, atraer a nuevos danzantes y se encuentran en proceso de desarrollo. Asimismo, tienen como finalidad fortalecer su imagen institucional y construir vínculos, objetivos que la organización viene consolidando de manera progresiva.

Este proceso comunicacional debe entenderse en el contexto del reciente reconocimiento de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación, declarado hace apenas cuatro años. En ese sentido, las estrategias que actualmente aplica la ESDIBE para la salvaguarda de la danza se encuentran estrechamente vinculadas a dicho reconocimiento. Se trata, por tanto, de un proceso aún en construcción, que se ha ido configurando de manera progresiva y paulatina. Las acciones implementadas no responden a un modelo previamente estructurado, sino a un proceso empírico, desarrollado a partir de la experiencia y las necesidades identificadas por la propia asociación

Este carácter dinámico e incipiente resulta particularmente interesante, ya que evidencia cómo las estrategias de salvaguarda se van consolidando con el tiempo. Asimismo, abre la posibilidad de una segunda investigación orientada a profundizar en la evolución de estas prácticas, su sistematización y los efectos que generan tanto en la comunidad danzante como en la sociedad en general.

En relación con ello, el reconocimiento de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación en 2021 ha generado entre los integrantes de la ESDIBE un sentimiento de orgullo y un compromiso renovado con la danza. Los danzantes perciben que esta declaratoria ha fortalecido su identidad colectiva, incrementado la participación y motivado la organización de actividades conmemorativas, tanto presenciales como virtuales. No obstante, algunos testimonios expresan una postura crítica frente a las instituciones responsables de la salvaguarda del patrimonio, al considerar insuficientes las políticas públicas destinadas a garantizar su preservación y promoción sostenida.

Desde la perspectiva de los danzantes, la declaratoria no debería limitarse a un símbolo de prestigio cultural, sino traducirse en políticas concretas que respalden de manera efectiva la práctica de la Diablada, incluyendo una promoción continua en distintas regiones del país. La ausencia de estas acciones genera la percepción de que el reconocimiento oficial permanece en un plano formal, sin alcanzar un impacto tangible en la vida cotidiana de los portadores ni en la difusión sostenida de la danza a nivel nacional.

Por otro lado, las proyecciones y expectativas de los integrantes de la ESDIBE evidencian un fuerte compromiso con la continuidad de esta manifestación cultural. Algunos aspiran a asumir cargos de liderazgo dentro de la organización, mientras que otros desean mantener su participación activa como expresión de fe y devoción hacia la Virgen de la Candelaria. De manera general, los danzantes manifiestan su intención de transmitir esta tradición a sus hijos y a las generaciones más jóvenes, garantizando así su permanencia en el tiempo. Incluso quienes prevén no continuar danzando por motivos de edad o salud expresan su voluntad de contribuir desde la gestión o la organización, reafirmando el sentido de pertenencia y continuidad colectiva.

En síntesis, la ESDIBE se consolida como un agente activo de transmisión cultural y preservación identitaria en el contexto puneño. La comunicación intergeneracional se configura como el eje articulador que conecta la memoria del pasado con las proyecciones del futuro, permitiendo que la Diablada Puneña se mantenga como una práctica viva y significativa. A través del diálogo entre generaciones, los danzantes perpetúan valores, técnicas, símbolos y saberes que refuerzan el sentimiento de pertenencia y la continuidad cultural. Así, la danza trasciende su dimensión festiva para constituirse en un espacio de encuentro, devoción y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial del Perú.

5.2. Recomendaciones finales

1. Se recomienda que los futuros investigadores aborden el estudio de la danza desde la perspectiva de quienes la practican, reconociendo la importancia de las tradiciones vivas. Esto implica no solo analizar los elementos comunicativos de la danza, sino también comprender cómo se vinculan las personas dentro de la práctica. Incorporar estas voces en la metodología de investigación resulta esencial al estudiar el patrimonio cultural, la danza o cualquier colectividad, ya que permite captar la experiencia vivida y el significado que los actores atribuyen a sus propias prácticas.
2. Se espera que los hallazgos de esta tesis sirvan como referencia para quienes estén interesados en el estudio de preservación y salvaguarda del patrimonio cultural, y que puedan constituirse en una guía para conocer no solo la ESDIBE, sino también otras agrupaciones cuya historia y formas de ser requieren ser investigadas y reconocidas. Esta investigación ha realizado un ejercicio de valoración y reconocimiento, que puede servir de modelo para estudios futuros en el ámbito del patrimonio cultural inmaterial.
3. Se recomienda considerar el cuadro de estrategias de comunicación externa, ya que refleja las formas que la ESDIBE ha ido desarrollando empíricamente para preservar sus tradiciones. Estas estrategias incluyen las presentaciones del elenco, las exposiciones de vestuario, la participación en eventos académicos y la producción de textos. Rescatar y analizar estas prácticas es importante, pues constituyen experiencias valiosas que pueden orientar futuras investigaciones y acciones orientadas a la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial.
4. Se sugiere que futuras investigaciones profundicen en el impacto de las estrategias de comunicación y de gestión cultural en la sostenibilidad y proyección de organizaciones

folklóricas como la ESDIBE; ello con el fin de comprender cómo estas prácticas contribuyen a la preservación, difusión y fortalecimiento de las tradiciones culturales.

5. Se recomienda fortalecer la documentación, promoción y transmisión de los saberes culturales vinculados a la Diablada y a la Festividad Virgen de la Candelaria mediante proyectos intergeneracionales y educativos dentro y fuera de la ESDIBE. Para ello, sería valioso desarrollar iniciativas de formación dirigidas a niños y jóvenes, en las que los danzantes con mayor trayectoria compartan no solo los pasos de la danza, sino también el simbolismo, la historia y los valores culturales que la sostienen. Asimismo, se sugiere fomentar alianzas con instituciones culturales, académicas y medios de comunicación que permitan visibilizar el rol de la danza como medio de comunicación cultural, favoreciendo su reconocimiento como patrimonio vivo en el ámbito nacional e internacional.

6. Se sugiere desarrollar estudios que profundicen en el impacto de los procesos comunicativos contemporáneos, especialmente los vinculados a los medios digitales, redes sociales y plataformas audiovisuales, en la transmisión de los valores espirituales, culturales y organizativos de la ESDIBE. Resulta pertinente indagar cómo estos nuevos canales de comunicación transforman las formas de narrar la devoción y el legado ancestral de la Diablada, así como su incidencia en la participación de las nuevas generaciones, la resignificación de los símbolos y la continuidad del patrimonio cultural inmaterial.

