

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



**El rol de los archivos en los procesos de
patrimonialización: el caso de la
Danza de los Diablicos de Mochumí**

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Antropología Visual
que presenta:

Diego Jesús Gibson Capristán

Asesora:

Gisela Elvira Cánepa Koch

Lima, 2024


Informe de Similitud

Yo, **Gisela Elvira Cánepa Koch**, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado **El rol de los archivos en los procesos de patrimonialización: el caso de la danza de los Diablicos de Mochumí**, del autor **Diego Jesús Gibson Capristán** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **12%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **09/08/2024**.
- 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, 12 de Agosto, 2024**

.....

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Cánepa Koch, Gisela Elvira	
DNI: 09144486	Firma:
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4686-9938	

Agradecimientos

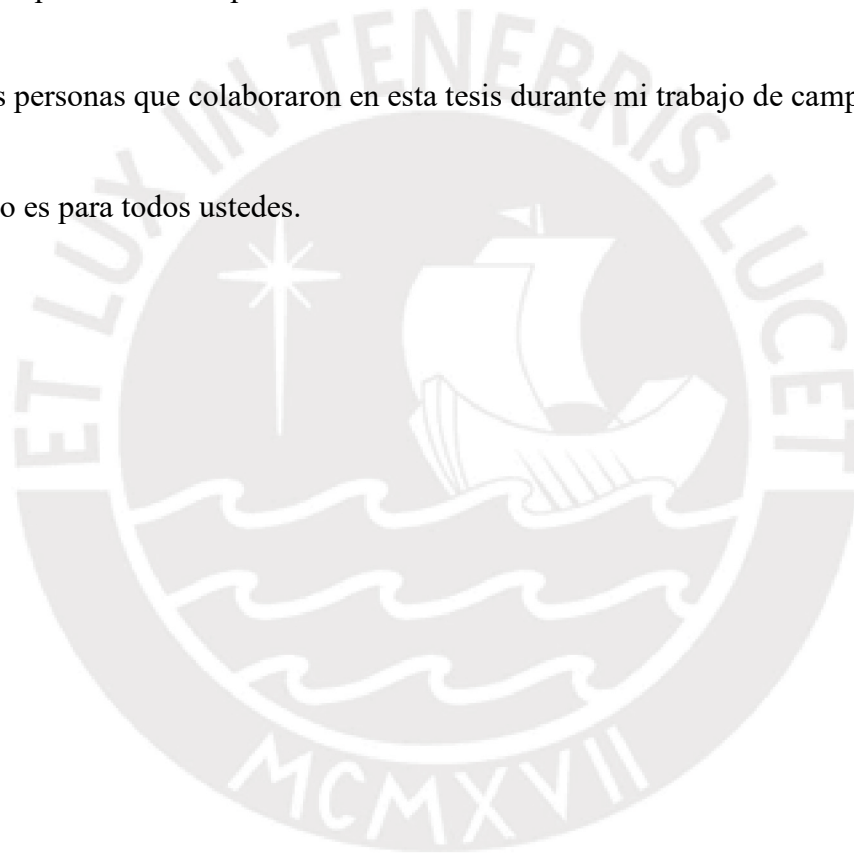
A mi familia, por siempre estar, por su constante apoyo y por su motivación diaria para continuar.

A mi asesora, por la confianza depositada y por todas las enseñanzas.

Al Instituto de Etnomusicología y al proyecto Pasajes Sonoros Compartidos, por el trabajo y por permitirme ser parte de ellos.

A todas las personas que colaboraron en esta tesis durante mi trabajo de campo.

Este trabajo es para todos ustedes.



Resumen

En la presente investigación exploro los modos en que distintos actores involucrados en el proceso de solicitud de reconocimiento de la danza tradicional de los Diablicos de Mochumí como patrimonio de la Nación ante el Ministerio de Cultura del Perú, han usado registros audiovisuales históricos de los años 1990 y 1991, albergados en el archivo del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y los suyos propios. En primer lugar, abordo al archivo como un dispositivo que interviene y activa la memoria de las personas, a través del uso de fotografías y registros audiovisuales. En segundo lugar, recorro al archivo como un lugar de prácticas y relaciones sociales protagonizadas por los custodios, gestores e investigadores de la danza. En tercer lugar, entiendo el archivo como una arena de disputa donde se crean y recrean discursos legitimadores a través de la interpretación y usos del material de archivo. El archivo como lugar de memoria, prácticas y disputas se insertan en lo que Basu y De Jong (2016) definen como el “giro archivístico” desde cuyo enfoque el archivo no es solo un lugar de resguardo, sino que es concebido como un lugar que interviene en agendas culturales, económicas y políticas.

Índice de contenido

Introducción	6
Capítulo 1: Diseño de la investigación	13
1.1 Metodología	13
1.2 Preguntas de investigación	18
1.3 Estado de la cuestión	23
1.3.1 Estudios sobre archivos como espacio de investigación antropológica	23
1.3.2 Estudios sobre políticas de identidad en Costa Norte	28
1.4 Marco teórico	33
1.4.1 El archivo como lugar de memoria, prácticas y disputas ...	33
1.4.2 La patrimonialización de la identidad	39
Capítulo 2: La Danza de los Diablicos de Mochumí	45
2.1 Información histórica de la Danza de los Diablicos de Mochumí	45
2.2 La(s) Danza(s) de los Diablicos de Mochumí hoy	51
Capítulo 3: El proceso de patrimonialización	59
3.1 Antecedentes	59
3.2 La elaboración del expediente	62
3.3 Actualidad y futuro del proceso	70
Capítulo 4: Los archivos y la construcción del discurso patrimonial	71
4.1 El archivo como espacio de memoria	71
4.2 El archivo como lugar de prácticas sociales	84
4.3 El archivo como lugar de disputas	97
Conclusiones	119
Epílogo	123



Introducción

La solicitud para la declaratoria como Patrimonio de la Nación de la Danza de los Diablicos de Mochumí ha sido declarada improcedente por el Ministerio de Cultura (MINCUL) en julio de 2023 y, a la fecha de hoy (mayo de 2024) no se sabe con certeza si el proceso continuará. El objetivo de esta investigación no es determinar qué se hizo bien o qué se hizo mal durante todo este proceso; mi interés recae en el papel que han jugado los archivos en la conformación de un discurso patrimonial: qué memorias, qué prácticas y qué discursos han entrado en tensión durante el intento de patrimonializar una expresión cultural.

Mi primer acercamiento a este proceso tiene que ver con la solicitud de acceso al material audiovisual histórico que resguarda el Archivo de Música Tradicional y Popular del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IDE - PUCP) realizada por la socióloga Patricia Paico Chimoy en el marco de la investigación y redacción del expediente de patrimonialización de la Danza de los Diablicos de Mochumí. Ella solicitó al IDE - PUCP tener acceso a tres diferentes videos grabados en la región Lambayeque durante el año 1991 que contenían registros de la Danza de los Diablicos de Mochumí. Dichos registros fueron realizados por investigadores del IDE - PUCP en el marco del Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina que inició en el año 1985 y finalizó en el 2001. La solicitud para la consulta y uso de estos videos tenía como objetivo “aportar al proceso de declaratoria de Patrimonio de la Nación de las danzas de los Diablicos, Margaritos e Ingleses del distrito de Mochumí”¹.

Dicha solicitud coincidió con el desarrollo del proyecto Paisajes Sonoros Compartidos: Revitalizaciones musicales y Políticas de identidad en el Perú el cual “examina los paisajes sonoros compartidos que surgen cuando tradiciones locales de música y de danza se negocian entre el Estado peruano, archivos, antropólogos/as y comunidades locales para gestionar el patrimonio o desarrollar políticas de identidad”,² al cual me uní como

¹ La solicitud que tiene como fecha 7 de octubre de 2021 fue dirigida a la entonces directora del IDE - PUCP Cecilia Rivera y a mi persona como responsable del repositorio audiovisual del IDE - PUCP.

² Shared Soundscapes. (s.f.). *Paisajes sonoros compartidos: Revitalizaciones musicales y políticas de identidad en el Perú*. <https://www.shared-soundscapes.net/>

asistente en gestión de archivo y editor audiovisual en junio de 2022. En ese contexto, el material audiovisual perteneciente a la colección Lambayeque del archivo del IDE - PUCP fue llevado a los distritos de Mochumí y Túcume con el fin de socializarlos y activarlos con la participación de la población local. En ambos distritos, el material audiovisual y fotográfico fue mostrado por los investigadores del IDE - PUCP³ en sesiones de curaduría colaborativa entre investigadores locales, danzantes, mascareros, músicos y herederos de la tradición con el objetivo de idear una exposición pública en cada uno de los distritos. En Mochumí, uno de los elementos más interesantes que sucedió durante las sesiones de curaduría colaborativa fue la activación de archivos locales familiares; estos archivos (usualmente fotográficos) también se incluyeron en las sesiones de curaduría y en la exposición “Fotografía Histórica de los Diablicos de Túcume y Mochumí”.⁴

La activación de diversos archivos locales dio luces de una práctica archivística arraigada en la región. Dicho material de archivo es usado en diversos contextos: desde discursos identitarios que buscan la patrimonialización de ciertas expresiones culturales hasta activaciones y circulaciones de dicho material en diversas plataformas virtuales como Facebook o Instagram; por tanto, el archivo se configura como un espacio de memoria, práctica y, como veremos más adelante, de disputa.

Para efectos de esta investigación resulta relevante mencionar, como un aspecto diferencial, la agencia del IDE - PUCP y de mi persona (como miembro del IDE - PUCP y miembro del proyecto Paisajes Sonoros Compartidos) dentro de este proceso de patrimonialización, ya que soy parte, desde el año 2015, del equipo de trabajo de dicho instituto. El ser consciente de que provengo de uno de los actores que está directamente involucrado en este proceso me convierte, digámoslo así en “juez y parte”, y esto me lleva a adoptar ciertas estrategias metodológicas - que serán explicitadas en el capítulo 1 - para aproximarme a los demás agentes involucrados.

³ La investigación del estudio de caso referido a la costa norte está dirigida por la doctora Gisela Cánepa y tiene a Walther Maradiegue como investigador pos-doctoral del proyecto.

⁴ Instituto de Etnomusicología. (2023, 14 de junio). *Exposición “Fotografía Histórica de los Diablicos de Túcume y Mochumí”* <https://ide.pucp.edu.pe/noticias/exposicion-fotografia-historica-de-los-diablicos-de-tucume-y-mochumi/>

Existen dos procesos de patrimonialización que vale la pena mencionar en esta introducción sobre los cuales también hablaré en el desarrollo de esta tesis: el primero es la patrimonialización de la Danza de los Diablicos de Túcume, distrito vecino de Mochumí. Dicha danza obtuvo la denominación de Patrimonio Cultural de la Nación en el año 2013 y, como se verá más adelante, comparte el contexto principal de la danza de la que es objeto esta investigación. El segundo proceso de patrimonialización es aquel que tuvo como protagonista a la Danza de los Márgaros, Margaritos o Ingleses de Mochumí, que fue declarada como Patrimonio Cultural de la Nación en diciembre de 2023. Esta danza inició su proceso de reconocimiento junto a la Danza de los Diablicos de Mochumí; sin embargo, debido a exigencias del Ministerio de Cultura, ambas danzas tuvieron que ser tratadas como expresiones culturales independientes.

A la fecha de redacción de este trabajo de investigación, la región Lambayeque cuenta con dieciséis Declaratorias de Expresiones del Patrimonio Cultural Inmaterial como Patrimonio Cultural de la Nación⁵. De ese grupo, nueve están clasificadas como Música y danzas y entre ellas se encuentran las dos danzas mencionadas previamente: la Danza de los Margaritos de Mochumí y la Danza de los Diablicos de Túcume. El contexto principal de ambas es la Festividad de la Virgen Purísima Concepción, que se da cada febrero. En dicha festividad participan, desde Mochumí, las comparsas de Diablicos y Margaritos de Mochumí que son los encargados de entregar la Virgen Chica a los Diablicos de Túcume en un sector conocido como “Tepo”, que sirve como límite entre los distritos norteños. Ello se realiza en un ambiente de fiesta y competencia entre las danzas. Tanto la Danza de los Diablicos de Mochumí como la Danza de los Diablicos de Túcume bailan a ritmo de chirimía y caja. El primero es un instrumento de viento el cual está en proceso de revitalización; el segundo, es un instrumento de percusión, llamado caja, que asemeja su forma a un bombo. El vestuario, las máscaras y las formas de bailar, aunque tienen similitud, difieren en ciertos aspectos: por ejemplo, la máscara de los Diablicos de Mochumí lleva flores en la parte superior. Casas Roque afirma:

Los diablicos de Mochumí bailan con el cuerpo erguido y la cabeza en alto, dirigiendo los brazos hacia adelante en forma paralela a la altura del rostro y

⁵ Ministerio de Cultura. (s.f.). *Declaratorias de Expresiones del Patrimonio Cultural Inmaterial como Patrimonio Cultural de la Nación*. <http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/consulta.jsp>.

tomando la espada por los extremos con ambas manos; los pies no se levantan demasiado del suelo durante el desplazamiento en columna, mientras una pareja se “engancha” primero de los brazos y luego de las piernas, hasta ser reemplazados por otros danzantes. Los de Túcume, en cambio, bailan saltando y dando vueltas sobre sí mismos, extendiendo los brazos hacia afuera y balanceándose en forma marcada. (1993, p. 309).

El lugar y fecha de origen de esta danza no está claramente determinado; sin embargo, podemos encontrar registros de ella a lo largo del tiempo: desde fines del siglo XVIII hasta nuestros días. El que es probablemente el registro más antiguo de dicha danza pertenece a la colección de acuarelas del Obispo Baltazar Martínez de Compañón. La lámina en cuestión lleva como título Danza de los Diablicos. Luego de ello, los diablicos fueron fotografiados por el alemán Heinrich Brüning en 1904 en Jayanca. Dicha fotografía se puede observar en diversas publicaciones, entre ellas, en el libro de Richard Schaedel *La etnografía muchik en las fotografías de H. Brüning, 1886-1925*, y también exhibida en el Museo de Túcume. Tanto la acuarela de Compañón como la fotografía que publica Schaedel se pueden encontrar en diversos sitios en internet, donde son usadas por diversas personas en diversos contextos y se convierten en los primeros registros de dicha expresión cultural dancística. En la era contemporánea, existen diversos registros de dicha danza, como los realizados por los investigadores del Instituto de Etnomusicología PUCP en los años 1990 y 1991. Estos también se insertan como evidencia histórica de que dicha danza ha tenido continuidad a través del tiempo. Con ello, no me refiero a que ciertos elementos hayan variado, sino a que la expresión dancística, como tal, ha podido trascender en el tiempo y se ha mantenido como una tradición cultural que reafirma la identidad del distrito. Según Narváez, este aspecto tiene que ver con “el factor religioso y el extraordinario rol de la Virgen de la Purísima Concepción como madre y patrona de la comunidad. Este es un culto con cimientos de gran fortaleza (que) perdurará aun a pesar de los cambios que han ocurrido” (2014, p. 184). Hoy en día, y con mayor facilidad de acceder a tecnologías de registro fotográfico y audiovisual por las personas, existen innumerables registros de la danza de los Diablicos que pueden encontrarse circulando en plataformas digitales (redes sociales como facebook, instagram o whatsapp).

Si bien he citado a Narváez para hablar de los diablicos, debo hacer la aclaración de que él se refiere exclusivamente a los Diablicos de Túcume. Sin embargo, considero que la

devoción hacia la Virgen es compartida también por las danzas de los Diablicos y los Margaritos de Mochumí que la acompañan en su fiesta. Asimismo, existe un asunto importante que tiene que ver con la cuestión identitaria que se refiere al hecho de que la tradición se transmite a través de las generaciones. El ser danzante o músico, en este caso, tiene que ver con una tradición que se hereda de padres a hijos por lo que es usual encontrar un discurso referido a que una familia sea la “custodia” o “guardiana” de la tradición. En Túcume, por ejemplo, la familia Carrillo es - según Narváez - la que ha asegurado esta tradición desde hace más de 200 años. Julio Carrillo es actualmente el cajero (persona que toca la caja) de la danza. Su padre, Georgin Carrillo, cajero y chirimillero (persona que toca la chirimía) de la danza, habría heredado la tradición de su bisabuelo. En Mochumí, por su parte, la tradición de la Danza de los Diablicos se relaciona con la familia Gines, que tiene varias generaciones de danzantes y músicos. Actualmente, Santiago Gines Pacherras es el capataz de la danza y Eusebio Gines, su hermano, es el cajero de la danza y el presidente de la “Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí”.

Las familias, por tanto, juegan un papel determinante en las diferentes narrativas que se realizan sobre dicha práctica, ya que sus discursos van a tener legitimidad por los archivos que custodian, y a los que tienen acceso. Ello se configura como prácticas de archivo que serán relevantes para la redacción del expediente de patrimonialización de la Danza de los Diablicos de Mochumí. Podemos ver, entonces, que tanto el archivo, como la danza y la identidad se encuentran conectados históricamente y resulta interesante analizar cómo se usan sus materiales en el contexto de patrimonialización de una expresión de cultura inmaterial.

Como mencione al inicio, los investigadores que han diseñado el expediente de patrimonialización han recurrido a diversos archivos para la construcción de una narrativa histórica sobre la Danza de los Diablicos de Mochumí. Surge la pregunta entonces, ¿de qué manera el archivo y su material se configuran como un lugar de disputa? Actualmente existe otra versión (o interpretación) de la Danza de los Diablicos del distrito de Mochumí que también reclama la custodia de la tradición dancística: mientras que una se hace llamar Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí y tienen registros históricos en diferentes archivos como el del IDE - PUCP, la otra se hace llamar Danza Ancestral Folclórica Los Diablicos de Mochumí. Estos legitiman su existencia porque recrean la

indumentaria que aparece en una fotografía hecha por Brüning en Jayanca en 1904 y porque poseen un documento de Escritura Pública que, según se lee, adscribe la danza a una entidad llamada: Club Socio Cultural Mochumí. En capítulos posteriores, se desarrollarán los demás argumentos que cada grupo sustenta para su existencia y legitimidad. Lo que es interesante es que ambos grupos se apoyan en material de archivo histórico para legitimar dichos argumentos. Ahora mismo, los “representantes” de ambas partes no han llegado a un acuerdo que resuelva la controversia sobre la versión legítima de la danza que merece ser reconocida como patrimonio. Para este proyecto resulta clave cómo los archivos y el material que custodian van a intervenir en las tensiones, diálogos y debates en torno a la tradición y van a resultar determinantes en la formación de identidades, memorias y discursos en torno a la danza.