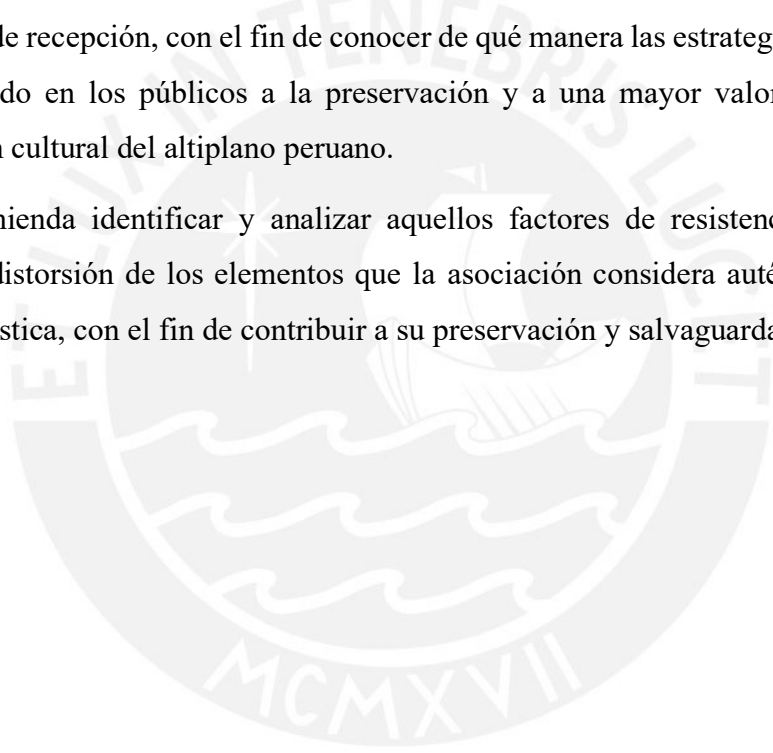
7. Se recomienda desarrollar estudios que exploren los procesos de comunicación intercultural y las transformaciones contemporáneas de los lenguajes simbólicos de la Diablada de la ESDIBE, considerando cómo estos elementos (vestuario, máscara, pasos y música) se reinterpretan frente a nuevos contextos sociales y mediáticos. En particular, resultaría valioso indagar cómo la globalización, la migración de danzantes, el turismo cultural y las plataformas digitales (redes sociales, transmisiones en vivo, videos cortos) influyen en la creación, circulación y resignificación de los mensajes simbólicos de la danza, así como en la participación y percepción de las nuevas generaciones.

8. Se recomienda que futuras investigaciones estudien cómo la danza, la identidad cultural y la tecnología se relacionan, y cómo las herramientas digitales pueden ayudar a preservar y difundir tradiciones folclóricas como la Diablada. Esto implica analizar no solo la presencia de la danza en redes sociales o transmisiones en vivo, sino también cómo estas

plataformas afectan la participación de los danzantes, la percepción del público y el significado de los símbolos de la danza en la actualidad. Este enfoque permitiría crear estrategias innovadoras para mantener viva la tradición y asegurar que siga siendo relevante para las nuevas generaciones.

9. Se recomienda que futuras investigaciones profundicen en el análisis de la difusión de la Festividad y de la danza a través de diversos medios y soportes comunicacionales, tales como redes sociales, medios digitales, registros audiovisuales y cobertura mediática, considerando que estos han contribuido a su vigencia y al incremento del interés por esta manifestación cultural del altiplano peruano. Del mismo modo, se recomienda la aplicación de herramientas de análisis como encuestas, métricas digitales y enfoques etnográficos de recepción, con el fin de conocer de qué manera las estrategias de difusión han contribuido en los públicos a la preservación y a una mayor valoración de esta manifestación cultural del altiplano peruano.

10. Se recomienda identificar y analizar aquellos factores de resistencia o posibles procesos de distorsión de los elementos que la asociación considera auténticos de esta expresión artística, con el fin de contribuir a su preservación y salvaguarda.



Referencias

- Achata, V. (2017). *Festividad Virgen de la Candelaria*. Impresiones “Durero”.
- Álvarez, A. (2017). *Coreografía de la Danza Peruana*. Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
- Álvarez, F., Fierro, M. y Roncal, O. (1991). *Danzas típicas de Perú*. Video Impres S.A.
- Andina, A. (s. f.-b). *Devoción y algarabía por la Virgen de la Candelaria*. Agencia Andina. <https://portal.andina.pe/edpespeciales/2019/candelaria/index.html>
- Banco Central de Reserva del Perú Sucursal Puno (2023). *Caracterización del departamento de Puno*. <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Sucursales/Puno/puno-caracterizacion.pdf>
- Barbero, M. (1991). *De los medios a las mediaciones comunicación cultura y hegemonía*. GG MassMedia.
- Barranquero, A. (2014). Comunicación, cambio social y ONG en España. Pistas para profundizar en la cultura de la cooperación desde los nuevos movimientos comunicacionales. El caso del 15M. *COMMONS - Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital*, 3(1), 6-33, ISSN: 1137-0734.
- Bauman, R. (1992). *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communications-Centered Handbook*. USA: Oxford.
- Birdwhistell, Ray L. (1979). *El Lenguaje de la expresión corporal*.
- Brenes, M. (2009). La comunicación intergeneracional en Costa Rica: *Un estudio desde la psicología social*. Instituto de investigaciones Psicológicas. Universidad de Costa Rica.
<https://www.iip.ucr.ac.cr/sites/default/files/contenido/informe1.pdf>
- BLUR - Fotografía Experimental. (2019, 23 de abril). *En Puno con la Espectacular Diablada Bellavista* [Fotografía]. Facebook.
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1235071719981418&set=t.100064825025358>
- Calsín, R. (2015). *Virgen de la Candelaria la Festividad*. Puno: Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco.
- Cánepa, G. (1998). *Máscara, transformación e identidad en los andes: la fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo Cuzco*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Cánepa, G. (2001). *Identidades Representadas. Performance Experiencia y Memoria en los Andes*.
- Campos-Winter (2018). Estudio de la identidad cultural mediante una construcción epistémica del concepto identidad cultural regional. *62*, 199-212.
- Carlóni, K. (2018). Dança e identidade nacional na imprensa carioca do início do século XX: diálogos culturais e relações étnicas e de gênero. *Revista Estudos Ibero-americanos*, *44*(2), 365-379,
<https://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2018.2.29096>.
- Castañer, M. (2000). *Expresión Corporal y Danza*. España: INDE Publicaciones.
- Cayro, J., (2018). Fe que crece y arte que se multiplica. En J. Cayro, G. Humpiri, Rosello. H., Morales, J., Suaña, C., Albarracín, A. (Eds.), *La Diablada en la Festividad de la Virgen de la Candelaria: origen, historia y cultura*, 3-10. G&S Impresores.
- Cayro, J (2017-2018). *La Diablada Bellavista Origen Historia y Cultura. La Diablada de la Festividad Virgen de la Candelaria, “Origen, Historia y Cultura”* [Video].
https://www.youtube.com/watch?v=JX7It_nQxe8
- Cuentas, E. (1995). *Presencia de Puno en la Cultura Popular*. Empresa Editora Nueva Facultad.
- Cuentas, E. A. (2015). *Presencia de Puno en la cultura popular*. Universidad Nacional del Altiplano.
- Damián, L. (2018). *La danza como forma de comunicación para promover identidad local: los Shapish de Chupaca* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- De la Fuente, J. A. (2018). Fastos de Puno hacia el mundo. *Reporte*, 10-14.
- De Rueda, B. y López, C. (2013). Música y programa de danza creativa como herramienta de expresión de emociones. *Retos: Nuevas perspectivas de educación física, deporte y recreación*, (24), 141-148.
<https://recyt.fecyt.es/index.php/retos/article/view/34545/18670>
- Del Ángel, L., Clemente, G., Torres, J. A. y Calvillo, M. E. (2024). Comunicación interna en las organizaciones: factores que revelan la difusión de la información, la sostenibilidad social, satisfacción y la productividad. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades*, *5*(4), 2095-2103.
<https://doi.org/10.56712/latam.v5i4.2396>