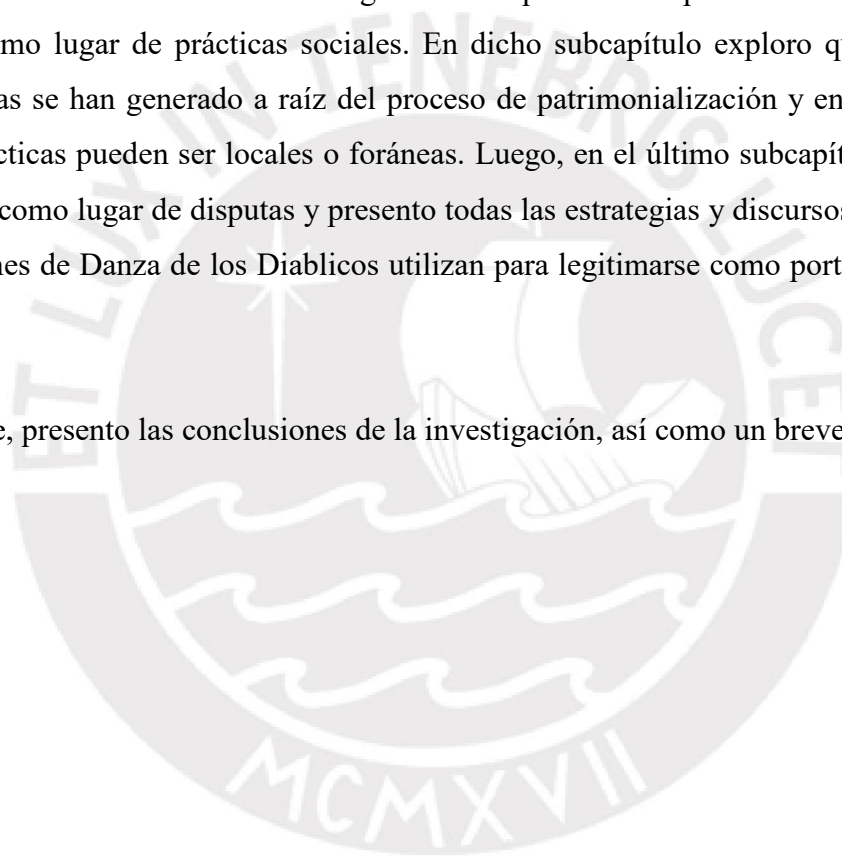
Este trabajo de investigación está dividido en los siguientes capítulos: en el primero me centro en cómo realicé el diseño de la investigación: presento la metodología, la pregunta principal y las tres preguntas secundarias que guiarán este trabajo de investigación; estas últimas están referidas a abordar el archivo como un espacio de memoria, de prácticas y de disputas. Además, desarrollo el estado de la cuestión haciendo hincapié en dos áreas: los estudios sobre archivos como espacio de investigación antropológica y el tema de políticas de identidad centrándome en la región de la costa norte. Esto es relevante puesto que en la costa norte se ostentan manifestaciones identitarias diferentes a las del resto del país. Por último, en este capítulo exploro conceptos teóricos respecto al archivo, al patrimonio, a los procesos de patrimonialización y a la identidad.

El segundo capítulo está dedicado a la expresión cultural que busca ser patrimonializada: la Danza de los Diablicos de Mochumí. Ese capítulo está dividido en dos; por una parte, exploro los posibles orígenes de la danza centrándome en la información que encontré tanto en archivos como en entrevistas realizadas; por otra parte, exploro cómo se desarrolla la danza actualmente y presento a grosso modo a ambas versiones de la danza que se encuentran en disputa. Luego de hablar de la danza, dedico el tercer capítulo al proceso de patrimonialización. La idea de este capítulo es describir cómo fue el proceso de patrimonialización: desde que se lanzó la convocatoria por parte de la Municipalidad Distrital de Mochumí para que diversos profesionales elaboren el expediente (2020) hasta la respuesta negativa por parte del Ministerio de Cultura (2023), así como las acciones que actualmente realizan los portadores de dicha tradición. En el marco de este capítulo

he elaborado una línea de tiempo que sirve como recurso visual de la presente investigación.

En el cuarto capítulo busco responder las preguntas de investigación. El primer subcapítulo trata sobre el archivo como lugar de memorias y me centro en todo lo que el proceso de patrimonialización ha activado o generado en la memoria de los custodios, portadores, practicantes y personas relacionadas a la danza. Exploro también cómo el capital simbólico se vuelve clave en este proceso, ya que, al ser una tradición que se ha venido transmitiendo de generación en generación, resulta central que la danza esté relacionada a ciertas familias. En el segundo subcapítulo del capítulo 4 me aproximo al archivo como lugar de prácticas sociales. En dicho subcapítulo exploro qué prácticas archivísticas se han generado a raíz del proceso de patrimonialización y encuentro que dichas prácticas pueden ser locales o foráneas. Luego, en el último subcapítulo, discuto el archivo como lugar de disputas y presento todas las estrategias y discursos que ambas agrupaciones de Danza de los Diablicos utilizan para legitimarse como portadores de la tradición.

Finalmente, presento las conclusiones de la investigación, así como un breve epílogo.



Capítulo 1: Diseño de la investigación

1.1 Metodología

Esta investigación se plantea como una etnografía que sigue un análisis cualitativo y exploratorio. Es importante dejar claro que también tendrá un componente reflexivo debido a mi agencia como investigador y trabajador del IDE - PUCP. Este punto es importante en mi investigación puesto que el provenir de una institución que ha sido parte del proceso de patrimonialización fue, en algunos casos, una ventaja para vincularme con los distintos actores; en otras, más bien, una desventaja.

Sin ánimo de entrar en detalle sobre mi historia en el IDE - PUCP, debo comenzar a hablar sobre mis inicios en dicha unidad de investigación, la cual inició en septiembre de 2015 cuando fui contratado como comunicador audiovisual. En ese entonces descubrí el extenso acervo audiovisual con el que contaba el Archivo de Música Tradicional y Popular que, en gran medida, había sido nutrido por el Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina (1985 - 2001) el cual contó con la participación de muchos antropólogos e investigadores de la PUCP. Debido a ello, el IDE - PUCP ha sido visto (y usado) como un lugar de investigación antropológica desde sus inicios, en donde se realizaba mucho trabajo de campo con el objetivo de “rescatar” y “preservar” la tradición musical de las diferentes regiones del Perú. Esta agenda “rescatista” que siguió el IDE - PUCP recuerda los inicios del trabajo antropológico: por poner un ejemplo, lo que realizó Lévi-Strauss (1998) en Brasil en la década de los años 30 con los pueblos tribales brasileños o Franz Boas y su colección de máscaras de los pueblos indígenas norteamericanos que actualmente se encuentran en el Museo de Historia Natural de New York. En el caso del IDE - PUCP, la agenda de ese entonces era registrar las músicas, las fiestas y las danzas en sus propios contextos de representación; eran épocas de cambios sociales, tecnológicos y políticos que hacían pensar que muchas de las tradiciones musicales podían cambiar o desaparecer: por ejemplo, en Monsefú, distrito chiclayano, existió, antes de las actuales orquestas como Grupo 5 o Hermanos Yaipén, una tradición musical de grupos musicales los cuales eran acompañados de instrumentos tales como el banjo o la guitarra. Debido a diversos factores, entre ellos la inserción de instrumentos

modernos y nueva tecnología, la música e instrumentos tradicionales fueron desplazados.

Los diversos registros que realizó el IDE - PUCP durante su Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina fue ingresado en el Archivo de Música Tradicional y Popular ha sido usado para realizar distintas publicaciones académicas tales como libros, artículos, discos compactos, documentales, videos, programas de radio, entre otros. Dicho material, por tanto, ha encontrado una forma de circular en el ámbito académico, lejos de su lugar y de sus actores de procedencia.

Esto, hoy en día, es una preocupación para el IDE - PUCP y ha puesto como uno de sus objetivos principales la resocialización, activación y devolución de dicho material con el objeto de que sean las propias personas que fueron registradas o sus herederos las que lo conozcan y puedan usarlo en diferentes contextos, así como de insertarlo en proyectos y dinámicas locales que tengan que ver con la cultura, el arte, la educación, etc. Desde esta perspectiva, el archivo no solo es visto como un lugar en donde se resguarda y reposa cierta parte de la memoria de los pueblos, sino más bien como un lugar vivo que busca estar vigente en la contemporaneidad. Esta noción de *paisajes sonoros compartidos* (desarrollado en el proyecto del mismo nombre) ha sido explorado por Anthony Seeger en su texto *Archives, repatriation, agency, and changing circumstances: Reflections on shared soundscapes, collaborative activations, and repatriations in Latin America* (2022).

Ya habiendo dejado clara la agenda actual del IDE - PUCP puedo pasar a hablar del proyecto Paisajes Sonoros Compartidos y cómo mi participación en él me acercó al tema de investigación que aquí presento. Recordemos que este proyecto - de tres años de duración - buscaba la resocialización del material audiovisual de la región Lambayeque del Archivo de Música Tradicional y Popular del IDE - PUCP para que este pueda encontrar nuevas circulaciones y nuevas dinámicas en su lugar de origen. Cuando me uní al proyecto ya se había realizado medio año de trabajo de campo. En ese momento se requería de un profesional en comunicación audiovisual que pudiera, en primer lugar, gestionar el material que se había registrado durante el trabajo de campo y, en segundo lugar, producir videos de las prácticas archivísticas que se desarrollaron en los diferentes distritos a donde se activó el archivo. Hasta junio de 2022 el material fotográfico y audiovisual había sido trabajado en los distritos de Mochumí y Túcume de la provincia y región de Lambayeque y se había puesto en contacto con diversos custodios de la

tradición musical. En Mochumí una de las cosas más relevantes que sucedió fue que se pudo contactar a las personas que habían sido registradas a inicios de los años 90 por los investigadores del IDE - PUCP: la familia Gines, la danza de los Diablicos, la danza de los Margaritos y ciertos danzantes y ejecutores de instrumentos musicales. Asimismo, se realizaron sesiones curatoriales y de visionado del material audiovisual y fotográfico del archivo del IDE - PUCP; debido a ello, muchos participantes compartieron sus archivos fotográficos en dichas reuniones.

Además de ello, en Mochumí se llevaba a cabo la redacción del expediente de patrimonialización de las danzas de los Diablicos y de los Margaritos. El equipo técnico encargado de armar el expediente encontró en el IDE - PUCP un lugar en donde la memoria de las danzas de su distrito se veía retratada. Tanto el equipo del proyecto Paisajes Sonoros Compartidos como el equipo técnico encontraban que la agenda de cada uno de los proyectos calzaba el uno con el otro: por una parte, Paisajes Sonoros Compartidos se mostraba interesado en que el archivo se active y se use; por otra, el equipo técnico usó el archivo de diferentes maneras para el proceso de patrimonialización. Por tanto, algo que llamó mi atención fue cómo el material de un archivo institucional puede ponerse en diálogo con los archivos familiares y cómo en conjunto pueden armar una narrativa que dé forma a un nuevo objeto cultural.

Tanto mi labor en el IDE - PUCP como mi participación en Paisajes Sonoros Compartidos fueron mi entrada al tema de investigación. Por una parte, debido al proyecto pude establecer la red de contactos que previamente había sido encontrada por Gisela Cánepa y Walther Maradiegue, investigadores del proyecto. Asimismo, el IDE - PUCP organizó en noviembre de 2022 un taller en donde los custodios de la tradición musical e investigadores de Lambayeque pudieron dialogar en el campus de la PUCP sobre sus prácticas de archivo⁶ y en febrero de 2023 se dictó un taller en Chiclayo en donde los participantes pudieron conocer la forma de usar y acceder el archivo del IDE - PUCP⁷.

⁶ Instituto de Etnomusicología (2022, 8 de noviembre) *Taller | Paisajes Sonoros Compartidos: Diálogo sobre los archivos musicales de la Costa Norte y de la Selva Central*.
<https://ide.pucp.edu.pe/actividad/taller-paisajes-sonoros-compartidos-dialogo-sobre-los-archivos-musicales-de-la-costa-norte-y-de-la-selva-central/>

⁷ Instituto de Etnomusicología (2023, 22 de marzo) *Taller | Acceso y usos del archivo audiovisual del IDE-PUCP para actores del sector cultura - Región Lambayeque*.
<https://ide.pucp.edu.pe/actividad/taller-acceso-y-usos-del-archivo-audiovisual-del-ide-pucp-para-actores-del-sector-cultura-region-lambayeque/>

En ambos casos, tuve la oportunidad de ser tallerista y de esa manera conocer a los participantes y exponer sobre mi trabajo en el archivo del IDE - PUCP. Asimismo, pude acceder a los archivos que habían sido solicitados para el armado del expediente de patrimonialización y gestionar todo el archivo audiovisual que fue mostrado en las sesiones curatoriales en los distritos de Túcume y Mochumí; esto, claro está, supuso una gran ventaja para el desarrollo de la investigación.

¿De qué manera el pertenecer a un archivo institucional (y a una universidad) que, de alguna u otra forma, legitima los discursos locales de un sector sobre identidad, tradición y cultura puede significar una limitante para acercarme al tema de investigación? Más que limitante, considero yo, de lo que debo ser consciente y dejar en claro es mi sesgo como investigador por el lugar de donde provengo y la información con la que inicié la investigación. Durante la investigación apareció otra versión de la danza la cual también se hacía presente como un actor relevante tanto para mi investigación como para el proyecto Paisajes Sonoros Compartidos. Esta otra versión también cobraba legitimidad al ser una interpretación diferente pero igualmente válida de la danza, ya que había sido construida en base a material histórico. Debido a ello fue imperativo buscar y conversar con el profesor Gonzalo Chapoñan, presidente de la Casa de la Cultura de Mochumí, institución que ha revitalizado la danza de los diablicos de Mochumí basándose en una fotografía de un archivo histórico: el archivo fotográfico de H. Brüning. Debo dejar claro que Paisajes Sonoros Compartidos, a través de Walther Maradiegue, ya se había puesto en contacto con el profesor Chapoñan y había logrado dos entrevistas y participar de ciertos eventos organizados por la Casa de la Cultura de Mochumí.

Escuchar la narrativa construida por parte de la Casa de la Cultura era como escuchar otra historia de algo que me resultaba conocido, era como una historia totalmente nueva de una tradición que creía conocer. Esta historia sobre los orígenes y la tradición dancística reflejaba un punto crucial dentro de la investigación: había un conflicto activo sobre la legitimidad de la danza. El discurso de la Casa de la Cultura también denotaba independencia y autonomía respecto a las entidades de gobierno representadas por la Municipalidad Distrital de Mochumí y a su vez cierto distanciamiento hacia los portadores y custodios de la danza salvaguardada por la familia Gines. Mi objetivo, claro

está, no era ponerme de lado de ninguna de las dos versiones ni darle la razón ni a uno ni a otro; estaba ahí porque la historia que escuchaba me parecía igual de fascinante que lo poco (o mucho) que había podido conocer por parte de las personas que entrevisté previamente (relacionados a la danza salvaguardada por la familia Gines). Surgían muchas preguntas durante la entrevista que le realicé a Gonzalo Chapoñan; una de las más importantes, en ese momento, para mí fue: ¿por qué el IDE - PUCP - archivo que tenía como agenda registrar todas o la mayor cantidad de expresiones musicales en los años 90 - no tiene registro de esta versión de la danza? Dicha pregunta se respondería más adelante y era un claro ejemplo de cómo seguía pensando desde mi lugar de enunciación, desde mi sesgo.

Claro está que no puedo (ni debo ni quiero) ser ajeno a mi labor como comunicador e investigador del IDE - PUCP y de sus proyectos. Tanto mi investigación como el proyecto Paisajes Sonoros Compartidos tenían una agenda que, en ciertas ocasiones pudo compartirse. Esto hizo que el equipo del proyecto, el IDE - PUCP y la propia universidad sean relacionados con una de las versiones de la danza (la de la familia Gines) y con todas las actividades que surgían en conjunto con ellos y con el aval de la Municipalidad Distrital de Mochumí. Lo que debo dejar claro es que nunca estuvo en agenda propiciar la división o enfrentamiento entre ambos grupos ni el estar “del lado” de alguno de ellos. Tampoco se quería hacer las veces de juez de paz o de conciliador; mi objetivo, como todo investigador, era tener información relevante para poder realizar una tesis; en este caso específico era ver qué es lo que sucedía con los archivos dentro de las dinámicas patrimoniales: cómo estos logran activar memorias, prácticas y también las posibles disputas en un determinado contexto. Por tanto, que ambas versiones aparezcan en un mismo lugar y que ambas tengan fuentes históricas resultaba de gran interés tanto para mi investigación como para la de Paisajes Sonoros Compartidos.

1.2 Preguntas de investigación

Como se mencionó en la introducción, mi interés está centrado en cómo los archivos se configuran como un espacio de memoria, prácticas y disputas; en este caso, durante el proceso de patrimonialización de una expresión cultural. Debido a ello, mi pregunta principal está referida a determinar cómo se usaron los materiales de archivo para la creación y negociación de discursos en torno a la Danza de los Diablicos de Mochumí durante el proceso de solicitud para la declaratoria como Patrimonio de la Nación ante el Ministerio de Cultura. Para llegar a la respuesta de dicha pregunta he subdividido mi aproximación al archivo en tres partes: el archivo como lugar de memoria, el archivo como lugar de prácticas sociales y el archivo como espacio en donde se crean y recrean disputas. Será importante tener claro que, en este caso, la danza se consolida no solo en el espacio y tiempo donde se performa sino también en el archivo, pues es allí en donde se puede rastrear la tradición y en donde, gracias al material que el archivo custodia, se pueden generar discursos y narrativas sobre dicha expresión cultural.

Dicho esto, mi primera pregunta secundaria se refiere a todo aquello que el archivo, como lugar que interviene en los procesos de memoria, puede activar, generar o reforzar a través de los materiales que custodia y que se usaron durante el proceso de solicitud de patrimonialización. En esta parte, estoy interesado en realizar un trabajo de reconstrucción de cómo fue el proceso de solicitud de patrimonialización de la Danza de los Diablicos de Mochumí y qué rol jugó el uso de material de archivo en la redacción del expediente; ello, por tanto, involucra temas tales como memoria, capital social e identidad. El archivo es un lugar que guarda fragmentos de la memoria a través de registros, en este caso, fotográficos y/o audiovisuales, que se van a relacionar directamente con los recuerdos que tienen las personas sobre la tradición dancística. Se puede decir, por tanto, que este material va a dar forma a ciertos recuerdos que pueden estar difusos en la mente de las personas. Esto también contribuye a los discursos identitarios los cuales están ligados a la herencia cultural que se visibiliza a través de la danza. Además, en este proceso de patrimonialización se ha identificado que son ciertas familias de danzantes y músicos las que resguardan dicha expresión cultural porque es una herencia que ha pasado de generación en generación. Por tanto, son las familias las que con sus álbumes familiares recogen esta tradición a través del tiempo y resultan ser

de gran utilidad para la conformación del discurso oficial de la danza; de esta manera, el haber formado estos álbumes y poseerlos puede entenderse como un capital social, en términos de Bourdieu, que legitima su autoridad sobre dicha expresión cultural.

Dentro de esta pregunta secundaria contemplé entrevistar a los involucrados tanto dentro de la danza como en el proceso de patrimonialización. Esto no quiere decir que sus entrevistas solo vayan a ser utilizadas durante esta parte de la investigación, sin embargo, por cuestión de orden en la metodología, lo planteé de esa manera. Dicho esto, logré entrevistar al equipo técnico que elaboró el expediente de patrimonialización: Ángel Sandoval De la Cruz, Patricia Paico Chimoy y Eder Castro Morales los cuales me comentaron acerca de su participación en la elaboración del expediente y su propia experiencia como mochumanos dentro del contexto de la danza y de las fiestas asociadas a ella. Asimismo, fue importante entrevistar al actual capataz de la danza, el señor Santiago Gines Pacherres, que, junto con su esposa y tesorera de la danza, la señora Alejandrina Chinchay, participaron en el taller coordinado por el proyecto Paisajes Sonoros Compartidos: Diálogo sobre los archivos musicales de la Costa Norte y de la Selva Central⁸. Además de ello, consideré importante la presencia de jóvenes en este proceso por eso entrevisté a la actual presidenta del comité de jóvenes de apoyo para la Danza de los Diablicos de Mochumí, Brigitt Saavedra, que también tiene a cargo el facebook oficial de la danza⁹. Ella también ha participado activamente dentro del proceso de patrimonialización. Es importante decir también que he podido recoger ciertos diálogos y conversaciones con otros actores relacionados en diversos contextos, sobre todo en actividades que han sido parte o incentivadas por ellos mismos o por el proyecto Paisajes Sonoros Compartidos¹⁰

Además, fue importante conocer tanto el expediente de patrimonialización presentado al

⁸ Instituto de Etnomusicología (2022, 8 de noviembre) *Taller | Paisajes Sonoros Compartidos: Diálogo sobre los archivos musicales de la Costa Norte y de la Selva Central*. <https://ide.pucp.edu.pe/actividad/taller-paisajes-sonoros-compartidos-dialogo-sobre-los-archivos-musicales-de-la-costa-norte-y-de-la-selva-central/>

⁹ Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí (s/f). Inicio [Página de Facebook]. Recuperado el 15 de septiembre de 2023. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100067186544694>

¹⁰ En el caso de actividades relacionadas al proyecto Paisajes Sonoros Compartidos, se han realizado activaciones de material audiovisual de archivo los cuales ha involucrado, entre otros, material de la Danza de los Diablicos de Mochumí.

Ministerio de Cultura como todo el material de los archivos familiares y de los archivos institucionales que forman parte del expediente y de todo el proceso. Mucho de este trabajo se realizó de manera virtual, sin embargo, también pude recolectar cierta información de manera presencial durante mi trabajo de campo.

La segunda pregunta secundaria está referida al archivo como un lugar de prácticas sociales: ¿qué prácticas archivísticas se generan y se produjeron a raíz del uso de material de archivo en el marco del proceso de solicitud de patrimonialización? Mi interés no solo recae en todas las actividades que se vienen desarrollando en el distrito de Mochumí que involucran al archivo, sino también en el cambio de circulación que han tenido las fotografías de archivos familiares e institucionales. A la fecha de hoy, existe un extenso trabajo de agentes políticos y culturales los cuales incentivan a que se desarrollen diversas actividades para que las personas estén en permanente contacto con esta tradición. Muchas de esas actividades incluyen material de diversos archivos en donde se muestra cómo es que la danza ha venido desarrollándose a lo largo del tiempo, quiénes la han conformado, cómo eran los trajes y las máscaras, en qué festividades participaban, entre otros. Por tanto, se quiere poner en agenda este proceso de patrimonialización y visibilizar la importancia que tiene para el distrito. En este caso, identifiqué dos fuentes de información que serán importantes: las páginas de Facebook que se encargan de difundir estas actividades¹¹, y las iniciativas en donde se exhibe y se discute sobre el material de archivo. Estos pueden ser eventos locales, como aquellos que incentivan los grupos de danza o asociaciones culturales, y/o iniciativas foráneas, como la que se produjo en el marco del proyecto Paisajes Sonoros Compartidos. El resultado que tuvo dicha iniciativa fue la Exposición “Fotografía Histórica de los Diablicos de Túcume y Mochumí” la cual, entre uno de sus objetivos estaba el resocializar el material fotográfico del Archivo de Música Tradicional y Popular del Instituto de Etnomusicología de la PUCP con la población de origen¹². Esto cobra especial relevancia porque se muestra claramente la

¹¹ Algunas de estas páginas son las siguientes: Danzas tradicionales de Mochumí “Diablicos e Ingleses” <https://www.facebook.com/profile.php?id=100072468037567>, Hijos Mochumanos en acción: <https://www.facebook.com/hijosmochumanosenaccion>, Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí <https://www.facebook.com/profile.php?id=100067186544694>.

¹² Instituto de Etnomusicología (2022, 8 de noviembre) *Taller | Paisajes Sonoros Compartidos: Diálogo sobre los archivos musicales de la Costa Norte y de la Selva Central*. <https://ide.pucp.edu.pe/actividad/taller-paisajes-sonoros-compartidos-dialogo-sobre-los-archivos-musicales-de-la-costa-norte-y-de-la-selva-central/>

noción de archivo como práctica: las fotografías buscan otras circulaciones y se insertan en nuevas lecturas y formas de vincularse con los herederos de la tradición. Además, hoy en día, las fotografías del archivo del IDE - PUCP siguen siendo utilizadas en diversas activaciones de material histórico o en eventos que organiza la mayordomía de la danza.¹³

Mucho de este trabajo se hizo de manera virtual y es importante mencionar que, a la fecha (mayo de 2024), se continúa con las actividades relacionadas a la activación de material de archivo en el marco del detenido proceso de patrimonialización.

La tercera pregunta secundaria de investigación busca entender cómo los materiales de archivo articulan y negocian discursos acerca de la tradición de la danza. En este caso, encontraremos que existen dos discursos sobre la danza que reclaman su legitimidad y basan sus argumentos en material de archivo. Por tanto, el archivo se convierte en un lugar de disputa y su material es usado como una prueba. En este caso, fue de suma importancia la entrevista al presidente de la Casa de la Cultura de Mochumí (en adelante, CCM), el licenciado Gonzalo Chapoñan, ya que él está a cargo de la “Danza Ancestral Folclórica de Los Diablicos de Mochumí”, danza que recrear la indumentaria basándose en una fotografía de H. Brüning hecha en 1904. Tanto la CCM como la Danza Ancestral tienen presencia en redes sociales y tienen participación en diversos contextos siendo la Fiesta de la Inmaculada Concepción de María su espacio principal de representación.

Asimismo, algo importante que mencionar es que tanto el profesor Gonzalo Chapoñan como el equipo técnico que elaboró el expediente de patrimonialización fueron entrevistados por un medio de comunicación local¹⁴ luego de conocerse la respuesta negativa de declarar Patrimonio Cultural de la Nación a la Danza de los Diablicos de Mochumí. Dichas entrevistas también resultan importantes como parte del proceso de patrimonialización de la danza.

¹³ Danza Folclórica de Los Diablicos de Mochumí (9 de enero de 2024). [Página de Facebook]. Recuperado el 16 de enero de 2024.

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02Ef4aRQMQtJF6CD7vkuWr31MXj9Nc5jv nKUwbHQcZLKUggDQpQswuNfU9rPpAQUrel&id=100067186544694

¹⁴ Para la entrevista al profesor Gonzalo Chapoñan, véase: <https://www.facebook.com/mochumiteve/videos/2011872262484402>; para la entrevista al equipo técnico, véase: <https://www.facebook.com/mochumiteve/videos/230405009854551/>

Para complementar la parte metodológica y como producto visual de esta investigación, he elaborado una línea de tiempo audiovisual que reúne los momentos clave del proceso de patrimonialización de la Danza de los Diablicos de Mochumí. En ella se encontrarán extractos de entrevistas, videos, documentos y demás información que sirve para graficar dicho proceso. El link de acceso es el siguiente:
<https://view.genial.ly/65b6a97141226b00140a6d4b/presentation-linea-de-tiempo>



1.3 Estado de la cuestión

1.3.1 Estudios sobre archivos como espacio de investigación antropológica

Los archivos han sido y son objeto de estudio antropológico debido a la agencia y poder que tienen sobre lo que custodian. Uno de los más recientes estudios son los dos volúmenes del libro *Antropología y archivos en la era digital. Usos emergentes de lo audiovisual* (2021), en donde las editoras Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, recopilan diversos artículos en relación al giro archivístico en la era contemporánea. En dichos textos, se presentan diversas formas sobre cómo el archivo es usado en temas de políticas de identidad, cuestiones de patrimonialización de bienes culturales materiales e inmateriales, activaciones en torno a material de archivo, entre otros. Este material bibliográfico resulta de especial relevancia puesto que la presente tesis centrará su interés en cómo el archivo es usado o activado para la creación de un nuevo objeto cultural; es decir, cómo el archivo y el material que custodia pueden ser vistos como un lugar de memoria, como un lugar de prácticas (Rose, 2010) y como un lugar de narrativas en disputa.

En el texto de Colunge y Zevallos (2021) que se encuentra en el libro anteriormente mencionado se discute la contemporaneidad del archivo reflejada en la pregunta de cómo devolver al archivo TAFOS - específicamente a las fotografías hechas en el Taller de San Marcos - su función política cuando dichas fotografías son traídas al presente. Dichas fotografías fueron hechas por los propios estudiantes en el contexto del proyecto TAFOS y dentro del contexto político y social del período de violencia interna de nuestro país y sus imágenes contienen el registro de la representación visual de la violencia política. “La imagen como hecho social (Cánepa, 2013) nos permite ver la capacidad de relacionarse con y producir contextos culturales significativos desde su función performativa” (Colunge y Zevallos, 2021, p. 165); siguiendo ello, el proyecto en San Marcos consistía en registrar la vida cotidiana de los y las estudiantes. El resultado, según Colunge y Zevallos (2021), son imágenes en donde se aprecia la pugna visual y performativa entre los grupos políticos que ahí actuaban en donde la violencia se hacía visible por los elementos en la imagen: las pintas en las paredes, los grupos subversivos, las banderolas,

los militares, entre otros. Los autores finalmente proponen que las imágenes producidas en este contexto tienen valor en la contemporaneidad recuperando y reconociendo su propia vocación política; el traerlas al presente no solo debería responder a una función representativa de la imagen, también es importante que estas imágenes puedan suscitar nuevos diálogos y nuevas miradas.

La tesis de Mercedes Figueroa Espejo sobre el álbum fotográfico familiar visto como un espacio de representación de las víctimas de la época de la violencia en el Perú también tiene un artículo dentro del mencionado libro. Ella aborda el álbum fotográfico familiar como una técnica doméstica de archivo (Silva, 1998) que implica decisiones y prácticas de representación. Considero que dicho texto es importante de mencionar porque analiza cómo los álbumes familiares y su contenido, que usualmente están inmersos en el ámbito privado y doméstico, se insertan en nuevas circulaciones y usos. Por tanto, la fotografía se utiliza como un objeto que se inserta en prácticas sociales de lo público (Rose, 2003). Para contar las historias del familiar fallecido durante la época de violencia en el Perú, ella utiliza los álbumes familiares y la voz de los familiares, de esta manera, las fotografías se transforman “en un testimonio del tránsito por la vida de las personas que representa” (Figueroa, 2021, p. 226). A partir de estas fotos, entonces, se construye una nueva narrativa de la vida de las personas y dichas historias destacan ciertos elementos e invisibilizan otros. Este punto resulta importante puesto que en el caso de la patrimonialización de la danza se busca también crear una narrativa a través de las imágenes de archivo y de los testimonios de las personas involucradas con el fin de que la danza cobre legitimidad. Se entienden, por tanto, “las fotografías familiares y los álbumes como artefactos de memoria, que actúan como marcas simbólicas y espaciales de la memoria y cuya narración está contenida en el objeto mismo” (Figueroa, 2021, p. 238). Esta narración va a ser clave en la formación de un discurso sobre la tradición porque va a apoyar las distintas versiones que las personas puedan tener sobre sus recuerdos.

Si bien ambos artículos corresponden a dos tipos diferentes de activación de archivos, considero necesario apuntar la principal diferencia de ambos que tiene que ver con mi trabajo de investigación: el primero es la activación de un archivo que, para efectos de esta tesis, yo he denominado “archivo institucional”. Esto debido al lugar en donde se encuentra y se desarrolla. El archivo TAFOS se encuentra dentro de las instalaciones de

la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, lo que hace que su acceso y su uso se encuentre supeditado a las normas institucionales tanto de la universidad, de la facultad y del propio archivo en donde se encuentra. Asimismo, este tipo de archivos tiene diversas políticas respecto al cuidado, conservación y preservación del material que custodia. El segundo tipo de archivos que es objeto de mi interés son aquellos a los que yo he denominado “archivos familiares”. A diferencia del primer tipo, los archivos familiares usualmente pertenecen a individuos que los conservan en sus propios espacios domésticos e íntimos y tienen una relación de afinidad con el material que se preserva. Usualmente son fotografías y/u objetos que son propios o de familia cercana. Uno de los puntos centrales de esta investigación es visibilizar el diálogo que se da entre ambos tipos de archivos cuando éstos intervienen en la formación de un objeto cultural, y además mostrar las diversas tensiones en los discursos que se dan en el proceso de la construcción de una memoria oficial de una expresión cultural.

Con el objeto de ubicar geográficamente este estado de la cuestión, es necesario también hablar de los estudios que se han hecho en la zona de costa norte del Perú sobre archivos. Un artículo interesante sobre ello es *Imágenes Móviles circulación y nuevos usos culturales de la colección fotográfica de Heinrich Brüning* (Cánepa, 2018). En él se habla de cómo las fotografías de Brüning han encontrado nuevas circulaciones y usos a pesar de que mucho de su material se encuentra disperso en los museos de Hamburgo y de Berlín en Alemania. Asimismo, se menciona que las fotografías de Brüning también se encuentran en álbumes de diversos investigadores y muchas de ellas aparecen en el libro de Richard Schaedel: *La etnografía Muchik en las fotografías de H. Brüning 1886 - 1925* (1988). En el artículo se habla de cómo las fotografías de Brüning, a pesar de su antigüedad, ayudan a repensar y a construir la identidad de las personas que se reconocen a sí mismos como herederos de la tradición Muchik. Sobre este punto es importante mencionar que en esta investigación el material de archivo que intervino en el proceso de patrimonialización también ayudará a construir y reafirmar la identidad de las personas que sienten como suya esta tradición ya sea porque a través de las generaciones han sido parte de ella o porque existe un vínculo afectivo con el territorio, un sentimiento de orgullo y pertenencia al lugar de origen. Además, es importante destacar del artículo que las fotografías de Brüning cuestionan la noción de “colección fotográfica” al encontrar movilidad no solo espacialmente sino entre diferentes regímenes; esto es relevante puesto

que en mi investigación se podrá ver cómo las fotografías históricas de la Colección Lambayeque del Archivo de Música Tradicional y Popular del IDE - PUCP también se desplazan hacia su lugar de origen y se insertan en nuevas circulaciones; en este caso, se insertan como evidencia histórica que da legitimidad al discurso de la Danza de los Diablicos de Mochumí en el expediente de patrimonialización que se presenta al Ministerio de Cultura y también activan ciertas dinámicas en la población de origen que acentúa la importancia que tiene esta danza.

Considero también importante mencionar que actualmente uno de los usos y activaciones de los archivos locales se está dando en el plano digital debido a las redes sociales. Una breve búsqueda en Facebook nos lanza diversas páginas y grupos en donde las personas suben material de sus archivos familiares e íntimos como una forma de activar dinámicas archivísticas y también darle circulación y visibilidad al material. En estas páginas no solo existen fotografías familiares sino también recortes de periódicos antiguos que son comentados y compartidos por las personas. Grupos como Antiguas fotos de Chiclayo (<https://www.facebook.com/groups/chiclayoold>), Monsefuanos en el mundo (<https://www.facebook.com/groups/1025123384173752>) o páginas como Chiclayo Antiguo (<https://www.facebook.com/ChiclayoAntiguo/>) sirven como espacios no solo de difusión de las fotografías sino también de socialización de dicho material, ya que estas plataformas permiten a sus usuarios comentar, compartir, *likear*. Un trabajo de investigación sobre la construcción de un espacio colectivo identitario en las redes sociales es la tesis de maestría en antropología visual de Antonella Zumaita, “Imaginando una comunidad huantina: nuevos usos culturales del álbum familiar en las redes sociales”, que, si bien no se da en costa norte, trabaja con un álbum digital de fotografías de una página de Facebook. Ella propone que “dentro de dicha página de Facebook se está construyendo un archivo visual alrededor de un espacio y comunidad, con una agenda de revalorización patrimonial y recuperación de memorias, que utiliza la fotografía como principal herramienta de evocación” (Zumaita, 2018, p. 2). Zumaita plantea que a través de las fotografías que son compartidas por familias huantinas en dicha página de Facebook, se genera una comunidad y busca conocer qué es lo que se genera al compartir estas imágenes. En sus reflexiones finales, la autora comenta que lo que se produce son memorias colectivas que se van dando a raíz de los comentarios individuales en las fotografías; en ese sentido, dicha memoria no es “armónica ni consensuada en torno a Huanta, sino que los procesos de rememoración se habrían convertido en instrumentos

importantes dentro de la relación entre los individuos y la colectividad (...) haciendo evidente como las memorias individuales y las grupales se relacionan, influyen, definen, rechazan, construyen y transforman continuamente” (Zumaita, 2018, p. 142). Dicha reflexión también puede extenderse a otras páginas o grupos de Facebook que tienen esta misma intención con lo que se publica. En mi investigación encontraremos que muchas fotografías familiares incluidas en el expediente de patrimonialización son parte también de este tipo de páginas y han encontrado una nueva forma de circular y difundirse. Éstas, como se verá, no siempre son objeto de acuerdos, sino que activan disputas sobre lo que las personas recuerdan y consideran que es parte de la tradición.