- Diablos Mayores “Tokados” Bellavista PERÚ. (2025, 13 de marzo). *Fotografía de Lucifer de la Espectacular Diablada Bellavista* [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1041362421360452&set=pcb.1041367058026655>
- Díaz, M. S., Pulgarín, Y., Páez, A. y Ovalle, J. (2022). Resignificación del patrimonio cultural en bordes urbanos. *Bitácora Urbano Territorial*, 32(1), 247-260. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v32n1.96008>
- ESDIBE. (s./f.). *Acerca de nosotros - Historia*. Espectacular Diablada Bellavista. <https://www.diabladabellavista.org.pe/nosotros/>
- ESDIBE. (2024, 05 de septiembre). *Fotografía del Caporal de la Espectacular Diablada Bellavista* [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=922906643213495&set=pb.100064825025358.-2207520000>
- ESDIBE. (2024, 02 diciembre). *Fotografía Lucifer de la Espectacular Diablada Bellavista* [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=989165173254308&set=pcb.989165459920946>
- ESDIBE. (2024, 16 de noviembre). *Fotografía del Diablo de la Espectacular Diablada Bellavista* [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=977166981120794&set=pcb.977167037787455>
- ESDIBE. (2024, 03 de octubre). *Fotografía de la máscara de Diablo mayor de la Espectacular Diablada Bellavista* [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=944151324422360&set=a.556307689873394>
- ESDIBE. (2025, 19 de marzo). *Fotografía de la China de la Espectacular Diablada Bellavista* [Fotografía]. Facebook. https://www.facebook.com/photo/?fbid=1069233915247433&set=pb.100064825025358.-2207520000&locale=es_LA
- ESDIBE. (2024, 16 de noviembre). *Fotografía del Diablo mayor de la Espectacular Diablada Bellavista* [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=977166911120801&set=pcb.977167037787455>

- ESDIBE. (2024, 5 de septiembre). *Fotografía de las China supay de la Espectacular Diablada Bellavista* [Fotografía]. Facebook.
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=922907013213458&set=pb.100064825025358.-2207520000>
- ESDIBE. (2024, 5 de septiembre). *Fotografía de las Cholitas de la Espectacular Diablada Bellavista* [Fotografía]. Facebook.
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=922907043213455&set=pb.100064825025358.-2207520000>
- ESDIBE. (2025, 5 de febrero). *Tarde de diablos de Puno para el mundo* [video]. Facebook.
https://www.facebook.com/ESDIBE/videos/616388494481286?locale=es_LA
- Espinoza, J. (2023). *Prácticas comunicativas de las organizaciones culturales Cobrizo Minero y Taki Danza y sus modos de expresión de la identidad cultural local en la ciudad de Cerro de Pasco* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Esponda, J., Galindo, S., Rodríguez, T. y Molina, M. (2024). *Los carnavales de Chiapas: identidad social, sincretismo y patrimonio cultural sustentable*. Colección Montebello.
- Fasang, A. y Raab, M. (2014). Más allá de la transmisión: patrones intergeneracionales de formación familiar entre familias estadounidenses de clase media. *Demography* 51, 1703–1728 <https://doi.org/10.1007/s13524-014-0322-9>
- Fernández, I. y Fernández, I. (2012). Aproximación teórica a la identidad cultural. *Ciencias Holguín* 18(4) 1–13.
<https://www.redalyc.org/pdf/1815/181524363004.pdf>
- Flores, H. (2015). *Decodificación de la Fiesta de la Candelaria*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Flores, H. (2018). Los mitos expresados en la danza Wacon y Wari en la Diablada. En J. Cayro, G. Humpiri, Rosello. H., Morales, J., Suaña, C., Albarracín, A. (Eds.), *La Diablada en la Festividad de la Virgen de la Candelaria: origen, historia y cultura* (87-100). G&S Impresores.
- García, A. (2017, 9 de noviembre). La danza folklórica: Una reflexión metodológica.
- García, N. (2005). *Diferentes, desiguales y desconectados mapas de la interculturalidad*. Gedisa.

- García, J. (1998). *La Comunicación Interna*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos S.A.
- García, N. (1999, s/f). *Los usos sociales del patrimonio cultural*. Observatorio Latinoamericano de Gestión Cultural.
<https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/130>
- Gardamer, H. (89 de abril de 1991). La Danza. *revista Kinesis*, 2(6), 29.
<https://www.efdeportes.com/efd46/baile.htm>
- Geertz, C. (1973). *Visión del mundo y análisis de símbolos sagrados*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Giraldo, M. C. (2014). La especificidad de la educación artística, la danza contemporánea y la producción pedagógica de sujetos en las instituciones educativas. En C. Sanabria, Á. Pérez, y J. Sánchez, *Pensar con la Danza*, 39 -401. Ministerio de Cultura, Colombia.
- Gómez, C. (2009). Diferentes géneros de la danza y su aplicación en el ámbito educativo. *I congreso de la asociación Española de Ciencias del Deporte*, 347-355.
https://www.cienciadeporte.com/images/congresos/caceres/Recreacion_deportiva/6generos.pdf
- Guerrero, R. (2015). La construcción de una identidad cultural y el desarrollo del turismo en México. *PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 13(5), 1019–1036.
<https://doi.org/10.25145/j.pasos.2015.13.070>
- Gutiérrez, O., Gassiot, A., Alabart, J. y Campos, M. (2025). Análisis holístico de la comunicación interna y externa de los grupos castellers. *Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 23(1), 243-258.
<https://doi.org/10.25145/j.pasos.2025.23.016>
- Hall, E. (1959). *The Silent Language*. New York: Fawcett Premier Book.
- Hanna, J. (1979). *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. London: University Texas Press.
- Hanna, J. (1988). The Representation and Reality of Religion in Dance. *Journal of the American Academy of Religion*, 56(2), 281–306.
<http://www.jstor.org/stable/1464718>
- Hernández, R., Fernandez, C., Batista, P. (2022). *Metodología de la investigación* (7.^a ed.). McGraw-Hill Education.

- Hewlett, B., Cavalli-Sforza, L. (1986). Cultural Transmission among Aka Pygmies. *American Anthropologist*, 88(4), 922-934. <https://www.jstor.org/stable/679081>
- Humpiri, G. (2024, 26 de octubre). La diablada Bellavista en el tiempo [Ponencia]. I Congreso Nacional de la Diablada Puneña 2024, Puno, Perú. <https://www.facebook.com/ESDIBE/videos/1257534712113680>
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). (2018). *Departamento de Puno – Resultados definitivos*. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1563/21TOMO_01.pdf
- Irrazaval, D. (1988). Mutación Andina: ritos y concepciones de la divinidad. En J. Iguiniz, *Allpanchis Instituto de Pastoral Andina* (70-159).
- Knapp, M. L. (1995). *La Comunicación no Verbal: El Cuerpo y el Entorno*. Paidós Comunicación.
- La Serna, J. (2018). *Sicuris, máscaras y diablos danzantes: historia de la diablada y la identidad cultural en Puno*. Ministerio de Cultura.
- La Serna, J. (2024, 27 de octubre). *La Diablada Puneña, patrimonio, gestión cultural e identidad folclórica de la ciudad del lago* [Sesión de Congreso]. I Congreso Nacional de Diablada Puneña, Puno, Perú. https://www.facebook.com/ESDIBE/videos/1204203500695070?locale=es_LA
- Lazo, L. (2024). Identidad Cultural y Fragmentación Social. Crítica al relativismo identitario: Identidad cultural y fragmentación social. Crítica al relativismo identitario. *Revista revoluciones*, 6 (16), 5 - 29. <https://doi.org/10.35622/j.rr.2024.016.001>
- Lezama, C. (2024, 6 de febrero). ¿Sabes por qué Puno es la Capital del Folclor peruano? *Andina*. <https://andina.pe/agencia/noticia-sabes-por-puno-es-capital-del-folclor-peruano-858400.aspx>
- López, Q. A. (2013) *El poder formativo de la música*. *Revista Española De Pedagogía*, (254), 49-57.
- Maldonado, E. (2024, 27 de octubre). *Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* [Sesión de Congreso]. I Congreso Nacional de Diablada Puneña, Puno, Perú. https://www.facebook.com/ESDIBE/videos/1204203500695070?locale=es_LA

- Mamani, M., Quispe, N., Nahuincha, E., y Nahuincha, D. (2021). *Génesis de la danza ritual la diablada peruana desde el punto de vista de la creación de sus vestuarios ancestrales y contemporáneos*. Ministerio de Cultura del Perú.
<https://geoportal.cultura.gob.pe/assets/patinmaterial/archivos/doc/Mamani%20Borda%20Manuela%20final.pdf>
- Mario Fredy CM. (2025, 15 de febrero). *Fotografía de la Ñaupá de la Espectacular Diablada Bellavista* [Fotografía]. Facebook.
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10237676235464804&set=pcb.3665504310261054>
- Mario Fredy CM. (2025, 15 de febrero). *Fotografía del Arcángel de la Espectacular Diablada Bellavista* [Fotografía]. Facebook.
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10237676233104745&set=pcb.3665504310261054>
- Morrades, J. (2000). Música y significado. *Teorema: Revista internacional de filosofía*, 19 (1), 5-25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4251964>
- Marzal, M. (1977). *Una Hipótesis sobre la Aculturación Religiosa Andina*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Programa Académico de Ciencias Sociales Área de Antropología.
- Maúrtua, M. (2018). *El actor - danzante en búsqueda del diablo puneño* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología*. Tecnos.
<https://es.scribd.com/doc/25185803/Mauss-Marcel-Sociologia-y-antropologia-Tecnos-Introd-Levi-Strauss>
- McFee, G. (1992). *Understanding Dance*. Routledge.
- McMahon, M. (2023). Cultural Transmission. *Salem Press Encyclopedia*.
- Mehrabian, A. (1972). *Nonverbal Communication*. Chicago New York: Aldine Atherton.
- Mendoza, A., Laura, S., Quenta, R., Rodríguez, W., Onofre, L., Clemente, Z., Pacho, Y. (2009). *Virgen de la Candelaria: Aproximaciones científicas y su dinámica festiva*. Universidad Nacional del Altiplano-Puno.
- Milla, G. (2024). El estado actual del mercado laboral en la región de Puno y sus desafíos. *Revista de Ciencia e Investigación en Defensa – CAEN*, 5 (1), 64-83.
<https://recide.caen.edu.pe/index.php/recide/article/view/143>

- Ministerio de Cultura (2021, 6 de septiembre). *Resolución Viceministerial N° 000222-2021-VMPCIC/MC* [Archivo PDF]. Mincul.gob.pe.
<https://www.gob.pe/institucion/cultura/normas-legales/2158353-222-2021-vmptic-mc>
- Ministerio de Cultura (2021, 17 de septiembre). *Ministerio de Cultura declara Patrimonio Cultural de la Nación a la danza Diablada Puneña* [Nota de prensa]. Mincul.gob.pe.
<https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/523370-ministerio-de-cultura-declara-patrimonio-cultural-de-la-nacion-a-la-danza-diablada-punena>
- Ministerio de Desarrollo e Inclusión Social (2024, 28 de agosto). *Reporte regional de indicadores sociales del departamento de Puno* [Archivo PDF]. Midis.gob.pe.
<https://sdv.midis.gob.pe/redinforma/Upload/regional/Puno.pdf>
- Molano, O. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona *Revista Opera*, (7), 69-84. <https://www.redalyc.org/pdf/675/67500705.pdf>
- Mora, A. (2010). *Movimiento, cuerpo y cultura: Perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza*. UNLP-FaHCE.
- Morales, J. (2018). La Diablada más allá de la Colonia. En J. Cayro, & G. Humpiri, *La Diablada en la Festividad de la Virgen de la Candelaria: origen, historia y cultura* (81-86). Puno: G&S Impresores.
- Municipalidad Provincial de Puno (2025, 9 de febrero). Concurso de danzas de trajes de luces Festividad Virgen de la Candelaria 2025 N° 49 “Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista” [Fotografía]. Facebook.
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=948914017393608&set=pcb.948914557393554>
- Nahachewsky, A. (1995). Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal*, 27(1), 1-15.
<https://doi.org/10.2307/1478426>
- Ollora, N. (2021). La comunicación en danza. Principios para la semiótica. *Revista de Investigaciones Artísticas*. (11), 25-35.
- Olmedo, E. A. (2018). *Comunicación, género y masculinidades: Estudio de caso, grupo de danza “Saruymanda”*. Universidad Central del Ecuador.
- Onofre, (2018). Diablos y diabladas en la festividad de la Virgen de la Candelaria. En J. Cayro, G. Humpiri, Rosello. H., Morales, J., Suaña, C., Albarracín, A. (Eds.), *La*

- Diablada en la Festividad de la Virgen de la Candelaria: origen, historia y cultura*, 42-59. G&S Impresores.
- Onofre, L. (2013). *Diablos y Diabladas*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (2022). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*.
<https://ich.unesco.org/es/convención>.
- Palao, J. (2018). De danza de Mañazos a Diablada. En J. Cayro, G. Humpiri, Rosello. H., Morales, J., Suaña, C., Albarracín, A. (Eds.), *La Diablada en la Festividad de la Virgen de la Candelaria: origen, historia y cultura*, 60-73. G&S Impresores.
- Parra, R. (2014). Historiar la Danza. De la Praxis a la Teoría y de la Teoría a la Aproximación Corporal. En C. Sanabria, & A. Ávila, *Pensar con la Danza* (51-62). Imprenta Nacional de Colombia.
- Pelegri, X. (2013). Ética de las organizaciones de Servicios Sociales (parte I). *Cuadernos de Trabajo Social*, 26(1), 139-148.
https://doi.org/10.5209/rev_CUTS.2013.v26.n1.40497
- Peralta, D. (2018). *La danza como forma de comunicación para promover identidad local*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Pérez, S. (2004). Reseña de Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad de Marc Augé, *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 2(1), 149-153. <https://www.redalyc.org/pdf/881/88120113.pdf>
- Pinto, A. B. (2017). Comunicación interna – externa como estrategia motivacional de las organizaciones. *Didáctica y Educación*, 8(3), 179-185.
<https://revistas.ult.edu.cu/index.php/didascalia/article/view/635>
- Portugal, J. (2004). *Danzas y bailes del altiplano*. Universidad Nacional del Altiplano.
- Portilla, E. (2014). “Volveré a bailar por ti”. *Documental sobre la festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Preston-Dunlop, V. (1995). *Dance Words*. New York: Taylor & Francis Group.
- Ramos, O. (2013). *Máscaras del Perú*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Ramos, P. (2016). *Desde Puno para el Mundo Candelaria fiesta de fiestas*. Editorial Altiplano.
- Reca, M. (2005). *Qué es Danza/Movimiento Terapia. El cuerpo en danza*. Lumen.