1.3.2 Estudios sobre políticas de identidad en la zona de costa norte en el Perú

Uno de los estudios sobre los nuevos discursos de identidad que particularmente se dan en la zona de costa norte del Perú es el texto *Entre lo regional y lo étnico: el redescubrimiento de la cultura Mochica y los nuevos discursos de identidad colectiva en la costa norte (1987 - 2010)* escrito por Raúl H. Asensio (2014). En dicho texto, se habla del “renacer de la identidad ‘mochica’ y su significado social y político” (2014, p. 85). Considero importante este texto puesto que propone que hoy en día son los ciudadanos de a pie con sus propios emprendimientos económicos, sociales y/o culturales, los que llevan la agenda de las políticas de identidad en costa norte. Ellos también están buscando insertarse como gestores o emprendedores culturales revitalizando ciertas actividades que se habían perdido tales como la lengua muchik, el aprendizaje de instrumentos musicales tradicionales, las técnicas de tejido o de artesanía, entre otros.

Estos procesos de revitalización de la identidad comenzaron en 1987 con el importante descubrimiento del Señor de Sipán y la cobertura mediática que tuvo a través de los años posteriores. “El Señor de Sipán se convierte en un emblema de la nación y poco a poco el discurso oficial de la peruanidad comienza a incorporar a las culturas prehispánicas norteñas” (Asensio, 2014, p. 89). A todo ello también se suma la inauguración de diversos museos en la región, siendo uno de los más importantes el Museo Tumbas Reales de Sipán en Lambayeque. “Estos museos se vuelven espacios de poder porque se desarrollan allí eventos sociales y culturales de gran envergadura” (Asensio, 2014, p. 91). Debido a ello y a factores económicos favorables en la región, las elites costeñas se apropian de manera simbólica de los descubrimientos arqueológicos traduciéndose en auspicios a la práctica arqueológica, la inserción de elementos ornamentales urbanos a las ciudades, la adopción de nombres en lengua Muchik en negocios locales, la enseñanza de la historia local en escuelas de la región, entre otros. “La proliferación de referentes mochicas evidencia la voluntad de posicionar la costa norte como un espacio con una identidad propia, diferente del resto del país” (Asensio, 2014, p. 94). Estos procesos de descubrimientos arqueológicos refuerzan un discurso de identidad regional.

Asensio también identifica otro discurso identitario en la región de costa norte; esta vez, referido a un discurso de identidad étnica. La principal diferencia con lo anteriormente

mencionado es que éste busca “afirmar los lazos de unión y continuidad cultural” (2014, p. 97). Existen dos figuras clave en la formulación de este discurso: Richard Schaedel y Hans H. Brüning. Este último registró fotográficamente y sonoramente las costumbres locales y el día a día de los pobladores norteños de finales del siglo XIX, mientras que Schaedel, a mediados del siglo XX, postula la tesis de que los muchik “serían un pueblo con entidad propia, que habría continuado existiendo desde la etapa prehispánica hasta la actualidad” (Asensio, 2014, p. 99). Él estudia las fotografías de Brüning para hacer una reconstrucción etnográfica de la población indígena de costa norte; asimismo, considera que la tecnología de los muchik es un punto clave (medicina tradicional, técnicas de cultivo, etc).

¿Por qué es importante hablar de la identidad en costa norte en mi investigación? Porque ambos discursos, el discurso regionalista y el discurso étnico sirven para generar un sentimiento de pertenencia y orgullo del lugar de origen. De esta manera, los diversos procesos y acciones que se realizan refuerzan la identidad de los norteños. En este caso específico, la búsqueda de la patrimonialización de la Danza de los Diablicos de Mochumí dará legitimidad a dicha expresión cultural pero también va a hacer que ésta se inserte en agendas culturales, económicas y políticas; por tanto, otorgará capital cultural, afianzará y agregará valor a la identidad mochumana, generará ingresos económicos, etc.

Resulta importante mencionar cómo las políticas de identidad están relacionadas a los archivos, ya que es justo en dicho material en donde se puede rastrear el origen y la historia de sus tradiciones culturales. En este caso, y para traer al diálogo a ambos grupos de la danza, podemos decir que ellos quieren reivindicar su identidad a través de los archivos. Por una parte, la danza asociada a la familia Gines enfatiza su identidad en un plano geopolítico, es decir, la identidad del distrito, la identidad como personas que han nacido, crecido y que las diferentes generaciones han danzando a la virgen; ello se puede ver reflejado en diverso material histórico de diferentes archivos. Por otra parte, la danza relacionada a la Casa de la Cultura de Mochumí reivindica el discurso de lo moche como discurso identitario, pues basa su existencia en danzarle a la Virgen Inmaculada Concepción que es la patrona de Mochumí y en que su vestimenta y máscara es la más fiel a la fotografía más antigua que se tiene de los diablicos.

En el libro *Épicas del Neoliberalismo* (2020), encontramos dos artículos sobre políticas de identidad en la costa norte. Walther Maradiegue analiza “las continuidades e

interferencias que las nociones de identidad y etnicidad —como construcciones discursivas de la modernidad— experimentan en regímenes neoliberales de invención de lo cultural” (Maradiegue, 2020, p. 201). El autor considera que “lo Moche” interviene en la identidad local como un discurso que otorga legitimidad y el cual también genera ganancias económicas. Su investigación está centrada en el Museo Tumbas Reales de Sipán en Lambayeque y, en su artículo, Maradiegue menciona que este lugar contribuye a la identidad local a partir no solo de lo que se expone dentro sino también a través de su arquitectura. El diseño arquitectónico del museo es - desde que se inauguró - asociado a la iconografía de identidad lambayecana y, asimismo, la estructura del guión museográfico que sigue por dentro se asemeja a la tumba del Señor de Sipán. Es interesante ver entonces cómo un lugar se convierte en un espacio que otorga identidad y además va a legitimar discursos performativos que se desarrollen dentro del mismo.

Sobre este último punto, el autor menciona dos aspectos que me gustaría resaltar: por una parte, los museos (no solo el que se encuentra en Lambayeque) han sido lugar en donde han realizado performances en diversos contextos: políticos, sociales, folclóricos; por tanto, el museo se convierte en un espacio legitimador de discursos que otorgan un poder simbólico a la performance que se realiza. Por otra parte, y centrándome específicamente del Museo Tumbas Reales, el autor habla de las actividades económicas que se desarrollan en la denominada “típica aldea Mochica” (construcción que se encuentra en la parte externa del museo pero que es parte del mismo). En este lugar, diversos artesanos venden productos bajo el rótulo de “fino arte Moche”, dicha artesanía no es muy diferente a la que se ofrece en distritos como Monsefú, el cual es ampliamente conocido por su artesanía. Sin embargo, dice Maradiegue, en el museo “se vende el discurso identitario del artesano, y esta identidad en primer lugar se construye mediante una serie de discursos producidos en espacios ideológicos como la Ruta Turística, continúa en la propaganda turística que se encuentra en Chiclayo y los caminos que se transitan, y encuentra su cima en el museo como otro espacio ideológico donde está el Señor de Sipán” (Maradiegue, 2020, p. 210). Existe, por tanto, una construcción del discurso de la identidad Moche a través de todo un sistema que engloba espacios, publicidad, artesanía, vestimenta, comida, entre otras cosas.

Giacomo Bassilio en su texto Dar a conocer: valor e identidad, las dos caras de la marca - territorio. Entendiendo la marca - “Túcume” como fenómeno social en el caso de los

artesanos; nos habla de cómo diversos artesanos de Tucumé han incorporado en su artesanía elementos iconográficos que remiten al pasado prehispánico y esto se ha configurado como una “marca” que la inserta dentro de lógicas de mercado (puede ser producida, exhibida y vendida como mercancía). Bassilio concibe esto como un fenómeno llamado “marca - territorio” en donde una estrategia de mercado (la incorporación de elementos iconográficos) deviene en una relación identitaria por parte de los sujetos: se crea valor en los objetos y el interés de los artesanos está más allá de lo económico (Bassilio, 2021).

Bassilio explica que incorporar elementos iconográficos y el nombre Tucumé a las artesanías es una estrategia de branding (él lo denomina “branding territorial” (Bassilio, 2021, p. 219)). Esta incorporación no necesariamente se da por personas que se autoconciben como tucumanos, ya que están buscando que su producto obtenga una “identidad” a través de la incorporación de elementos tradicionales y culturales, y también que dicho producto tenga mayor acogida en el mercado (obtener una ganancia). Asimismo, se hace hincapié en que la identidad tucumana no se consigue únicamente incluyendo iconografía local, es necesario “distinguir el diseño de la propia oferta respecto de la oferta presente en otros lugares” (Bassilio, 2021, p. 220); por tanto, los artesanos evitan hacer productos poco innovadores o que caigan en la reiteración. Además, el artículo muestra que las personas hacen evidente su interés económico al vender la artesanía, pero a la vez no dejan de lado la atribución de “identidad” que se da a través de ella. Muchos de los artesanos, dice Bassilio, no son oriundos de Tucumé, pero han encontrado en la artesanía una forma de valorar su identidad y difundirla a través de ella.

El autor propone que el sujeto que está detrás de la marca - territorio “tiene un motivo detrás (y surge) en respuesta a la necesidad de circular el valor de sus productos - valor construido a través de una estrategia de branding territorial - y que decide asumir responsabilidad sobre la acción de dar a conocer. Así, ejecuta una acción performativa, en la cual se produce una identificación con el repertorio y con la marca-territorio misma” (Bassilio, 2021, p. 227). Por tanto, se quiere vender un producto, pero también se quiere crear un sentido de orgullo y presentarse en un escenario regional como una identidad importante.

Ambos artículos me parecen importantes en los estudios sobre políticas de identidad en esta zona del país. Por una parte, Maradiegue habla sobre la noción de “lo Moche” como un discurso que trasciende diversos contextos y que otorga identidad y legitimidad. En términos de Bourdieu (1980), podríamos decir que “lo Moche” otorga capital simbólico a aquellas personas que adoptan dicho discurso. Bassilio, por su parte, encuentra a través de la marca Túcume una forma de entender la identidad que también se inserta en el mercado en forma de artesanía con elementos identitarios y ésta sirve para dar a conocer la identidad tucumana. Para la identidad mochumana, por otra parte, será importante que la Danza de los Diablicos de Mochumí sea legitimada por el Estado, pues ello los pondrá en una agenda nacional y dará realce a las actividades que se realicen alrededor de dicha tradición dancística.



1.4 Marco teórico

1.4.1 El archivo como lugar de memoria, prácticas y disputas

Esta investigación centra su interés en el proceso de construcción y redacción del Expediente de Patrimonialización de la Danza de los Diablicos de Mochumí. La documentación fotográfica y audiovisual que intervino en dicho expediente se encuentra en diversos archivos: archivos institucionales, como el Archivo de Música Tradicional y Popular del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú; y archivos familiares de danzantes, músicos y personas relacionadas a la danza en cuestión. Fue a través del uso del material de estos archivos que se logró armar un discurso histórico oficial de la danza para que pueda ser presentado al Ministerio de Cultura. Me propongo entonces delimitar este marco teórico comenzando con la noción de archivo como lugar de memoria, de prácticas y de disputa. Estos tres conceptos estarán estrechamente vinculados y van a ser importantes en este proceso de patrimonialización puesto que activará formas de usar el archivo y el material que resguarda.

Arjun Appadurai, en su texto *Memoria, Archivo y Aspiraciones* (2004), se refiere a la memoria y al archivo. Él nos habla sobre el archivo como herramienta de memoria colectiva y sobre cómo el archivo digital ha descentralizado el poder de las grandes instituciones del saber y da la posibilidad a los sujetos de a pie a construir conocimiento. Este punto es clave para la aproximación al archivo que este trabajo de investigación está buscando: entender al archivo no solo como una institución sino como una práctica que se realiza hoy en día de manera casi habitual, por ejemplo, cuando decidimos tomar una fotografía con nuestro celular, guardarla en nuestro archivo fotográfico digital o publicarla en alguna red social. A través de las prácticas archivísticas las personas pueden hacer memoria y construir diferentes discursos que, en ciertas ocasiones tendrán coincidencias; en otras, no. Podemos decir, por tanto, que Appadurai entiende el archivo como un lugar de memoria, de práctica y de disputa.

El segundo punto tiene que ver con las prácticas de archivo que se dan a raíz del mundo digital: el archivo electrónico permite que tanto discursos como el propio archivo se

construya de manera activa por los propios agentes que lo usan. Con el desarrollo de internet y la conectividad, se libera al archivo de la órbita del Estado y de sus redes oficiales. “En vez de presentarse como un repositorio accidental de comunidades por omisión (como la nación), el archivo vuelve a su condición más general de ser un sitio creado ex profeso para la producción de memorias anticipadas por comunidades intencionales” (Appadurai, 2004, p. 131). Con el archivo digital las prácticas archivísticas que se dan a través de redes sociales, por ejemplo, empoderan al sujeto; son ellos, por tanto, los que eligen qué compartir, cómo compartir, con quién compartir en un espacio (virtual) que democratiza el acceso a sus archivos. Por otra parte, el archivo electrónico genera sociabilidad: el archivo se vuelve interactivo y se retroalimenta, lo que beneficia a la memoria colectiva. En palabras de Appadurai: “las formas de archivo electrónico restauran el vínculo de archivo con la memoria popular y sus prácticas, devolviéndole al actor no oficial la capacidad de escoger la manera en que los rastros y los documentos se convertirán en archivos, sea al nivel de la familia, del barrio, de la comunidad o de otras formas de agrupamientos por fuera de la demografía del Estado” (Appadurai, 2004 p. 131). En costa norte hay una gran cantidad de iniciativas de archivos fotográficos locales a través de las redes sociales; estas prácticas también contribuyen a la noción de identidad porque no solo se muestra una imagen si no que, como se dijo anteriormente, se construye uno o varios relatos en torno a dicho material histórico. Asimismo, se abre la posibilidad de que se usen dichos archivos locales para la formación de un discurso oficial de una expresión cultural; en este caso, una danza.

En muchas ocasiones el material de ciertos archivos está supeditado a una circulación restrictiva; esto suele pasar con el material de aquellos archivos que yo he denominado “institucionales”. Sin embargo, existen archivos que se forman en la cotidianidad, en los espacios íntimos como el hogar y que también han sido y son objeto de diversos estudios e intervenciones sobre lo que representan y sobre las prácticas que se dan en torno a ellos. Este tipo de archivos son los “archivos familiares”. Para efectos de este proyecto, me centraré en archivos familiares que contienen gran cantidad de material fotográfico. Son las fotografías de estos archivos las que van a ser usadas - al igual que el material de otro tipo de archivos - para construir el expediente de patrimonialización de la danza. Dichas fotografías pertenecen a familias de danzantes, músicos, mascareros o personas ligadas de una u otra manera a la tradición dancística; es decir, son fotografías que han circulado dentro de un régimen familiar. Resulta de mi interés visibilizar cómo dichas fotografías

se insertan en otras lógicas y circulaciones como forma de legitimar un discurso identitario sobre la tradición.

Es necesario, por tanto, considerar lo dicho por Pierre Bourdieu en su libro *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (1960). Para él, la fotografía cohesiona a un grupo de personas (la familia), ya que “la fotografía es un rito de culto doméstico, en el que la familia es a la vez sujeto y objeto, (por tanto) la necesidad de fotografiar se siente más vivamente cuando el grupo está más integrado” (Bourdieu 2003, p. 57). Es necesario, por tanto, hacerse la pregunta: ¿por qué hablamos de fotografía familiar en un proceso de patrimonialización? ¿qué tienen que ver unas fotografías que circulan dentro de regímenes cotidianos y familiares en un proceso que está inmerso en la legitimación de una tradición dancística histórico-cultural? Los archivos fotográficos familiares que han intervenido en la redacción del expediente de patrimonialización de la Danza de los Diablicos de Mochumí contienen, en su gran mayoría, fotografías que son parte de álbumes familiares; éstas han sido y son parte de la identidad de las personas que están retratadas allí y, como diría Bourdieu, “no solo le dan testimonio físico de la antigüedad y continuidad de la familia (...) sino que también contribuyen a la transmisión de valores, virtudes y competencias” (Bourdieu, 2003, p. 41). Esto quiere decir que las fotografías son un objeto que dan cuenta de la tradición a través de la imagen, y también otorga poder sobre lo que muestra y sobre las personas que resguardan dichas fotografías. Es también a través de estas fotografías que el discurso de la danza cobrará legitimidad.

Tomo también la idea que propone Gillian Rose en su texto *Doing Family Photography* (2010). Ella habla de que las fotografías familiares se insertan en prácticas; estas prácticas tienen que ver con lo que las personas hacen con sus fotografías: las enmarcan, las regalan, las digitalizan, las exponen, las vuelven otras materialidades. Citando a Rose: “una práctica es una forma bastante consistente de hacer algo, desplegando ciertos objetos, conocimientos, gestos corporales y emociones. Es a través de las prácticas que suceden las relaciones sociales y las identidades son performadas” (Rose, 2010, p. 18, traducción propia). Entiendo, por tanto, que el archivo familiar es una práctica social puesto que las familias (las dueñas de esas fotografías) deciden hacer algo con ellas, en este caso, deciden que formen parte de su historia familiar y se archiven (y usen) de diversas formas. Más adelante, estas fotografías cambiarán de régimen y de circulación, pero ello será desarrollado en capítulos siguientes.

Habiendo dejando en claro que los archivos familiares a los que me refiero contienen - en su mayoría - fotografías familiares considero oportuno citar también a Armando Silva y su concepción de álbum fotográfico familiar como una técnica doméstica de archivo (Silva, 1998) que es utilizada para guardar, conservar, preservar diversas fotografías de personas que están vinculadas a la familia. “Como todo archivo (el álbum fotográfico familiar), no refiere a un simple repositorio organizado y preservado bajo ciertas técnicas o métodos, sino que implica un conjunto complejo de decisiones y prácticas de representación” (Figuroa, 2021, p. 226). Considero importante que se hable de “decisiones” puesto que los archivos familiares también tienen un proceso de selección de lo que puede ser parte de él y lo que no; por tanto, el que archiva tiene poder por sobre lo que decide que ingrese y lo que no, lo que se muestra y lo que no, y dicho poder está relacionado con los mandatos y las agendas de las personas que están a cargo de él.