- Redacción JCB. (2021, 22 de enero). Coronavirus obliga a Puno suspender festividad en honor a la Virgen de la Candelaria. *Andina*. <https://andina.pe/agencia/noticia-coronavirus-obliga-a-puno-suspender-festividad-honor-a-virgen-de-candelaria-830760.aspx>
- Redacción RPP. (2023, 20 de febrero). Puno perdió S/ 230 millones por cancelación de la Fiesta de la Candelaria. *RPP*. <https://rpp.pe/economia/economia/puno-perdio-s-230-millones-por-cancelacion-de-la-fiesta-de-la-candelaria-noticia-1467881>
- Reynoso, C. (2023, junio). *Sicuris del Barrio Mañazo Exposición Fotográfica y de Trajes*. Municipalidad Provincial de Puno.
- Romero, E. (2013). *Monografía del departamento de Puno*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Rounds, S. (2016) *Dance As Communication: How Humans Communicate Through Dance And Perceive Dance As Communication*. [Tesis pregrado, Artes en el Departamento de Danza].
- Rulicki, S. (2007). *CNV Comunicación no-verbal*. Granica.
- Sanchez, J. A. (2014). La Palabra que Habla. En C. A. Sanabria (Ed.), *Pensar con la Danza* (23-32). Ministerio de Cultura de Colombia.
- Subtil, F. (2014). James W. Carey's cultural approach of Communication. *Intercom - RBCC*, 37(1), 19-44. https://www.redalyc.org/pdf/698/69831538002_2.pdf
- Terry, J. R. (2011). Cultura, identidad cultural, patrimonio y desarrollo comunitario rural: una nueva mirada en el contexto del siglo XXI latinoamericano, *Contribuciones a las Ciencias Sociales*. <https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2013/01/130106.pdf>
- Toro, Y. (2014). Barbarie de Movimiento. Lucha Silenciosa de los que quieren salir de la Guerra a través del Movimiento Corporal. En C. Sanabria (Ed.), *Pensar con la Danza* (327-339). Ministerio de Cultura de Colombia.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2003). *2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. <https://ich.unesco.org/doc/src/18440-EN.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (2022). *Conferencia mundial de la UNESCO sobre las políticas culturales y el desarrollo sostenible – MONDIACULT 2022, 28-30 de septiembre, Ciudad de México*. MONDIACULT-2022/CPD/4.

- https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2022/09/4.MONDIAC_ULT_ES_BACKGROUND%20DOCUMENT.pdf
- Vadillo, J. (2018). Escenificarán la salida de los fundadores del imperio inca del lago Titicaca [figura]. <https://andina.pe>
- Vera, E. (2023). *El estallido social en Puno, nuevas demandas, nuevos actores (de diciembre de 2022 a abril 2023)*. Grupo propuesta ciudadana.
- Vilcapoma, J. C. (2008). *La Danza a través del Tiempo en el Mundo y en los Andes*. Universidad Nacional Agraria la Molina.
- Vilcapoma, J. C. (2012). *La Fiesta de la Inmaculada Concepción en Macusani*. Universidad Nacional Agraria la Molina.
- Zanabria, A. (2025). Espectacular Diablada Bellavista: fe cultura y academia una tradición de fe y devoción. *Al DIA* (16-19). [Publicación].
<https://www.facebook.com/photo?fbid=1041114424726049&set=pcb.1041114494726042>
- Zanabria, A. (2025, 06 de agosto). *Gracias totales!!!, familia Bellavista: En el marco de la Festividad en honor a la Virgen de la Candelaria 2025* [Publicación]. Facebook. <https://www.facebook.com/aldozpuno>
- Zhou, X. (2019). *El significado y la transformación de las máscaras y los trajes de la Diablada de Puno* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú].

Anexo a: Ficha de observación

Fecha	Enero y febrero eventos y ensayos: _____ 9/feb. "Concurso de Traje de Luces": _____ 10 y 11/ feb "Parada y Veneración a la Virgen de la Candelaria": _____	
Lugar	Ensayos en Av. Floral _____ Estadio Monumental UNA-PUNO _____	
Organización	Hora: _____ Cantidad de bloques: _____ Cantidad de danzantes: _____	
Tema	Movimiento (Coreografía y Pasos)	
	<p>Describir</p> <p>¿Qué narran en la danza?</p> <p>¿Qué mensajes expresan con sus pasos?</p> <p>¿Qué figuras coreográficas forman?</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Líneas rectas</i>; fila, columna, diagonal, aspa, cruz, estrella, etc. - <i>Líneas curvas</i>; círculo, medio círculo, espiral, elipses, etc. - <i>Figuras geométricas</i>; triángulo, cuadrado, rectángulo, paralelogramo, pirámide, rombo, etc. - <i>Figuras libres</i>; tréboles, flores, aves, coronas, marcos de cuadros, naves espaciales y las de abstracción imaginativa permitida. 	
Tema	Elemento visual (Vestuario y máscara)	
	<p>Describir</p> <p>Tipo de vestuario de acuerdo con el personaje</p> <ul style="list-style-type: none"> - Símbolos bordados en el vestuario - Símbolo de las máscaras 	
Tema	Elemento sonoro (Canciones y banda musicales)	
	<p>Describir</p> <p>Identificar las canciones y sus mensajes</p> <ul style="list-style-type: none"> - ¿Qué mensajes tienen las músicas de la Diablada? <p>Cantidad de bandas musicales</p>	

Anexo b: Guía de entrevista al especialista

Fecha: ___/___/_____

Nombre del entrevistado:

Cód.:

Especialidad

Mi nombre es Milagros Roque y estoy realizando una investigación que trata sobre la danza como medio de comunicación e identidad cultural: caso Espectacular Diablada Bellavista de la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno.

Para ello quiero pedirle su apoyo en esta investigación respondiendo algunas preguntas. Además, quiero informarle que, si lo prefiere, su participación puede mantenerse de forma anónima en esta investigación.

Por favor, ¿le gustaría que su perfil sea tratado de forma anónima? Sí o No

1.1. Información personal

1.1.1. ¿A qué se dedica?

2.1. Preguntas sobre su especialidad

2.1.1. ¿Qué considera usted que se comunica mediante la danza de la Diablada?

2.1.2. ¿Qué considera que se comunica en las interpretaciones musicales de la danza de la Diablada?

2.1.3. ¿Cómo cree usted que la danza de la ESDIBE puede generar identidad cultural en sus danzantes?

2.1.4. ¿Cómo la danza de la ESDIBE puede permitirnos hablar de herencia, legado y preservación cultural?

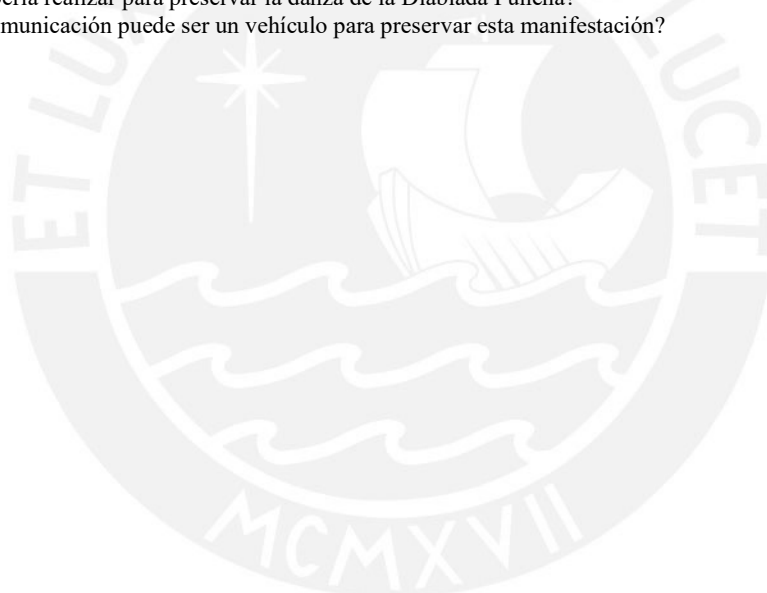
2.1.5. ¿Puede la danza ser un proceso de encuentro y vínculo entre personas y de qué forma?

2.1.6. ¿Qué significa este reconocimiento de la Diablada Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación?

2.1.7. ¿Qué se debería realizar para fomentar la participación de las nuevas generaciones?

2.1.8. ¿Qué se debería realizar para preservar la danza de la Diablada Puneña?

2.1.9. ¿Cómo la comunicación puede ser un vehículo para preservar esta manifestación?



Anexo c: Guía de entrevista al presidente de la ESDIBE

Fecha: ___/___/___

Nombre del entrevistado:

Edad:.....

Bloque en el que participa

Personaje que representa

Cód.:

Mi nombre es Milagros Roque y estoy realizando una investigación que trata sobre la danza como medio de comunicación e identidad cultural: caso Espectacular Diablada Bellavista de la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno.

Para ello quiero pedirle su apoyo en esta investigación respondiendo algunas preguntas. Además, quiero informarle que, si lo prefiere, su participación puede mantenerse de forma anónima en esta investigación.

Por favor, ¿le gustaría que su perfil sea tratado de forma anónima? Sí o No

Información personal

- 1.1.1 ¿Dónde nació?
- 1.1.2 ¿Dónde vive?
- 1.1.3 ¿Cuántos años vives en Puno, en otra ciudad?
- 1.1.1 ¿A qué te dedicas?
- 1.1.2 ¿De dónde es tu familia, tus papás y abuelos de dónde son?
- 1.1.3 ¿Sabes hablar quechua o aymara?
- 1.1.4 ¿En qué festividades participas en el año?
- 1.1.5 ¿Qué significa para ti la Festividad Virgen de la Candelaria?

2.1. Sobre su relación con la danza

- 2.1.1. ¿Cómo llegaste a bailar en la Diablada Bellavista? ¿Tiene algún vínculo con tu familia o comunidad?
- 2.1.2. ¿Quién fue la persona que te enseñó a bailar? ¿Podrías compartirme si fue algún familiar, amigo o alguien especial, y cómo influyó en tu aprendizaje?
- 2.1.3. ¿Qué es lo que le motiva a seguir participando actualmente?
- 2.1.4. ¿Cuántos años llevas bailando?
- 2.1.5. ¿Por qué bailas en la Espectacular Diablada Bellavista y no en otra agrupación?
- 2.1.6. ¿Cuéntame una anécdota que te gustaría compartir, que te haya pasado en la agrupación?

3.1. Sobre la danza

- 3.1.1. Para ti, ¿Qué significa la Diablada?
- 3.1.2. Según tu experiencia ¿Qué historia narra la danza de la Diablada?
- 3.1.3. En tu opinión, ¿Qué representa cada personaje? Varones (diablos, diablos especiales, diablos mayores, caporales) mujeres (Chinas, China supays, Ñaupas y Diablasas).
- 3.1.4. Cuéntame un poco sobre las figuras coreográficas, representa algo en particular
- 3.1.5. Los trajes los alquilan o se hacen confeccionar y sobre los colores de los trajes ¿Qué significa o qué representa? (rojo, naranja, celeste, amarillo, verde, lila y plateado)
- 3.1.6. ¿Qué bandas musicales los acompañan en las presentaciones y cuántas bandas son?
- 3.1.7. ¿Quiénes crean las letras de las canciones? y ¿Cuántas ya hay hasta ahora?
- 3.1.8. ¿Qué cuentan las canciones?

4.1. Sobre historia de la ESDIBE

- 4.1.1. Cuente sobre la fundación de la agrupación lo más resaltante
- 4.1.2. Para usted ¿Cuáles son las principales características de la Espectacular Diablada Bellavista? estilo, historia, valores, vestimenta, música
- 4.1.3. ¿La ESDIBE en que se diferencia como agrupación con otras Diabladas?
- 4.1.4. ¿Por cuántas personas está integrada la agrupación y tienen representantes o dirigentes? Cuéntame un poco sobre eso.
- 4.1.5. ¿Cuáles son los eventos más importantes durante el año, de qué tratan y dónde se llevan a cabo?
- 4.1.6. ¿Cómo crees que es la relación entre los danzantes?
- 4.1.7. ¿Qué mecanismos de comunicación utilizan para organizarse?
- 4.1.8. ¿Qué objetivos y metas tienen como agrupación?
- 4.1.9. ¿Cómo te ves en cinco años en esta agrupación?

5.1. Sobre su personaje

Personaje

- 5.1.1. Cuéntame sobre el personaje que representas (diablo, china, etc)
- 5.1.2. ¿Qué papel juega en la danza tu personaje?
- 5.1.3. ¿Cómo reacciona la gente al verte?
- 5.1.4. Los pasos que realizan ¿Qué representan para ti y cuáles son?

Trajes

- 5.1.5. Cuéntame un poco sobre tu traje, ¿Cómo lo hiciste elaborar? (diseños, elemento o historia en particular)
- 5.1.6. Cuéntame sobre tu máscara, ¿Cómo lo hiciste elaborar?
- 5.1.7. ¿Qué significado representa para ti la máscara?
- 5.1.8. ¿Cómo te sientes al ponerte el traje y la máscara?

Música

- 5.1.9. ¿Qué emociones se generan al escuchar la banda musical?
- 5.1.10. ¿Tienes alguna melodía favorita de la música de la Diablada? ¿Por qué?

6.1. Sobre la identidad cultural

- 6.1.1. ¿Cómo la danza de la Diablada genera identidad en los danzantes?
- 6.1.2. ¿Qué actividades realizan para transmitir el significado y el valor de esta danza?
- 6.1.3. ¿Cómo se asegura de que las historias, creencias y valores tradicionales de la danza sean transmitidos a las nuevas generaciones de danzantes?
- 6.1.4. ¿Cómo se debería promover la Diablada para que las futuras generaciones sigan practicándola?
- 6.1.5. ¿En qué eventos nacional o internacional participan con la Diablada?
- 6.1.6. ¿Cómo crees que la comunicación puede aportar a la preservación de la danza?
- 6.1.7. ¿A quién te gustaría enseñar esta tradición? y ¿Por qué?



Anexo d: Guía de entrevista al coreógrafo de la ESDIBE

Fecha: ___/___/___

Nombre del entrevistado:

Cód.:

Edad:.....

Personaje que representa

Mi nombre es Milagros Roque y estoy realizando una investigación que trata sobre la danza como medio de comunicación e identidad cultural: caso Espectacular Diablada Bellavista de la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno.

Para ello quiero pedirle su apoyo en esta investigación respondiendo algunas preguntas. Además, quiero informarle que, si lo prefiere, su participación puede mantenerse de forma anónima en esta investigación.

Por favor, ¿le gustaría que su perfil sea tratado de forma anónima? Sí o No

Información personal

- 1.1.4 ¿Dónde nació?
- 1.1.5 ¿Cuántos años vives en Puno, en otra ciudad?
- 1.1.6 ¿En qué trabajas?
- 1.1.7 ¿De dónde es tu familia, tus papás y abuelos de dónde son?
- 1.1.8 ¿Sabes hablar quechua o aymara?
- 1.1.9 ¿En qué festividades participas en el año?