Achille Mbembe, en su texto *El poder del archivo y sus límites* (2002), menciona que el archivo tiene poder sobre lo que decide archivar y lo que no. Por tanto, las memorias que finalmente se archivan tienen un status de privilegio frente a lo que queda fuera; este es un ejercicio de discriminación y selección de ciertas memorias. Esto es especialmente importante para este caso, puesto que el expediente que se construirá también es el resultado de muchos diálogos sobre la memoria e identidad que siguen cierta normativa estatal y tiene que ver con lo que se menciona en el libro *Antropología y archivos* citando a Ann Laura Stoler: (el archivo) “más que un lugar de conocimiento, es un lugar de producción de conocimiento que emerge de las prácticas de colección, reunión, clasificación, catalogación y visibilización del material que operan como dispositivos de poder” (Cánepa y Kummels, 2021, p. 12). Es importante, entonces, tener claro que el material del archivo va a tener cierto poder y va a legitimar discursos por sobre otros que no se encuentren dentro del archivo. En este caso, el que una fotografía pertenezca a un archivo familiar de algún danzante, por ejemplo, va a tener mayor valor que otra fotografía que no se encuentre dentro de ese archivo.

En el capítulo anterior, mencioné que los agentes que construyeron y redactaron el expediente de patrimonialización acudieron a diversos archivos. Para efectos prácticos de esta investigación, he denominado “archivos institucionales” a todos aquellos que se encuentran supeditados a cierta normativa institucional y son resguardados en lugares no

cotidianos (universidades, por ejemplo); el otro tipo de archivo - como expliqué anteriormente - son los archivos familiares y son todos aquellos que han sido construidos por personas en su cotidianeidad y se resguardan en espacios íntimos como el hogar. El archivo institucional que tuvo injerencia en la construcción y redacción del expediente fue el Archivo de Música Tradicional y Popular del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

El Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IDE - PUCP) es “una unidad de investigación interdisciplinaria dedicada al estudio, registro, documentación y preservación de la música tradicional y popular de la región andino-amazónica, que busca aportar al desarrollo y fomento de la creatividad” (<https://ide.pucp.edu.pe/>). El IDE - PUCP nació en 1985 bajo el nombre de Archivo de Música Tradicional Andina (AMTA) y desarrolló, desde el año de su creación hasta el año 2001, el Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina el cual tuvo como principal objetivo “documentar etnográfica y audiovisualmente el calendario de fiestas, danzas y música de diversas regiones de los Andes peruanos”¹⁵. La metodología usada en este proyecto consistió en visitar cada región del país durante uno o dos años para así poder registrar las fiestas que se realizaban; es en ese contexto que investigadores del IDE - PUCP viajaron a Lambayeque durante los años 1990 y 1991 a registrar las músicas, las danzas, las fiestas en el propio contexto en el que se desarrollaban. Ello produjo gran cantidad de material fotográfico y audiovisual sobre las diversas festividades en dicha zona del país y todo ello fue ingresado al Archivo de Música Tradicional y Popular del IDE - PUCP. Ello fue usado, principalmente, para diversas publicaciones y producciones de corte académico (libros, artículos, videos). Hoy en día, y como parte del “giro archivístico” (Basu y De Jong, 2016) se busca que el archivo y su material se resocialice con agentes herederos de dichas tradiciones en los lugares en que dicho material fue registrado; por tanto “el giro archivístico implica un esfuerzo por abordar el archivo más allá de su condición de dispositivo de representación. Se trata de problematizarlo como lugar de práctica” (Cánepa y Kummels 2021, p. 19). Es por ello que resulta de gran interés el que este material histórico regrese a su lugar de origen en diversos contextos; en este caso, el contexto específico es la creación de un discurso oficial para la redacción del

¹⁵ Instituto de Etnomusicología. (s.f.). *Preservación de la música tradicional andina*. <https://ide.pucp.edu.pe/proyectos/preservacion-de-la-musica-tradicional-andina/>

expediente de patrimonialización.

Consideremos el estatus epistemológico del archivo: ambos tipos de archivo se enmarcan como un lugar de resguardo y custodia, pero también de exploración e investigación que puede ser abordado no solo como un lugar de consulta, sino también como un “lugar antropológico (que explora) métodos colaborativos para establecer diálogos entre saberes diversos y configurar el archivo etnográfico como un campo argumentativo acerca de asuntos como la verdad, la memoria, la identidad, la diversidad y el patrimonio” (Cánepa y Kummels, 2021, p. 21). En este caso, los diversos saberes e interpretaciones que se pueden realizar con el material de los archivos, van a permitir que se visibilice una parte de la tradición, que se puedan reafirmar identidades y que los discursos que se creen en torno a ellos puedan tener base.

El material de archivo del IDE - PUCP se presenta como una prueba histórica de la existencia de la danza, y resulta importante porque este material fue producido en un contexto diferente que el material de los archivos familiares. Como todo archivo institucional, el IDE tenía ciertos mandatos sobre los registros que recogía en el campo; estos respondían al objetivo primario que tenía el IDE: el rescate de la música tradicional y popular. Será interesante, por tanto, el hacer notar cómo estos primeros mandatos cambian a lo largo del tiempo y ahora el material de archivo que se custodia puede tener otros usos.

1.4.2 La patrimonialización de la identidad

Durante mucho tiempo se ha hablado de la identidad como si esta, en el individuo, fuese inamovible, unificada y centrada, la cual lo hace pertenecer a un grupo humano de similares características identitarias. Para efectos de esta investigación abordaré el concepto de identidad como una construcción social que va cambiando a través de las relaciones sociales que tiene el sujeto a través del tiempo. Esta definición tiene su base en autores como Taylor (1993), Hall (1993) y Goffman (2001). Se reconoce, por tanto, a la identidad como un proceso fluido que se “genera en la interacción social y se construye y reconstruye constantemente en los intercambios sociales” (Marcus, 2011, p. 108).

Estas interacciones sociales pueden ser vistas también a través de representaciones culturales. La danza, por ejemplo, es tanto una representación cultural y un acto performativo que comunica, transmite, genera experiencias y crea significados (Cánepa, 2001, p. 11). Según Cánepa, estas formas de cultura expresiva - entre las cuales está la danza - “crean eventos donde los significados se constituyen mientras son experimentados” (Cánepa, 2001, p. 13). Por tanto, ver a la danza como un hacer (performance) permite entender las lógicas identitarias que se desprenden de ella y, además, comprender que, a través de ella, se puede hacer memoria y transmitir parte de la historia local. Cánepa afirma que las danzas “tienen un papel fundamental en la conformación de identidades sociales y de la memoria (...) mediante las danzas y representaciones teatrales, la historia local y nacional se encuentra anclada a eventos claves (...) en tal sentido, la memoria es mediatizada con el uso de la puesta en escena y la dramatización reiterada de eventos y personajes históricos” (2008, p. 50).

Queda claro entonces, que las danzas están ligadas a la cuestión identitaria de los pueblos y también a la memoria de las personas. Esta identidad y memoria se transmite y se reinterpreta en cada contexto, en cada fiesta, en cada distrito; en este específico caso, encontraremos que la Danza de los Diablicos tiene dos formas de representarse en el distrito de Mochumí. Lo interesante de este caso es que ambas “variantes” sustentan sus diferencias en material de archivos históricos; se puede decir, por tanto, que estos archivos legitiman la memoria y la identidad de las personas y al mismo tiempo son un espacio de

narrativas en disputa, lo cual resulta un punto interesante de análisis para esta investigación.

En el texto “El proceso de construcción de la identidad colectiva” de Asael Mercado y Alejandrina Hernandez (2010), se define la identidad colectiva en base a los postulados de Manuel Castells, Andrés Piqueras y Gilberto Giménez, los cuales coinciden en que ésta es “una construcción subjetiva, resultado de las interacciones cotidianas, a través de las cuales los sujetos delimitan lo propio frente a lo ajeno” (2010, p. 231). Es importante hacer hincapié en que la identidad colectiva no es tampoco un estado fijo; está en constante construcción y cambio. Esto también se debe a que, en las sociedades modernas, los individuos son parte de diversos grupos sociales, culturales, políticos, etc. En costa norte, por ejemplo, y como bien menciona Raúl Asensio en su artículo “Entre lo regional y lo étnico: el redescubrimiento de la cultural Mochica y los nuevos discursos de identidad colectiva en la costa norte (1987 - 2010)”, hay una “eclosión de políticas de identidad y un nuevo modelo de relación entre Estado y sociedad, caracterizado por nuevos discursos y nuevas estrategias de acción colectiva” (Asensio, 2014, p. 86). Esto puede hacerse visible en la apropiación de elementos identitarios de la región por parte de la población y en cómo ellos se autoperciben como herederos de la tradición cultural. Asimismo, algo importante sobre la identidad que menciona Stuart Hall es que ésta se construye dentro del discurso y que no permanece fija en un lugar (Hall, 2003), de esto se puede decir que la danza - como discurso - construye y refuerza la identidad; además funciona con su capacidad de exclusión: uno es porque no es aquel. Según, Javier Marcos Arévalo, “la identidad es una construcción social que se fundamenta en la diferencia, en los procesos de alterada o de diferenciación simbólica” (2004, p. 934). En este caso, veremos que los Diablicos de Mochumí buscan diferenciarse de los Diablicos de Túcume a través de diversas formas: desde el ámbito geográfico (son diferentes distritos) hasta elementos en el traje, en la máscara de la danza o en la forma de bailar. Como mencioné previamente, en este caso la herencia e identidad de la Danza de los Diablicos de Mochumí está en disputa por dos grupos: cada uno de esos grupos también busca diferenciarse del otro a través de elementos materiales (como el traje y la máscara) y elementos que tienen que ver con la tradición (orígenes, cuándo, cómo, a quién bailarle, etc).

En costa norte, como afirma Asensio (2014), se crea un contexto desde finales de siglo XX en donde la herencia de las culturas prehispánicas de esa región adquiere notoriedad

en el ámbito social, político y cultural por los diversos descubrimientos arqueológicos, siendo el más importante el descubrimiento del Señor de Sipán. Siguiendo a Asensio, esta identidad que había permanecido “dormida” activa procesos de discursos regionales y étnicos que buscan diferenciarse de las culturas andinas y crear una narrativa identitaria propia de costa norte siendo los propios actores sociales los que se apropian de dichos discursos. Hoy en día, por ejemplo, existen proyectos que involucran la revitalización de la lengua Muchik o de instrumentos musicales como la chirimía, que es un instrumento que acompaña la Danza de los Diablicos, o el arpa percutida o tamboreada en el distrito de Ciudad Eten, ciudad que se autodefine como “tierra de arpistas”. Todos estos proyectos de revitalización se apoyan en material de diferentes archivos históricos, lo que ayuda a que las personas puedan hacer memoria sobre sus tradiciones.

Al ser la danza un discurso de identidad lo que busca es que sea legitimado por el Estado a través de su patrimonialización. Para diversos autores (Smith, 2011; Acevedo, 2011; Guevara, 2011), el patrimonio es un constructo social o proceso cultural que se va componiendo cuando diversos agentes intervienen en su conformación en un tiempo y contexto determinados. Este proceso es el resultado de diversas negociaciones de discursos entre agentes interesados; el patrimonio, por tanto, según Smith, es un “proceso cultural que tiene que ver con la negociación de la memoria, la identidad y el sentido del lugar” (Smith, 2011, p. 42). El patrimonio no debe confundirse con cultura: “lo que es y no es patrimonio se considera en cada momento histórico por los grupos hegemónicos, y según un consenso más o menos amplio en el seno de cada profesión” (Arévalo, 2004, p. 929), esto quiere decir que son ciertos grupos, luego de un consenso, los que determinan qué expresiones culturales resultan más relevantes y significativas culturalmente en pro de representar su identidad. Es importante señalar, sin embargo, que esta investigación no se centra en el análisis del expediente de patrimonialización como un objeto cultural que, a fin de cuentas y en términos de Laurajane Smith (2011), será un discurso patrimonial autorizado. Mi interés recae en todo lo que se ha venido desarrollando para que esta expresión cultural sea declarada patrimonio con especial énfasis en cómo los archivos, a través de las memorias, discursos y capitales que activan, han intervenido en ello.

Siguiendo a Bourdieu (1997), se puede afirmar que el proceso de patrimonialización reúne a diversos actores que están relacionados al campo en cuestión. En este caso, el

expediente de patrimonialización de la Danza de los Diablicos de Mochumí reúne diversa documentación de diferentes archivos y distintos actores que sienten como suya la tradición dancística. Muchos de ellos pertenecen a familias que “resguardan” la tradición y que han venido danzando desde hace varias generaciones. Cada uno de ellos, tiene un poder simbólico sobre lo que resguarda y son sus discursos y aquellos que se crearán los que darán legitimidad a dicho documento. Dentro de este nuevo discurso habrá disputas sobre, por ejemplo, quiénes eran o son los danzantes emblemáticos, cómo debe usarse el traje y máscara, con qué instrumentos musicales se debe acompañar la danza, en qué fiestas deben participar los danzantes, a qué virgen se le debe bailar, entre otros. En los procesos de patrimonialización también se visibiliza la agencia de los distintos capitales de los actores. Estos capitales, como dice Bourdieu (1997) son formas de poder en un espacio social y se configuran como capital social, cultural, simbólico o económico. Una familia de danzantes de varias generaciones, por ejemplo, tendrá más autoridad en su discurso que alguien que recién empieza a danzar o que no pertenece a ninguna familia que es reconocida como parte de la tradición. Además, es crucial mencionar el capital social que tienen las familias, ya que no son solo ellos los que se autoperciben como herederos de la tradición, sino que también son reconocidos por toda la población de Mochumí y algunos distritos norteños. Asimismo, han sido estas familias y sus archivos los que han sido consultados sobre la tradición de la danza para la redacción del expediente de patrimonialización, por tanto, el archivo se convierte en un mediador para generar vínculos sociales y un espacio que reafirma la autoridad que ellos tienen sobre la danza.

La patrimonialización de una expresión cultural puede entenderse también como un ejercicio de gobierno que tiene el Estado sobre los pueblos (Guerrero, 2016, p. 6) y es supervisado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). En este caso, se está buscando que la Danza de los Diablicos de Mochumí sea declarada como Patrimonio Cultural de la Nación; por tanto, será el Estado peruano - basado en El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO (2003)¹⁶ - el que dicte si dicha práctica puede ser considerada como tal.

¹⁶ UNESCO. *El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. <https://ich.unesco.org/es/convención>

En el texto del Ministerio de Cultura ¿Qué es patrimonio cultural? se define al patrimonio cultural como:

lo que llamamos cultura viva, como lo es el folclor, la medicina tradicional, el arte popular, las leyendas, el arte culinario, las ceremonias y costumbres, etc. Se trata de los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, asociados a los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son propios, que son transmitidos de generación en generación, a menudo a viva voz o a través de demostraciones prácticas (s.f., p. 14)

Sin embargo, no todas las expresiones arriba descritas son declaradas como patrimonio. El Estado peruano, a través del Ministerio de Cultura, establece un procedimiento que se debe seguir para que las expresiones culturales pasen por una evaluación para poder ser declaradas como Patrimonio Cultural de la Nación. Dentro de los requerimientos que exige el Estado se encuentran tres aspectos que considero necesario destacar: i. Que exista una historia consensuada de dicha tradición, ii. Que dicha historia haya sido preparada con participación colectiva, y iii. Que haya un compromiso expreso de la comunidad para elaborar un informe sobre el estado de la tradición cultural cada cinco años. Queda claro entonces que si bien es el Estado el que legitima una tradición cultural, son los ciudadanos de a pie en coordinación con sus gobiernos locales, asociaciones culturales, colectivos o grupos, quienes van a dar forma a este proceso y a su posterior expediente; existe, por tanto, un mandato social y cultural que las personas han asumido para convertir su identidad (o parte de ella) en patrimonio. Los tres puntos mencionados anteriormente involucran directamente a discursos de identidad y será interesante ver cómo éstos van a ser negociados y disputados para la legitimación de la historia de una tradición.

Otro punto importante que debe ser mencionado es que la patrimonialización de expresiones culturales también responde a lógicas neoliberales. Yúdice (2002) plantea que la globalización ha permitido que la cultura se pueda entender y usar como un recurso. Son diversos agentes económicos los que apuestan por la cultura como forma de desarrollo humano y que además entienden que el patrimonio genera valor comercial. La patrimonialización, por tanto, hace que las diversas identidades se inserten en lógicas neoliberales y también que éstas se piensen, como menciona Asensio, “para ser operativizadas en un régimen cultural dominado por la lógica del mercado” (Asensio,

2014, p. 116). No obstante, se debe tener claro que, en Costa Norte, no se está buscando vender o mercantilizar la identidad al mejor postor. Como menciona Bassilio (2020), el valor de los objetos que producen los artesanos no solo está en lo económico sino también en que éstos sirven para dar a conocer Túcume y crear un sentido de orgullo por lo que producen.

Este punto resulta importante para aproximarse a los procesos de patrimonialización contemporáneos. Si bien en este caso se busca que la danza sea legitimada a través de su patrimonialización como una forma de reafirmar la identidad de los mochuanos, también se debe dejar claro que existe una búsqueda de insertar a la danza en lógicas neoliberales. No obstante, no solo tiene que ver con el factor económico, la patrimonialización también responde a poner en agenda diversos proyectos de revitalización de expresiones culturales que tienen que ver con la identidad del lugar. Por tanto, la apuesta por que una expresión cultural sea reconocida como patrimonio no solo involucra cuestiones de insertarse en un mundo globalizado y poner una suerte de “valor económico” a parte de la identidad, involucra también sentimientos que tienen que ver con el orgullo por expresiones culturales que se sienten (y que son) propias, que dibujan la identidad.

Capítulo 2: La Danza de los Diablicos de Mochumí

2.1 Información histórica de la Danza de los Diablicos de Mochumí

Como se ha venido mencionando a lo largo de esta investigación, el interés principal de esta tesis es determinar cómo los archivos han sido usados para la creación de un nuevo objeto cultural; en este caso, uno que busca legitimarse como autorizado en el contexto neoliberal. No obstante, es importante hablar sobre la expresión cultural que se presenta como el caso de estudio. Según Sevilla Exebio (2007), es con la conquista que las representaciones de los diablos comienzan a asociarse a las deidades nativas en un intento de que los cultos locales se adapten a las festividades religiosas católicas. Es el religioso español Baltasar Jaime Martínez de Compagnon quien logra registrar en sus acuarelas la primera representación visual de “La Danza de los Diablos” en donde se puede ver a siete personas con trajes, máscaras de diablos e instrumentos musicales. Dicha acuarela data de entre los años 1782 y 1785. Se puede decir que dicha acuarela es la primera representación gráfica de dicha danza y ahora aparece en diversas publicaciones y sitios web la cual hace que pueda ser fácilmente consultada.

Si tomamos en cuenta que la imagen 1 es el primer registro gráfico de la danza, podemos decir que ha habido cambios en los vestuarios, en los instrumentos y hasta en las propias máscaras si se compara con los diablicos de hoy (haciendo hincapié en ambas “versiones” de la danza de los diablicos de Mochumí). En la acuarela vemos que los diablos danzan al compás de una guitarra, una quijada de burro y una especie de cajita. Se observa también la presencia del ángel, único personaje que no luce una máscara y que, a diferencia del ángel actual, luce un colorido traje. Se nota en los pies el detalle de las espuelas que hoy en día han sido reemplazadas por cascabeles. Los pantalones parecen ser de plumas de colores y hoy en día se luce una capa negra adornada con espejos. Asimismo, vemos que el ángel usa una espada y los diablos tienen una especie de látigo en la mano.



Imagen 1¹⁷

Para efectos de esta investigación indagué sobre el origen de dicha expresión cultural, encontrándome diversas versiones. En una entrevista realizada al profesor Gonzalo Chapoñan, director de la Casa de la Cultura de Mochumí (CCM), mencionó que la danza de los diablicos es una herencia Moche, dicha declaración también se encuentra en su texto “Los Diablicos de Mochumí, una danza ancestral Muchik” (2023) en donde refiere que los Moche no solo eran agricultores, pescadores, orfebres y demás, también eran danzantes y lo hacían para rendir culto a su deidad principal la luna. Según Chapoñan, “el hombre Moche danzaba para poder sembrar, cosechar, hacer los cerámicos, inclusive esperaban que hubiera luna llena para poder procrear”¹⁸. Es con la llegada de los españoles que ellos tratan de “erradicar las idolatrías nativas” de la población, por tanto, esta danza se modifica y el culto que se le rendía a la diosa luna (Fi o Si en lengua Moche) pasa a darse a la virgen María, específicamente a la Inmaculada Concepción de María que

¹⁷ Image 145 from work *Trujillo del Perú. Vol. II*. Drawing ordered by the bishop of Trujillo of the Viceroyalty of Peru, Baltasar Martínez Compañón, that shows the *Danza de los Diablicos*; with Saint Michael and seven demons. <https://assets.isu.pub/document-structure/210608230027-f752f27911307fc7d8587b1b7329b401/v1/0764cda7c5e77af4c89c157e638ce97b.jpeg>

¹⁸ Chapoñan, Gonzalo [Entrevista]. 3 de octubre de 2023.

fue la virgen que fue llevada al pueblo como patrona de Mochumí, denominado como Poblado de Nuestra Señora de la Limpia Concepción de Mochumí. Es importante recalcar que en esos tiempos Mochumí era un distrito capital con dos anexos: Túcume e Íllimo; esto resulta clave puesto que la historia dice que tanto Túcume como Íllimo también tenían danzas de los diablicos. Hoy en día solo prevalece la Danza de los Diablicos de Túcume¹⁹ y la Danza de los Diablicos de Mochumí.

Existe también una versión de origen de la danza que data de fines del siglo XVIII; esta versión se ha ido transmitiendo de manera oral de generación en generación y tiene como eje principal al señor Dámaso Moreno Granados (ex capataz de la Danza de los Diablicos de Mochumí). Según declaraciones de los actuales danzantes, es el abuelo de Dámaso Moreno Granados quien inicia dicha tradición entre 1750 y 1790 y la tradición se ha ido transmitiendo entre las diversas familias, siendo la familia Gines la que actualmente salvaguarda la danza. Dicha historia ha sido corroborada oralmente en las entrevistas que realicé al actual capataz de la danza de los diablicos de Mochumí: el señor Santiago Gines Pacherras, y los tres investigadores que estuvieron encargados de la elaboración del expediente de patrimonialización: Ángel Sandoval De la Cruz, Patricia Paico Chimoy y Eder Castro Morales.

Por último, según Sevilla Exebio, otro de los orígenes de la danza tiene que ver con la “leyenda del carretón”, la cual dice que los españoles “engañaban” a los pobladores locales diciendo que en el cerro “La Raya”²⁰ se encontraba el purgatorio y, para que los locales le bailen a la virgen, los españoles se disfrazaban de diablos y los llevaban a que la adoren. Esta última historia está relacionada a la historia del origen de los Diablicos de Túcume, la cual estuvo dirigida por Georgin Carrillo. Hoy en día, dicha danza se encuentra bajo la custodia de Martín Granados Castro (actual capataz de la Danza de los Diablicos de Túcume)

Como puede verse, el origen de la danza de los diablicos puede haberse dado en diversos

¹⁹ Declarada como Patrimonio Cultural de la Nación en 2013 según Resolución Viceministerial N.º 034-2013-VMPCIC-MC.

²⁰ El cerro “La Raya” se encuentra en el distrito de Túcume y está asociado a diversos mitos. Es probable que dichos mitos tengan su origen en la leyenda del carretón.

contextos culturales. No es objeto de esta investigación determinar qué relato es “real” o tiene mayor precisión. Lo que, para efectos de esta tesis resulta relevante es cómo las diversas fuentes (escritas, orales, visuales, audiovisuales) estructuran un relato de forma coherente y que en ciertas ocasiones encontrará consenso y en otras en disputas. Esta idea será desarrollada en el subcapítulo “el archivo como lugar de disputas”.

Siguiendo con los registros gráficos de la danza es necesario hablar de la fotografía hecha por Heinrich Brüning en Jayanca en 1904. Este resulta ser el primer registro fotográfico de los diablicos en el norte del Perú y, según algunas fuentes, podrían ser los diablicos de Mochumí (esto se desarrollará en el subcapítulo “El archivo como lugar de disputas”). En esta fotografía ya podemos ver ciertas diferencias respecto a los diablos de la acuarela de Martínez de Compagnon: podemos identificar algunas máscaras de cerdos o terneros, camisa con algunos encajes y en la mano parece que los personajes llevasen un bastón. Sevilla Exebio menciona:

El diablo mayor y los cojuelos usan las máscaras más horribles, al lado de los cachos prenden plumas de pavo real en forma de penachos. Visten camisas con mangas de otro color que le llega hasta los muslos, está recogida en la cintura, el pantalón les llega a la mitad del tobillo, medias con flecos en forma de campanillas y zapatos; usan espadas de madera. Algunos adornan el pecho con blondas en forma de rosas que les cubre todo, otros cuelgan espejos, todos usan capas de color negro (2007).



Imagen 2²¹

Esta indumentaria también es diferente que la que actualmente se utiliza durante la danza. No obstante, hoy en día existen iniciativas las cuales están recuperando y revitalizando el traje “original” basando ello en la fotografía antes mencionada²².

En lo que sí hay un consenso general es que la Danza de los Diablicos de Mochumí tiene más de doscientos años y su representación es la eterna lucha entre el bien y el mal. El bien representado por el ángel y la virgen y el mal representado por todos los diablicos que van acompañándola: el capataz o diablo mayor, los cojuelos, los alféreces y los danzantes de fila.

El siguiente cuadro fue extraído del expediente de patrimonialización de la Danza de los Diablicos de Mochumí elaborado por el equipo técnico y en él podemos ver que se

²¹ Brüning, H. (1904). *Fiesta de la Ascensión del Señor: Diablicos*. [Fotografía]. <https://assets.isu.pub/document-structure/210608230027-f752f27911307fc7d8587b1b7329b401/v1/3b4ca179984efd342f4f51e86e320888.jpeg>

²² Actualmente la llamada Danza Ancestral Folclórica Los Diablicos de Mochumí custodiada por la Casa de la Cultura de Mochumí está revitalizando esta danza teniendo como referencia la imagen 2.

identifican cinco espacios de la danza: el uno y dos referidos al bien; el tres, cuatro y cinco, al mal.

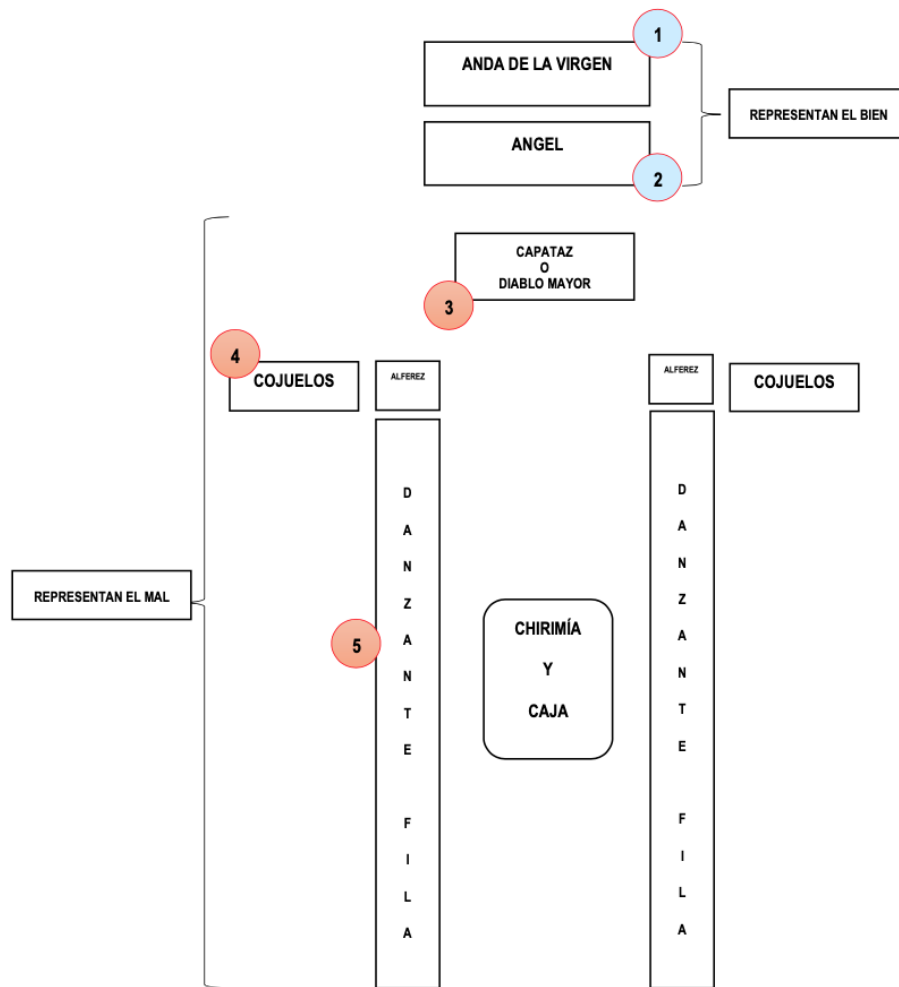


Imagen 3²³

²³ CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023). *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. p. 52.

2.2 La(s) Danza(s) de los Diablicos de Mochumí hoy

¿Qué sucede hoy en día con la Danza de los Diablicos de Mochumí? ¿Cuál es su contexto de representación? ¿Cómo se estructura y se desarrolla dicha danza? El uso de los paréntesis en el título de este subcapítulo se debe a que hoy en día existen dos “versiones” de la danza; propongo, por tanto, abordar ambas danzas desde su historia, su contexto de representación, su indumentaria y el uso de instrumentos. Con esta diferenciación no quiero decir que existan dos danzas de los diablicos de Mochumí, considero que se trata de la misma danza pero que tienen diferentes interpretaciones; mi trabajo aquí no es determinar cuál tiene mayor legitimidad si no presentarlas como una misma danza con ciertas diferencias materiales y contextuales.

La Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí es aquella que actualmente es salvaguardada por la familia Gines. Según su página oficial de facebook²⁴:

Esta costumbre se conserva en Mochumí (hace) más de tres siglos, se inició en el año 1750, con el abuelo de don Damaso Moreno, posteriormente pasó a don Alejandro Gines Moreno para pasar al actual sucesor del legado, Eusebio Gines Chimoy.

Según se dice esta danza puede tener muchísima más antigüedad, debido a que, en el año 1750, año donde se dice que empezó la danza simplemente la bailaban, pero no conocían desde que año exactamente empezó.

La relación de la danza se basa en la eterna lucha entre el bien y el mal, representados por el ángel y el diablo. El ángel defiende a la Virgen de las inquietudes del maligno personaje.

Esta danza está asociada al contexto festivo de la Peregrinación de la Virgen Purísima Concepción de Túcume conocida como “Virgen Chica”, “Virgen Peregrina” o “Virgen

²⁴ Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí (2021, 28 de abril). *Historia*. [Publicación]. Página de Facebook.

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02nQChBqXznK9WMEeeQiCbz3CWmLaiQJnx8z2kVPXPekQC2BfR8cyLkxciKWeYrF65l&id=109612847940593

Andariega”. Dicha virgen “permanece 360 días visitando caseríos, centro poblados y distritos, pasando la mayor parte del tiempo en Ferreñafe (donde es conocida como “La Tucumana”) y, por tres días visita a su “hermana” la Virgen grande que permanece en Túcume”²⁵. Esta tradición de acompañar a la virgen en procesión data, según Sevilla Exebio (2009), desde inicios del siglo XVII y su celebración coincidía con la época de sequía en la región, es por ello que la virgen se paseaba por diversos lugares para garantizar que hubiera lluvias.

Siguiendo a Sevilla Exebio, hacia fines del siglo XVII, la celebración decae debido a las constantes lluvias y es recién a fines del siglo XVIII en que vuelve a resurgir. Hoy en día, la festividad de la Virgen Purísima Concepción de Túcume se celebra dos veces al año. La fiesta principal tiene lugar en febrero de cada año; en esa fiesta la virgen viene en peregrinación desde Ferreñafe hasta Mochumí, luego de ello se dirige a un sector conocido como Tepo escoltada por las comparsas de la Danza de los Margaritos y la Danza de los Diablicos, ambas del distrito de Mochumí. Ya en Tepo, los Diablicos de Túcume la reciben y se la llevan hacia dicho distrito.

No quiero detenerme en realizar una descripción detallada del contexto de celebración, ya que ello también supone un ámbito de tensión entre ambas versiones de la danza. Sin embargo, tengo que resaltar que el contexto de representación principal de la Danza de los Diablicos de Mochumí que es salvaguardada por la familia Gines ha sido y es la Fiesta de la Virgen Purísima Concepción de Túcume. Esto ha llevado que diversos investigadores - entre ellos el profesor Sevilla Exebio - y la memoria colectiva de Mochumí, asocie la danza de dicho distrito solo a ese contexto: “(La Danza de los Diablicos de Mochumí) es presentada *exclusivamente* para recibir a la Virgen Purísima de Túcume (Virgen Chica) quien viene de Ferreñafe en el ciclo procesional más largo del norte peruano; 360 días. Los diablicos no bailan en la festividad de la patrona del pueblo el 8 de diciembre, ellos afirman que su compromiso es con la Virgen Purísima de Túcume” (2007). Esto no quiere decir que solo se presenten en dicha fiesta; como dije anteriormente, es el contexto principal de dicha danza.

²⁵ CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023). *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. p.19

Esta danza tiene la particularidad de haberse transmitido a través de las generaciones entre abuelos, hijos y nietos de una misma familia. En el siguiente cuadro, elaborado por la socióloga Patricia Paico Chimoy (parte del equipo técnico que elaboró el expediente), se puede ver la relación de parentesco de los portadores quienes tuvieron a cargo la danza de los diablicos de Mochumí. Dicho esquema forma parte del expediente de patrimonialización de la danza.

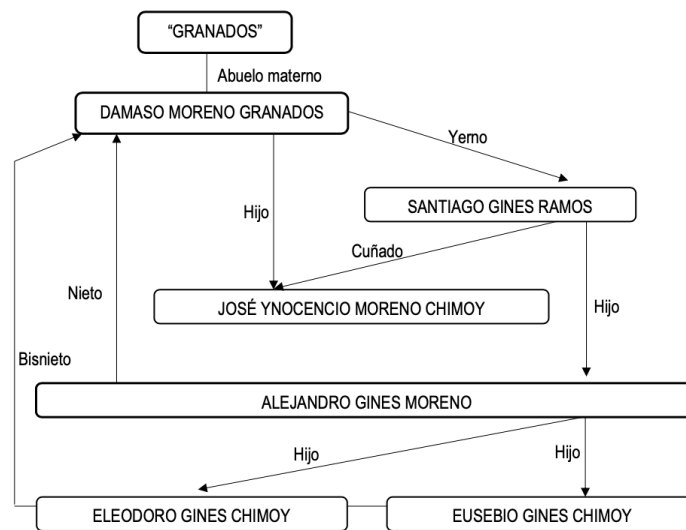


Imagen 4²⁶

La imagen 4 rastrea la tradición durante varias generaciones, siendo el portador más antiguo el abuelo del señor Dámaso Moreno Granados quien tuvo 11 hijos con la señora Lorenza Chimoy. Según el expediente de patrimonialización, el señor Dámaso nació en 1871, por tanto, su abuelo debió haber nacido a mediados del siglo XVIII. Luego de la muerte del señor Dámaso, la danza queda en custodia de su cuñado, el señor Santiago Gines Ramos, quien fallece a los 55 años de edad (en el año 1943). Al fallecer éste, la danza queda a cargo de uno de los hijos de Dámaso Moreno, el señor José Ynocencio Moreno Chimoy y luego pasa a don Alejandro Gines Moreno, hijo de Santiago Gines Ramos. Finalmente, la danza pasa a dos de sus hijos de don Alejandro: Eusebio y

²⁶ CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023). *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. p. 22.

Eleodoro Gines Chimoy. Hoy en día, la danza está a cargo de Eusebio Gines Chimoy, ya que Eleodoro se retiró por motivos laborales.²⁷

La indumentaria de la danza de los diablicos de Mochumí salvaguardada por la familia Gines puede verse en la imagen 5. Según diversas infografías realizadas por la página oficial de la danza en facebook, los elementos principales del vestuario son la capa, que debe ser de color negro (para los mayores de 17 años, en el caso de los danzantes menores debe ser de colores) en forma de mandil y adornada con espejos y lazos de colores; la máscara, hecha de lata o cartón con colores amarillo, rojo y negro adornada con flores y trenzas negras (en el caso de los danzantes menores de 17 años, las máscaras no llevan trenzas ni flores); y los pantalones, que deben ser de color negro con una cinta blanca al costado y debe llegar hasta media pantorrilla (los menores de 17 años deben ir con una pantalón de cualquier color a excepción del negro). Además, se deben usar medias blancas y cascabeles en la parte baja de la pierna, la camisa debe ser manga larga de color blanco y los zapatos de color negro. Finalmente se usa una espada de madera.