2.2. Sobre su relación con la danza

- 2.2.1. ¿Cómo llegaste a bailar en la Diablada Bellavista? ¿Tiene algún vínculo con tu familia o comunidad?
- 2.2.2. ¿Cuántos años llevas bailando?
- 2.2.3. ¿De qué personajes has danzado y qué personaje representas?
- 2.2.4. ¿Por qué bailas en la Espectacular Diablada Bellavista y no en otra agrupación?
- 2.2.5. ¿A quién te gustaría enseñar esta tradición? y ¿Por qué?
- 2.2.6. ¿Por qué crees que es importante esta danza para la identidad de las personas?

3.2. Sobre la Diablada

- 3.2.1. Para ti, ¿Qué significa la Diablada?
- 3.2.2. En tu opinión, ¿Qué representa cada personaje? Varones (diablos, diablos especiales, diablos mayores, caporales) mujeres (chinas, supays ñaupás y diablas).
- 3.2.3. ¿Qué significa o qué representa los colores del vestuario? (rojo, naranja, celeste, amarillo, verde, lila y plateado)
- 3.2.4. ¿Qué bandas musicales los acompañan en las presentaciones y cuántas bandas son?
- 3.2.5. ¿Quiénes crean las letras de las canciones? y ¿Cuántas ya hay hasta ahora?
- 3.2.6. ¿Qué cuentan las canciones?
- 3.2.7. ¿Qué emociones le genera al escuchar la banda?
- 3.2.8. Cuéntame un poco sobre las figuras coreografías ¿Qué representa, algo en particular
- 3.2.9. ¿Qué criterios considera al momento de crear la coreografía?
- 3.2.10. ¿Qué mensaje se quiere transmitir?
- 3.2.11. ¿Qué historia narra la coreografía de la Diablada?
- 3.2.12. ¿Cómo escogen la música para el concurso?
- 3.2.13. ¿Ensayan con las bandas musicales?
- 3.2.14. ¿Qué personajes realizan la coreografía en el estadio?

4.2. Sobre la agrupación

- 4.2.1. Cuente sobre la fundación de la agrupación lo más resaltante
- 4.2.2. Para usted ¿Cuáles son las principales características de la Espectacular Diablada Bellavista? estilo, historia, valores, vestimenta, música
- 4.2.3. ¿La ESDIBE en que se diferencia como agrupación con otras Diabladas?
- 4.2.4. ¿Por cuántas personas está integrada la agrupación y tienen representantes o dirigentes? Cuéntame un poco sobre eso.
- 4.2.5. ¿Cuáles son los eventos más importantes durante el año, de qué tratan y dónde se llevan a cabo?
- 4.2.6. ¿Cómo crees que es la relación entre los danzantes?
- 4.2.7. ¿Qué mecanismos de comunicación utilizan para organizarse?
- 4.2.8. ¿Qué objetivos y metas tienen como agrupación?
- 4.2.9. ¿Cómo te ves en cinco años en esta agrupación?

5.1. Sobre la identidad cultural

- 5.1.1. ¿Qué actividades realizan para transmitir el significado y el valor de esta danza?

- 5.1.2. ¿Cómo se asegura de que las historias, creencias y valores tradicionales de la danza sean transmitidos a las nuevas generaciones de danzantes?
- 5.1.3. ¿Cómo se debería promover la Diablada para que las futuras generaciones sigan practicándola?
- 5.1.4. ¿En qué eventos participan representando la Diablada ya sea nacional o internacional?
- 5.1.5. ¿Cómo crees que la comunicación puede aportar a la preservación de la danza?
- 5.1.6. ¿A quién te gustaría enseñar esta tradición? y ¿Por qué?



Anexo e: Guía de entrevista estructurada a danzantes

Fecha: ___/___/___

Nombre del entrevistado:

Cód.:

Edad:.....

Bloque en el que participa

Personaje que representa

Hola, mi nombre es Milagros Roque, soy alumna de la Maestría en Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente estoy realizando una investigación titulada: *“La danza como medio de comunicación e identidad cultural: caso Espectacular Diablada Bellavista de la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno”*.

Quisiera pedir su valioso apoyo respondiendo algunas preguntas que me ayudarán a comprender mejor este tema. Además, quiero informarle que, si lo prefiere, su participación puede mantenerse de forma anónima en esta investigación.

Por favor, ¿le gustaría que su perfil sea tratado de forma anónima? Si o No

Información personal

- 1.1.1 ¿Dónde nació?
- 1.1.2 ¿Dónde vive?
- 1.1.3 ¿Cuántos años llevas bailando?
- 1.1.4 ¿A qué te dedicas?
- 1.1.5 ¿Sabes hablar quechua o aymara?
- 1.1.6 ¿Qué significa para ti la Festividad Virgen de la Candelaria?

2.1. Sobre su participación como danzante en la ESDIBE

- 2.1.1. ¿Cómo llegaste a bailar en la Diablada Bellavista? ¿Tiene algún vínculo con tu familia o comunidad?
- 2.1.2. ¿De qué personajes has danzado y qué personaje representas?
- 2.1.3. ¿Por qué bailas en la Espectacular Diablada Bellavista y no en otra agrupación?

3.1. La agrupación

- 3.1.1. ¿Cuáles crees que son las principales características de la Espectacular Diablada Bellavista?
- 3.1.2. ¿Cómo te sientes en esta agrupación?
- 3.1.3. ¿Cómo te ves en cinco años en esta agrupación?

4.1. Sobre la danza de la Diablada

- 4.1.1. Para ti, ¿Qué significa la Diablada?
- 4.1.2. Según tu experiencia ¿Qué historia narra la danza de la Diablada?
- 4.1.3. Cuéntame un poco sobre las figuras coreografías, representa algo en particular
- 4.1.4. Cuéntame un poco sobre tu traje
- 4.1.5. Cuéntame sobre tu máscara
- 4.1.6. ¿Qué papel crees que juega la música en la Diablada?

5.1. Sobre la identidad cultural

- 5.1.1. ¿Qué papel juega la danza de la Diablada en la Festividad Virgen de la Candelaria para ti?
- 5.1.2. ¿Cómo crees que se podría preservar la Diablada en el tiempo, a través de qué estrategias?
- 5.1.3. En tu opinión ¿Qué significa la Diablada para Puno y el Perú?
- 5.1.4. ¿Cómo puede aportar la comunicación a esta preservación?
- 5.1.5. ¿A quién te gustaría enseñar esta tradición? y ¿Por qué?

Anexo f: Guía de entrevista en profundidad a danzantes

Fecha: ___/___/_____

Nombre del entrevistado:

Cód.:

Edad:.....

Bloque en el que participas

Personaje que representa

Hola, mi nombre es Milagros Roque, soy alumna de la Maestría en Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente estoy realizando una investigación titulada: “*La danza como medio de comunicación e identidad cultural: caso Espectacular Diablada Bellavista de la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno*”.

Quisiera pedir su valioso apoyo respondiendo algunas preguntas que me ayudarán a comprender mejor este tema. Además, quiero informarle que, si lo prefiere, su participación puede mantenerse de forma anónima en esta investigación.

Por favor, ¿le gustaría que su perfil sea tratado de forma anónima? Sí o No

1.1. Información personal

- 1.1.10 ¿Dónde nació?
- 1.1.11 ¿Dónde vive?
- 1.1.12 ¿Cuántos años vives en Puno, en otra ciudad?
- 1.1.13 ¿A qué te dedicas?
- 1.1.14 ¿De dónde es tu familia, tus papás y abuelos de dónde son?
- 1.1.15 ¿Sabes hablar quechua o aymara? ¿Quién te enseñó?
- 1.1.16 ¿En qué festividades culturales participas en el año?
- 1.1.17 ¿Qué significa para ti la Festividad Virgen de la Candelaria?

2.1. Sobre su participación como danzante en la ESDIBE

- 2.1.1. ¿Cómo llegaste a bailar en la Diablada Bellavista? ¿Tiene algún vínculo con tu familia o comunidad?
- 2.1.2. ¿Quién fue la persona que te enseñó a bailar? ¿Podrías compartirme si fue algún familiar, amigo o alguien especial, y cómo influyó en tu aprendizaje?
- 2.1.3. ¿Cuántos años llevas bailando?
- 2.1.4. ¿Por qué bailas en la Espectacular Diablada Bellavista y no en otra agrupación?
- 2.1.5. ¿Qué sientes al bailar y ser parte de esta agrupación?
- 2.1.6. ¿Cuéntame una anécdota que te gustaría compartir, que te haya pasado en la agrupación?

3.1. La agrupación

- 3.1.1. ¿Cómo se llama tu bloque? y ¿Por qué?
- 3.1.2. Según tu opinión ¿Cuáles son las principales características de la Espectacular Diablada Bellavista?
- 3.1.3. ¿En qué crees que se diferencian ustedes frente a otras agrupaciones?
- 3.1.4. ¿La agrupación tiene representantes o dirigentes? Cuéntame un poco sobre eso.
- 3.1.5. ¿Cómo crees que es la relación entre los integrantes?
- 3.1.6. ¿Qué eventos tienen durante el año y cuáles son las principales y de qué tratan?
- 3.1.7. ¿Qué rituales se llevan a cabo en torno a la danza de la Diablada y cuál es su significado?
- 3.1.8. ¿Qué objetivos y metas tienen como agrupación? y ¿Qué piensas sobre eso?
- 3.1.9. ¿Cómo te ves en cinco años en esta agrupación?

4.1. Sobre la danza de la Diablada

- 4.1.1. Para ti, ¿Qué significa la Diablada?
- 4.1.2. Según tu experiencia ¿Qué historia narra la danza de la Diablada?

Personaje

- 4.1.3. Cuéntame sobre el personaje que representas (Diablo, China, etc)
- 4.1.4. ¿Qué papel juega en la danza tu personaje?
- 4.1.5. ¿Cómo reacciona la gente al verte?
- 4.1.6. Los pasos que realizan ¿Qué representan para ti?

Trajes

- 4.1.7. Cuéntame un poco sobre tu traje, ¿Cómo lo hiciste elaborar? (diseños, elemento o historia en particular)
- 4.1.8. Cuéntame sobre tu máscara, ¿Cómo lo hiciste elaborar?
- 4.1.9. ¿Qué significado representa para ti la máscara?
- 4.1.10. ¿Cómo te sientes al ponerte el traje y la máscara?

Música

- 4.1.11. ¿Qué sentimientos te genera al escuchar la banda musical?
- 4.1.12. ¿Tienes alguna melodía favorita de la música de la Diablada? ¿Por qué?

5.1. Sobre la identidad cultural

- 5.1.1. Para ti ¿Qué papel juega la danza de la Diablada en la Festividad Virgen de la Candelaria?
- 5.1.2. ¿Por qué crees que esta danza debería continuar en el tiempo?
- 5.1.3. ¿Cómo crees que se podría lograr preservar esta danza y a través de qué estrategias?
- 5.1.4. ¿Qué ha cambiado una vez que se declaró patrimonio?
- 5.1.5. ¿Cómo puede aportar la comunicación a la preservación de la danza?
- 5.1.6. ¿A quién te gustaría enseñar esta tradición y por qué?



Anexo g: Mitos

Tabla 10

Mito expresado en la danza: Wacon y Wari en la Diablada

Mito Prehispánico	Protagonistas	Características	Sucesos	Consecuencias	Resultados de la confrontación
Mito de Wacon serranías de Canta Perú	Pachacamac, Pachamama y Wacon	<p>Pachacamac: es una deidad máxima, hacedor del mundo y está asociado a los temblores y terremotos.</p> <p>Pachamama: Deidad poderosa y es netamente de los Andes, es quién se encarga de establecer el orden, madre protectora de los viajes de la cosecha, los cultivos, cuidado del medio ambiente, protege a los animales.</p> <p>Wacon: como deidad maléfica, también considerada como divinidad del fuego, que vive en las tinieblas, en el inframundo y se encuentra en la oscuridad, se le asocia a la muerte, también es considerado como un comedor de niños.</p> <p>Los Wilcas: hijos gemelos varón y mujer herederos y próximos gobernantes del mundo andino. Encarnaron el futuro de la dualidad. Suben al cielo por medio de una cuerda y se convierten en el Sol y la Luna devolviéndole el día y la noche al mundo.</p>	Wacon es expulsado por Pachacamac del Hanan Pacha a la tierra y vive en las profundidades de la tierra en las cavernas.	Wacon convierte las tierras fértiles en desiertos, seca el agua de los ríos y la poca agua que queda se va secando. Genera cambios climáticos en la sequía.	Gracias a los animales se salvan los Wilcas a un abismo y fue vencido el Dios de la sequía. Pachacamac premia a Pachamama con el don de la fertilidad. La Pachamama también premia a todos los que ayudaron a sus hijos. Se normaliza el orden.

Nota. Tomado de (Flores, 2015)

Anexo h: Personajes de la ESDIBE

Figura 29
Diablo



Nota. Danzante de la ESDIBE. Tomado de (ESDIBE, 2024, 16 de noviembre) Cred. Karlo Pechi, editado por el autor.

Figura 30
China



Nota. Danzante de la ESDIBE. Tomado de (ESDIBE, 2025, 19 de marzo), editado por el autor.

Figura 31
Diablo mayor



Nota. Danzante de la ESDIBE. Tomado de (ESDIBE, 2024, 16 de noviembre), Cred. Karlo Pechi, editado por el autor.

Figura 32
China supay



Nota. Danzante de la ESDIBE. Tomado de (ESDIBE, 2024, 05 de setiembre), editado por el autor.

Figura 33
Ñaupa



Nota. Danzante de la ESDIBE. Tomado de (Mario Fredy CM, 2025, 15 de febrero), Cred. Karlo Pechi, editado por el autor.

Figura 34
Diablesa



Nota. Danzante de la ESDIBE durante la Presentación Oficial de la Festividad Virgen de la Candelaria el 23 de noviembre de 2024.

Figura 35
Caporal



Nota. Danzante de la ESDIBE. Tomado de (ESDIBE, 2024, 05 de septiembre), editado por el autor.

Figura 36
Cholita



Nota. Danzante de la ESDIBE. Tomado de (ESDIBE, 2024, 05 de septiembre), editado por el autor.

Figura 37
Arcángel



Nota. Danzante de la ESDIBE, Tomado de (Mario Fredy CM, 2025, 15 de febrero). Cred. Karlo Pechi, editado por el autor.

Figura 38
Lucifer



Nota. Danzante de la ESDIBE. Tomado de (Paul Navarro Fotografía. 2024, 12 de abril). Cred. Paul Navarro Fotografía, editado por el autor.

Figura 39
Oso



Nota. Danzante de la ESDIBE durante la Festividad Virgen de la Candelaria 09 de febrero de 2025.

Figura 40
China loca



Nota. Danzante de la ESDIBE. Tomado de (Diablos mayores "Tokados" Bellavista Perú, 2019, 18 de febrero). Adaptado por el autor.