Imagen 5²⁸

²⁷ CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023). *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. p. 21 y 22.

²⁸ Maradiegue, W. (2022, 14 de mayo). *Sin título*. [Foto]. Página de Facebook. <https://www.facebook.com/109612847940593/photos/pb.1000671865446942207520000/3413532380998>

Por otra parte, la Danza Ancestral Folclórica de los Diablicos de Mochumí que viene siendo revitalizada por la Casa de la Cultura de Mochumí (CCM), tiene como director al profesor Gonzalo Chapoñan. Dicha danza, según la entrevista realizada a Chapoñan, está siendo revitalizada desde el año 1991 y oficialmente desde el año 2004. Es importante mencionar que el señor Gonzalo Chapoñan también está relacionado como familia a la danza de los diablicos, ya que él es hijo de una de las hijas del señor Damaso Moreno Granados, la señora Gregoria Eduvina Moreno Chimoy.

Identifico dos principales diferencias entre la danza de la CCM y la danza salvaguardada por los Gines: la primera es el contexto de representación. Como se ha dicho en el subcapítulo anterior, Chapoñan afirma que la danza de los diablicos de Mochumí es una adaptación de una antigua danza Moche dedicada a la diosa luna. Esta danza se adapta y con la llegada de los españoles se le comienza a bailar a la Virgen Inmaculada Concepción de María, patrona de Mochumí. Dicha danza fue fotografiada por H. Brüning en 1904 en un contexto diferente (la Fiesta del Señor de la Ascensión en Jayanca). Teniendo dicha fotografía como base, la CCM comienza el proceso de revitalización tanto de la indumentaria como del contexto de representación, ya que, la danza dejó de presentarse en la fiesta de la Virgen Inmaculada Concepción de María, según Chapoñan, desde antes del año 1941: “mi abuelo falleció en el año 1941 y los hijos ya no le bailan a la Inmaculada Concepción de María, entonces mi abuelo muere con esa sensación de pena y tristeza de que no regresaban a bailar a la virgen de Mochumí”²⁹.

¿Por qué los diablicos de Mochumí dejaron de bailar a su patrona del pueblo? “Podemos suponer que una de las causas por la que los pobladores dejaron de bailar a la Virgen Inmaculada Concepción de Mochumí fue porque en aquellos años carecían mucho por el agua para el riego de sus siembras y como la Virgen Peregrina pasaba justo en época de limpia de canales, los mochumanos aprovechaban el paso de la Virgen Peregrina para pedirle que les provea de agua; asimismo, en años posteriores como mencionó Brüning en su libreta N°6, el baile de los Diablicos era utilizado también como trueque o

[85/?type=3](#)

²⁹ Chapoñan, Gonzalo [Entrevista]. 3 de octubre de 2023.

intercambio para gozar del derecho de agua y se tenía que enviar Diablicos para danzarle a la virgen”³⁰.

Según Gonzalo Chapoñan, la razón se debería a que en la peregrinación de la Virgen Peregrina ella venía “recogiendo” cosas: pollos, frutas y ciertos productos de primera necesidad; por tanto, existe un beneficio para las personas que la acompañan. Sin embargo, hoy en día esta práctica se ha dejado de lado.

Otra diferencia que existe entre ambas representaciones es la indumentaria. Como dije anteriormente, la CCM comienza con el proceso de revitalización de la danza observando la fotografía de Brüning; en dicha fotografía, los atuendos que lucen los diablicos son diferentes a los que portan los diablicos de la familia Gines. Esta danza luce trajes de diferentes colores (ver imagen 6): una capa del color del traje, trenzas largas con lazos que la adornan, pantalones con bordados y un faldellín, cascabeles en la parte baja de la pierna, zapatos negros, camisa de colores con blondas y adornos con espejos en forma circular y en estrella, la máscara lleva plumas y flores en la parte superior, y llevan en su mano una especie de bastón, a diferencia de la danza salvaguardada por los Gines que llevan una espada de madera. Cabe destacar también que las máscaras de la danza revitalizada por la CCM son más alargadas que las máscaras de la danza salvaguardada por los Gines. Algo importante que se debe mencionar es que hay ciertos elementos en los trajes de ambas agrupaciones que son diferentes dentro de la misma danza: por ejemplo, los cojuelos llevan un látigo en su mano para mantener el orden de los diablicos de fila y del público; todo ello depende de la jerarquía que tenga cada personaje dentro de la danza.

³⁰ CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023) *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. p. 28.



Imagen 6³¹



Imagen 7³²

En la imagen 7 podemos observar a ambas versiones de la danza: del lado izquierdo, la

³¹ Danza Ancestral: Los Diablicos de Mochumí (2023, 1 de julio). *Sin título*. [Foto]. Página de Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=222172254101019&set=pb.100089247385903.-2207520000&type=3>

³² Composición propia hecha con las imágenes extraídas de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=236756412642603&set=pb.100089247385903.-2207520000&type=3> y <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=583639160552297&set=pb.100067186544694.-2207520000&type=3>

danza de la familia Gines; del lado derecho, la de la CCM. Podemos ver claramente la diferencia que existe en los atuendos entre ambas fotografías; sin embargo, algo que destacar es que hoy en día, las danzas no solo aparecen en sus contextos de representación principales. Dichas danzas son invitadas a diferentes fiestas, celebraciones y eventos locales y otros espacios geográficos, por tanto, el contexto en el que se presentan ha ido creciendo y cambiando. Por ejemplo, en la imagen 7 la danza custodiada por los Gines aparece en el Primer Encuentro de Danzas “Con amor bailamos a la Tucumana” realizado en mayo de 2023. En el caso de la danza custodiada por la CCM, aparecen en la Feria de la Virgen del Carmen en el Centro Poblado Cachinche, en Pítipo.

En ambos casos, la danza va a ritmo de caja y chirimía; sin embargo, la danza revitalizada por la CCM ha reemplazado la chirimía por una flauta. Esto se debe a que dicho instrumento no es fácil de conseguir y, hoy en día, existen pocos ejecutantes de dicho instrumento. Según el expediente de patrimonialización, el chirimillero que acompaña a la danza es el señor Carlos Inoñán Ipanaqué; él afirma, sin embargo, que su compromiso es con la danza de los diablicos que es salvaguardada por los Gines. Antiguamente, el chirimillero de ambas danzas, según testimonio de Santiago Gines y Gonzalo Chapoñan, fue don Victorino Acosta. Dicho personaje aparece en diversos registros fotográficos y audiovisuales del Archivo de Música Tradicional y Popular del IDE - PUCP.

La melodía con la que ambas danzas se presentan es el mismo, es por ello que se puede hablar de una misma danza con dos interpretaciones diferentes: por una parte, la salvaguardada por la familia Gines se presenta como histórica y tradicional, insertada en la memoria colectiva de los mochumanos y que ha sido transmitida de generación en generación. Por otra parte, la danza revitalizada por la Casa de la Cultura de Mochumí se presenta como una reinterpretación basada en una fotografía histórica que ha sido traída a la contemporaneidad y que inserta elementos modernos sin dejar de lado lo tradicional, lo ancestral.

Capítulo 3: El proceso de patrimonialización

3.1 Antecedentes

No existe, oficialmente, un antecedente de iniciativa para patrimonializar la danza de los diablicos de Mochumí. Sin embargo, existen dos momentos que vale la pena mencionar. El primero de ellos está referido a otro proceso de patrimonialización; esta vez respecto a la danza de los diablicos del distrito de Túcume. Dicha danza fue reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación en el año 2013³³ y cuando se comenzó a realizar el proceso, según diversas fuentes, hubo un acercamiento a los portadores de la danza de los Diablicos de Mochumí:

“(…) cuando se dio el proceso para declarar a los diablicos de Túcume se trató de conversar con los representantes de los diablicos de Mochumí para poder sacar en conjunto la declaratoria, sin embargo, no llegaron a un acuerdo (…)”.³⁴

“(…) cuando se iba a declarar patrimonio (a la danza de los Diablicos de Túcume), el doctor Julio Sevilla Exebio que es sociólogo de la UNPRG, que ahora es consejero regional, le dijo a Narvaez que era el director de Museo “si no es con Mochumí, no puede declararse, porque son uno, viene de allá hacia acá y se forma uno solo” pero ellos no llegaron a un acuerdo (…)”.³⁵

Asimismo, en las primeras reuniones de coordinación que se sostuvieron entre el equipo técnico y la Municipalidad Distrital de Mochumí también participó el ex director del Museo Túcume, Alfredo Narvaéz. En esas reuniones, él recomendó que el expediente de patrimonialización de las danzas de Mochumí reúna a ambas danzas: la danza de los Margaritos, Márgaros o Ingleses y la Danza de los Diablicos de Mochumí centrados en

³³ Según Resolución Viceministerial Nro. 034-2013-VMPCIC-MC.

³⁴ Castro, Eder [Entrevista]. 18 de septiembre de 2023.

³⁵ Chapoñan, Gonzalo [Entrevista]. 3 de octubre de 2023.

el contexto de la Fiesta de la Virgen Purísima Concepción. Como he mencionado anteriormente, esta propuesta fue desestimada por el Ministerio de Cultura y se solicitó al equipo técnico elaborar dos expedientes técnicos separados, es decir, uno por cada danza.

El otro antecedente de patrimonialización de la danza de los diablicos de Mochumí tiene que ver con su adscripción al Club Socio Cultural Mochumí (CSCM), presidido en aquel entonces por el señor Joaquín Nicolás Zapata Suclupe³⁶. En dicha escritura pública se deja constancia de la integración de la Danza Folklórica de los Diablicos de Mochumí al club antes mencionado en donde se acuerdan seis puntos: i. el CSCM será el único encargado de difundir, rescatar, relevar dicha danza; ii. todos los contratos de presentación se harán en el local del CSCM; iii. declarar presidenta honoraria y vitalicia de la danza de los diablicos de Mochumí a la señora Eduvina Moreno Chimoy; iv. nombrar a Eleodoro Gines Chimoy, Eusebio Gines Chimoy y Raymundo Sarmiento Tafur como asistentes técnicos de la danza; v. darle al CSCM el 50% de lo recaudado por presentación de la danza de los diablicos de Mochumí; y vi. darle persona jurídica a la danza de los diablicos para poder darla a conocer a nivel local, provincial y regional.

Según el Oficio N° 03 CCM-CSCM-2023, para poder declarar la danza como “patrimonio del distrito, de la provincia, de la región y del país” se decidió integrarla al Club Socio Cultural Mochumí en el año de 1991 en una notaría de Chiclayo. Esto, dice el oficio, convierte al CSCM “en los poseedores directos de ese patrimonio inmaterial y, por lo tanto, en los únicos portadores”.

Según el artículo 2 de la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación 28296 y su Reglamento³⁷:

Los bienes culturales inmateriales integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, por su naturaleza, pertenecen a la Nación; ninguna persona natural o

³⁶ Toda la información sobre ello se encuentra detallada en el Instrumental 3: Testimonio de Escritura Pública N° 894, Folio 1431, dentro del Oficio N° 03 CCM-CSCM-2023.

³⁷ Congreso de la República del Perú. (2004, 21 de julio). *Ley 28296 Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación*. <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/2395948/ley-28296.pdf.pdf?v=1636665881>

jurídica puede arrogarse la propiedad de algún bien cultural inmaterial, siendo nula toda declaración en tal sentido, haya sido o no declarado como tal por la autoridad competente. Las comunidades que mantienen y conservan bienes culturales inmateriales pertenecientes al Patrimonio Cultural Inmaterial, son los poseedores directos de dicho Patrimonio. El Estado y la sociedad tienen el deber de proteger dicho Patrimonio (2004).

Por tanto, según dicha ley, el documento de escritura pública no tendría validez y sería innecesario para comenzar o iniciar un proceso de declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación.



3.2 La elaboración del expediente

Propongo en esta parte realizar un breve resumen de lo que está siendo el proceso de patrimonialización. Esta información también sirve como complemento de la línea de tiempo audiovisual que presento como producto visual de este proyecto. Toda esta información ha sido recopilada a manera de entrevista con los investigadores que elaboraron el expediente: Ángel, Patricia y Eder; asimismo, con los documentos referidos al proceso de patrimonialización de la danza que solicité al Ministerio de Cultura³⁸.

El proceso comenzó en octubre de 2020 cuando la Municipalidad Distrital de Mochumí, luego de hacer coordinaciones con la Dirección Desconcentrada de Cultura de Lambayeque sobre temas arqueológicos en el distrito, plantea la iniciativa de buscar la patrimonialización de dos danzas tradicionales de Mochumí: la Danza de los Márgaros, Margaritos o Ingleses de Mochumí y la Danza de los Diablicos de Mochumí. Para ello, convoca a profesionales del distrito vinculados a temas culturales. En un primer momento fueron elegidos tres sociólogos, sin embargo, uno de ellos tuvo que retirarse por temas laborales. En ese momento, Eder Castro, arqueólogo, se une a los dos sociólogos que ya habían sido seleccionados: Ángel Sandoval y Patricia Paico.

Para comenzar con la elaboración del expediente, los tres investigadores decidieron reunirse con el entonces alcalde del distrito de Mochumí, el ingeniero José Alberto Rodríguez Alvarado y el arqueólogo y ex director del Museo de Túcume Alfredo Narváez. Este último fue el encargado de elaborar el expediente de patrimonialización de la Danza de los Diablicos de Túcume. En dichas reuniones, Narvaez sugirió a los investigadores que se realice un solo expediente de patrimonialización para las dos danzas mencionadas anteriormente: la Danza de los Margaritos y la Danza de los Diablicos, esto debido a que ambas representaciones dancísticas aparecían en un solo contexto: la peregrinación de la fiesta de la Virgen Purísima Concepción. Con esa consigna, los investigadores comenzaron a armar el expediente siguiendo una metodología participativa en donde involucraron a diversos agentes culturales del distrito: realizaron

³⁸ Ministerio de Cultura (2023, 29 de julio). *Informe N° 000113-2023-DPI-PMP/MC*.

entrevistas a danzantes, a ex danzantes, a custodios de las danzas, a familias relacionadas a la confección de la indumentaria (por ejemplo, máscaras en el caso de los diablicos), al presidente de la Casa de la Cultura de Mochumí, a músicos que participan en las danzas, entre otros. Además, realizaron tres talleres participativos: en los dos primeros la idea era conocer y entablar una mayor relación con los portadores y custodios de las danzas, así como explicarles el proceso por el cual iban a pasar; el tercer taller tuvo como objetivo la elaboración de las estrategias para el plan de salvaguardia de las danzas. Recordemos también que el inicio de este proceso se da a finales del primer año de la pandemia de la Covid - 19 lo cual hizo que el proceso se vea afectado, en cierta medida, debido a las restricciones sanitarias que se habían impuesto.

Asimismo, recurrieron a la búsqueda de información en archivos familiares e institucionales para rastrear la historia de las tradiciones dancísticas. En este punto, afirman los investigadores, solicitaron a las personas entrevistadas que les brinden fotografías antiguas las cuales muestren a las danzas en su respectivo contexto o que de alguna manera estén relacionadas a dichas expresiones. Algunas de esas fotografías han sido incluidas en el expediente de patrimonialización. Asimismo, lograron contactarse con el Museo de Hamburgo para solicitar algunas fotografías de H. Brüning y con Instituto de Etnomusicología de la PUCP, ya que encontraron a través de internet que el archivo de dicha institución tenía material audiovisual de ambas danzas. Eder Castro afirma que Patricia Paico encontró la ficha con la información de los videos relacionados a la danza de los diablicos de Mochumí en la plataforma del IDE - PUCP³⁹. Este punto resulta relevante por varios motivos: en primer lugar, es importante resaltar cómo se da el acercamiento a este archivo. A diferencia de la solicitud “oral” de préstamo de las fotografías a las diversas familias, el acercamiento al archivo del IDE - PUCP fue de manera escrita a través de un correo electrónico y de una solicitud formal. Las fotografías que fueron solicitadas a las familias de los danzantes y músicos fueron, en su totalidad, devueltas a sus respectivos dueños y ninguno de ellos puso condiciones sobre su difusión y uso. Por el contrario, el archivo del IDE - PUCP - como todos los archivos institucionales - sigue una normativa para compartir, dar acceso a la información y difundir el material. Muchas veces esta normativa impide que el acceso a la información

³⁹ Actualmente la plataforma de búsqueda del IDE - PUCP se encuentra en construcción. Se puede acceder mediante el siguiente enlace: <https://archivoide.pucp.edu.pe/index.php/>

sea democrático: existe material etnográfico que solo puede ser consultado en las instalaciones del IDE - PUCP, por ejemplo, lo cual dificulta su acceso y uso. En el caso del material audiovisual solicitado por los investigadores, se tuvo que detallar cuál era el motivo de su solicitud. Los videos fueron compartidos vía correo electrónico mediante la plataforma google drive con Patricia Paico que fue la persona que solicitó dicho material y se impuso la restricción de no descargar dicho material.

En segundo lugar, es importante hacer notar que el IDE - PUCP está trabajando con su material respondiendo a nuevas agendas que responden a lo que Basu & De Jong definen como el “giro archivístico”, este “implica un esfuerzo por abordar el archivo más allá de su condición de dispositivo de representación. Se trata de problematizarlo como lugar de práctica” (Cánepa y Kummels, 2021, p. 19). El IDE - PUCP, por tanto, busca que su material sea usado en diferentes contextos y prácticas para que encuentre nuevas circulaciones y nuevos usos. Es por ello que, entre otras actividades, está implementando una plataforma en internet que facilite la búsqueda de información a los investigadores y personas interesadas en ello. Cuando los investigadores se encuentran fuera de Lima, la forma de compartir los archivos - que tengan autorización por el coleccionista para ser compartidos - se realiza mediante la plataforma google drive. Asimismo, como se ha explicado en capítulos anteriores, actualmente se encuentra en ejecución el proyecto Paisajes Sonoros Compartidos que contempla la resocialización del material del archivo del IDE - PUCP con las poblaciones de donde vino este material. El proyecto se ha desarrollado en la región Lambayeque principalmente en los distritos de Monsefú, Eten, Mochumí y Túcume.

Retomando el proceso de patrimonialización, el 15 de marzo de 2022, el entonces alcalde del distrito de Mochumí, José Rodríguez Alvarado, envió el expediente de patrimonialización (en adelante “expediente 0”) de ambas danzas a la Dirección Desconcentrada de Cultura de Lambayeque y se le solicita que traslade dicha documentación a la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura para postular a la declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación. Un mes más tarde el comité de jóvenes para el apoyo de la Danza de los Diablicos de Mochumí juramentó en la casa del actual capataz de la danza, el señor Santiago Gines Pacherres⁴⁰, esto como parte de

⁴⁰La juramentación del comité de jóvenes de apoyo para la Danza de los Diablicos de Mochumí se encuentra en el siguiente enlace:

las acciones que se requerían en el plan de salvaguardia. En el caso de la Danza de los Márgaros, ellos ya contaban desde mucho antes con dicho comité. Muchas de las acciones y actividades de estos grupos están referidas a la difusión y orden, según la entrevista realizada a Briggit Saavedra, presidenta del comité de jóvenes para el apoyo de la Danza de los Diablicos de Mochumí, ellos se encargan de la difusión en redes sociales de los eventos en donde participa la danza, la convocatoria a los ensayos, los contratos que tiene la danza, las coordinaciones internas con la mayordomía de la danza, entre otras labores.

Tres meses después, el 5 de junio de 2022 se realizó una conferencia de prensa en el local de la Municipalidad de Mochumí en donde se hace público el envío del Expediente 0⁴¹. Dicho evento coincide con la inauguración de la exposición fotográfica “Fotografía Histórica de los Diablicos de Túcume y Mochumí”⁴² en el marco del proyecto Paisajes Sonoros Compartidos, organizada por el IDE - PUCP, la Municipalidad Distrital de Mochumí, la Municipalidad Distrital de Túcume, los danzantes, músicos y demás personas relacionadas a dichas danzas. Dicha exposición fotográfica fue trabajada en conjunto por el equipo del proyecto Paisajes Sonoros Compartidos y los agentes culturales del distrito relacionados a las danzas de los diablicos tanto de Túcume como de Mochumí. Se hizo un proceso curatorial de las fotografías del archivo fotográfico del IDE - PUCP y de los archivos de las familias de danzantes y músicos en diversos talleres⁴³. Resalta, en Mochumí, el archivo del señor Eusebio Gines, presidente de la Danza de los Diablicos de Mochumí. Estas fotografías estuvieron expuestas en el parque principal de Mochumí el día 5 de junio de 2022 y el 29 de mayo en el parque principal de Túcume. Tanto la exposición como las diversas actividades de resocialización de los archivos, convirtieron al IDE - PUCP en un “aliado muy importante en la preservación e

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02banFQLWYq3TuQVuhbDtBhdUppKTRqJJBaM59Gk3Jo8thVE4xwMkGFFfpD7kqTmAVI&id=109612847940593

⁴¹ Este evento fue transmitido en vivo por Mochumí Tv, un medio informativo local. Enlace al video de la transmisión: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1733410697004903

⁴² Para más información, consultar esta página web:
<https://www.facebook.com/etnomusperu/photos/a.187164871476066/1843135415878995/?type=3>
https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=575740807439939

⁴³ El video que se realizó sobre la experiencia en Mochumí lleva como título: *Curaduría y prácticas archivísticas 1: fotografías históricas que retornan*, y se encuentra en el siguiente enlace:
<https://www.youtube.com/watch?v=usV1FLxLK7M>

investigación de la danza”⁴⁴.

El 15 de julio de 2022, la Dirección de Patrimonio Inmaterial rechaza la solicitud de patrimonialización de las danzas. En el documento, se explica que el expediente 0 no reúne toda la documentación requerida formalmente, específicamente “un documento de compromiso de la comunidad, los grupos y en algunos casos los individuos, portadores de la expresión cultural, para colaborar con las Direcciones Desconcentradas de Cultura de su circunscripción territorial, a fin de elaborar cada cinco años un informe detallado sobre el estado de la expresión para su envío al Ministerio de Cultura, de modo que su registro institucional pueda ser actualizado en cuanto a los cambios producidos en la manifestación, los riesgos que pudieran haber surgido para su vigencia, y otros aspectos relevantes para hacer un seguimiento institucional de su desenvolvimiento y salvaguardia, de ser el caso”⁴⁵. Además, se llamó la atención en que se debió realizar un expediente técnico por cada danza: uno para la Danza de los Márgaros, Margaritos o Ingleses de Mochumí y otro para la Danza de los Diablicos de Mochumí; esto también se aplica al plan de salvaguardia. Por último, se debieron mostrar las firmas de los representantes de las instituciones que figuran como responsables de la implementación del Plan de Salvaguardia: la UGEL Lambayeque, la DDC Lambayeque, instituciones educativas locales, universidades, etc.⁴⁶

Lo que siguió fueron ciertas acciones colectivas de manera presencial y virtual. Ángel Sandoval comenta que la población de Mochumí realizó un plantón frente a la municipalidad y se recolectaron firmas como apoyo al expediente de patrimonialización. Además, el equipo técnico comenzó con el trabajo de levantamiento de observaciones hecho por la Dirección de Patrimonio Inmaterial. Este trabajo se extendió hasta inicios del año 2023. Con la llegada de dicho año, la gestión municipal se renovó y el nuevo alcalde de Mochumí, el señor Luis Antonio Ventura Zurita, se comprometió a seguir

⁴⁴ CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023) *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. p. 79.

⁴⁵ Ministerio de Cultura (s/f). *Procedimiento para lograr la declaratoria de una manifestación cultural vigente*. <http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/procedimiento.jsp>

⁴⁶ Todo ello se detalla en el Informe N° 000016-2022-DPI-PMP/MC elaborado por Pablo Alberto Molina Palomino de la Dirección de Patrimonio Inmaterial.

apoyando el proceso de patrimonialización de ambas danzas.⁴⁷

En febrero de 2023, el profesor Gonzalo Chapoñan, presidente de la Casa de la Cultura de Mochumí, se dirigió al local de la Dirección Desconcentrada de Lambayeque en Chiclayo para informar que el proceso de patrimonialización de la Danza de los Diablicos de Mochumí era “irregular” y el día 27 de marzo de ese mismo año se sostuvo una reunión entre la Dirección de Patrimonio Inmaterial, representado por Pablo Molina, la DDC Lambayeque, representada por Karina Villarroel, el equipo técnico que elaboró el expediente (estuvieron presentes Ángel Sandoval, Patricia Paico y Eder Castro), el licenciado Gonzalo Chapoñan, el señor Eusebio Gines presidente de la Danza de los Diablicos de Mochumí y Leonela Morales, representante de la Danza de los Margaritos de Mochumí. En dicha reunión, Pablo Molina enfatizó que los temas por los cuales se había llamado la atención en el expediente 0 resultaban ser cuestiones de forma, tal como se han detallado en párrafos anteriores y destacó el componente participativo en la elaboración del expediente. Asimismo, se invitó al diálogo y al involucramiento de ambas partes en dicho proceso.

Sin embargo, en abril de 2023, el profesor Gonzalo Chapoñan en su calidad de director de la Casa de la Cultura de Mochumí y el licenciado José Barreto Sarmiento, presidente del Club Socio Cultural de Mochumí envían un oficio a la Viceministra de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales en donde solicitan⁴⁸:

que el expediente N° SD PCI 2022 0000097 remitido por la Dirección Desconcentrada de Cultura de la región Lambayeque, donde la Municipalidad Distrital de Mochumí, provincia y región Lambayeque, pide que la DANZA FOLCLÓRICA DE LOS DIABLICOS DE MOCHUMÍ, se declare como Patrimonio Cultural de la Nación, SEA OBSERVADO Y NO SE LE OTORQUE TAL DECLARATORIA, POR NO CORRESPONDER QUE SE LE HAGA TAL DISTINCIÓN” y también que “la DANZA ANCESTRAL FOLCLÓRICA DE LOS DIABLICOS DE MOCHUMÍ, integrada al Club Socio Cultural Mochumí,

⁴⁷ Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí (2023, 15 de junio) [Video de facebook]. <https://fb.watch/o2AGBFZlAm/>

⁴⁸ Véase: Oficio N°: 03 CCM - CSCM - 2023. Dicho oficio no tiene fecha exacta, solo figura el mes y el año. Se han respetado las mayúsculas del texto original.

mediante TESTIMONIO de Escritura Pública N° 894, Folio 1431, otorgado por la Abogado Isabel Alvarado Quijano, Notario Público de Chiclayo, de fecha 19 de agosto de 1991, y a la Casa de la Cultura de Mochumí mediante Resolución Directoral N° 041-94-INC/DL, del 28 de junio de 1994, SEA DECLARADO PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN.

Por otra parte, el 24 de abril de 2023 la Municipalidad Distrital de Mochumí envía dos nuevos expedientes con las observaciones levantadas al Ministerio de Cultura: uno por cada danza.

En este ambiente de tensión, es importante destacar que un medio de comunicación digital local llamado Mochumí TV entrevistó a ambas partes: el día 23 de junio de 2023 a Gonzalo Chapoñan, y el 5 de julio a Patricia Paico, Ángel Sandoval y Eder Castro de manera conjunta.

El 14 de junio de 2023, mediante el oficio N° 000412-2023-DGPC/MC se informa al señor Gonzalo Chapoñan la improcedencia de la solicitud de patrimonialización de la Danza Ancestral Folclórica de los Diablicos de Mochumí. En dicho oficio, se señala que se identifican dos agrupaciones de la Danza de los Diablicos de Mochumí; además, se advierte que ninguna de las agrupaciones puede adjudicarse el ser portadora o poseedora única según el Artículo 2 de la Ley 28296. Asimismo, se hace notar que existe un conflicto activo entre ambas agrupaciones y no se observa una apertura al diálogo. Finalmente, se menciona que la solicitud presentada por la CCM vulnera el imperativo de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos.

Por otra parte, el 7 de julio de 2023, mediante el oficio N° 000485-2023-DGPC/MC se informa al alcalde de Mochumí la improcedencia para declarar patrimonio a la Danza Los Diablicos de Mochumí. En el oficio se precisa que las observaciones hechas al expediente primigenio no han sido debidamente subsanadas; además que el proceso de elaboración del expediente no ha contado con la más amplia participación de toda la comunidad de portadores de la danza; y que hay una vulneración al imperativo de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos.

De esa manera, el proceso de patrimonialización está detenido hasta la fecha de redacción

de esta investigación y fue declarado, según Ángel Sandoval, como “desierto” por el Ministerio de Cultura. Respecto a la Danza de los Margaritos de Mochumí, ésta fue Declarada como Patrimonio Cultural de la Nación el día 14 de diciembre de 2023⁴⁹.



⁴⁹ Según Resolución Viceministerial N° 000322-2023-VMPCIC/MC

3.3 Actualidad y futuro del proceso

¿En qué estado se encuentra el proceso y qué eventos se han suscitado desde entonces? Luego del segundo rechazo a la solicitud de patrimonialización de la danza, he logrado identificar dos estrategias que se han venido utilizando por parte de la danza de los diablicos salvaguardada por la familia Gines. La primera de ellas es de carácter performativo, la cual también es aplicada por la danza reinterpretada por la Casa de la Cultura de Mochumí. Esta consiste en ganar visibilidad presentando la danza en la mayor cantidad de contextos de presentación. Una de ellas es la presentación de ambas danzas en el 50 aniversario del FEXTICUM⁵⁰ en Monsefú en donde fueron presentadas por separado y bailaron en diferentes momentos.

La segunda estrategia está referida al uso de material de archivo. En este caso, la Danza salvaguardada por la familia Gines han recurrido, por una parte, a fotografías de álbumes familiares las cuales han sido colocadas en la página de facebook de la danza con el objeto de que puedan ser vistas, compartidas, comentadas, circuladas. Por otra parte, también han usado material del archivo del IDE - PUCP en conjunto con el proyecto Paisajes Sonoros Compartidos. A través de ello, material histórico de video fue compartido a través de las redes sociales. Todo ello será desarrollado en el subcapítulo “El archivo como lugar de prácticas sociales”.

A la fecha, la Municipalidad Distrital de Mochumí no ha convocado a una reunión entre todos los agentes e investigadores involucrados; a ello se suma que no hay una apertura al consenso por parte de los representantes de ambas instituciones dancísticas.

⁵⁰ Prensa Enlace Informativo. (2023, 15 de julio) [#FEXTICUM2023_BODAS DE ORO DESFILE DE CABALLOS DE PASO Y PASACALLE DE DANZAS TÍPICAS DE LA REGIÓN](https://www.facebook.com/EnlaceInformativoMonsefu/videos/2205452432979821/). [Transmisión en vivo vía Facebook]. <https://www.facebook.com/EnlaceInformativoMonsefu/videos/2205452432979821/>

Capítulo 4: Los archivos y la construcción del discurso patrimonial

4.1 El archivo como espacio de memoria

Como se ha mencionado en capítulos anteriores, el Expediente Técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación (en adelante, el expediente 1) fue enviado el 24 de abril de 2023 por la Municipalidad Distrital de Mochumí y declarado como improcedente el 7 de julio del mismo año⁵¹. En esta parte de la investigación propongo analizar qué memorias y qué capitales se activan, generan o refuerzan para crear el discurso patrimonial oficial de la danza a través del uso del material de los diversos archivos.

El expediente 1 cuenta con 133 páginas e indica que la metodología utilizada fue de carácter cualitativo: “reuniones informativas con actores sociales, entrevistas realizadas a portadores de la danza, integrantes y miembros de comités, y representantes de instituciones afines a los objetivos de la investigación y realización de talleres, así como la revisión de bibliografía”⁵². Con base en las entrevistas que realicé al equipo técnico que elaboró dicho expediente, se puede decir que el proceso fue colaborativo entre los diversos actores involucrados en la danza. Además, hubo un extenso trabajo de gabinete y de búsqueda de información en archivos, lo que los llevó a corroborar mucha información que había sido transmitida de manera oral.

Asimismo, las entrevistas fueron complementadas con la solicitud de material fotográfico y/o audiovisual a los diferentes archivos familiares e institucionales. Algunas de estas fotografías han servido para insertarse no solo en el discurso patrimonial oficial sino también se han expuesto públicamente buscando activar la memoria de los mochumanos (véase “El archivo como lugar de prácticas sociales”).

⁵¹ MINISTERIO DE CULTURA (2023, 7 de julio). *Oficio N° 000485-2023-DGPC/MC*.

⁵² CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023) *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. p. 2.

Algo importante que mencionar es que el expediente 1 inicia rastreando la tradición dancística: se habla de cómo los españoles trajeron la concepción occidental del “diablo” para referirse a todo aquello que era venerado por la población indígena. Esta parte es un trabajo de gabinete en donde hay una intensa búsqueda bibliográfica por descubrir los primeros registros sobre el diablo y los diablicos. Asimismo, aparece por primera vez el problema del agua en esta región; dicho asunto resulta clave puesto que la Danza de los Diablicos de Mochumí ha sido objeto de intercambio por agua hasta inicios del siglo XX, como lo ha manifestado Brüning en sus escritos. Además, se desarrolla ampliamente cómo la religión cristiana introdujo diversos objetos barrocos y renacentistas para reemplazar a las imágenes nativas.

Otro punto importante es la temporalidad de la Danza de los Diablicos de Mochumí. Aquí se afirma que dicha tradición dancística se asocia al contexto festivo de la Peregrinación de la Fiesta de la Virgen Purísima Concepción de Túcume, tradición que data desde aproximadamente el año 1570. Es recién a partir de 1700, según Sevilla Exebio, que la festividad comienza a ser acompañada por diablicos; luego de ello hay un tiempo en donde la festividad decae por las lluvias y luego, a partir de mediados del siglo XVIII la festividad resurge.⁵³ Esta fiesta se desarrolla anualmente durante el mes de febrero y coincide con los carnavales. Por tanto, como se mencionó anteriormente, muchas personas asocian la Danza de los Diablicos de Mochumí con esta fiesta, ya que, desde mediados del siglo XVIII, los diablicos han venido acompañando dicha peregrinación.

No obstante, en el expediente también se menciona que la danza de los diablicos de Mochumí aparece en otros contextos, tanto festivos como sociales. Uno de ellos es la fiesta de la patrona de Mochumí, la Virgen Inmaculada Concepción de María, en su fiesta principal el 8 de diciembre y en su fiesta de medio año. Esta práctica se ha ido perdiendo en el tiempo y ahora su participación se da por invitación de la Hermandad de la Virgen Inmaculada Concepción de María. Esto ha sido corroborado con los actuales custodios de la danza, el señor Eusebio Gines Chimoy y el capataz Santiago Gines Pacherres y también puede verse en el Facebook de la danza y en el de la Hermandad Inmaculada Concepción

⁵³ CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023) *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. P. 19.

de María - Mochumí⁵⁴

Vemos que durante el desarrollo del expediente 1, el contexto principal que es asociado a la Danza de los Diablicos de Mochumí es la Peregrinación de la Fiesta de la Virgen Purísima de Túcume. Esto es importante de mencionar porque encontraremos que el discurso de patrimonialización se centrará en la participación de la danza en dicho contexto, lo cual, según el expediente, está en la memoria colectiva de las personas, en la memoria de los archivos y además es parte de la identidad mochumana. El que la danza sea asociada a esta fiesta (una fiesta “foránea”, según Gonzalo Chapañan) también es objeto de disputa entre ambas agrupaciones.

El expediente 1 también menciona la historia de la Danza de los Diablicos de Mochumí; aquí se centran en los dos relatos anteriormente citados: aquel que menciona que la danza tiene más de 200 años, y el relato del profesor Gonzalo Chapañan que considera a la danza como una herencia Moche. Respecto a la primera versión, la referencia de ello es un escrito que tiene uno de los portadores de la danza. Dicho escrito, según refiere el expediente de patrimonialización, no tiene autor ni fecha, sin embargo, está sellada por Eleodoro Gines Chimoy y dice que lo que se describe allí ha sido proporcionado por danzantes antiguos.⁵⁵ Dicho documento resulta de gran valor para la construcción del relato y se configura como un elemento que otorga capital simbólico al actual presidente de la danza.

Algo importante que destacar es cómo se comienza a rastrear la tradición a través del tiempo. Para efectos de este proceso, resulta muy importante conocer quiénes fueron los portadores iniciales y de dónde vino, ya que todos están emparentados. Ello nos podría llevar a pensar que rastrear la tradición ha sido una tarea fácil, sin embargo, según el equipo técnico que elaboró el expediente, la tarea fue complicada porque la danza nunca tuvo un “registro oficial” o un cuaderno de actas. Patricia Paico refiere que recurrió a la página Family Search para sacar información sobre las relaciones de parentesco entre la

⁵⁴ Hermandad Inmaculada Concepción de María - Mochumí [Página de Facebook].
<https://web.facebook.com/profile.php?id=100089714506861>

⁵⁵ CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023) *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. P. 21.

familia custodia de la danza. Gracias a ello se pudo elaborar un árbol genealógico que también fue incluido en el expediente de patrimonialización.

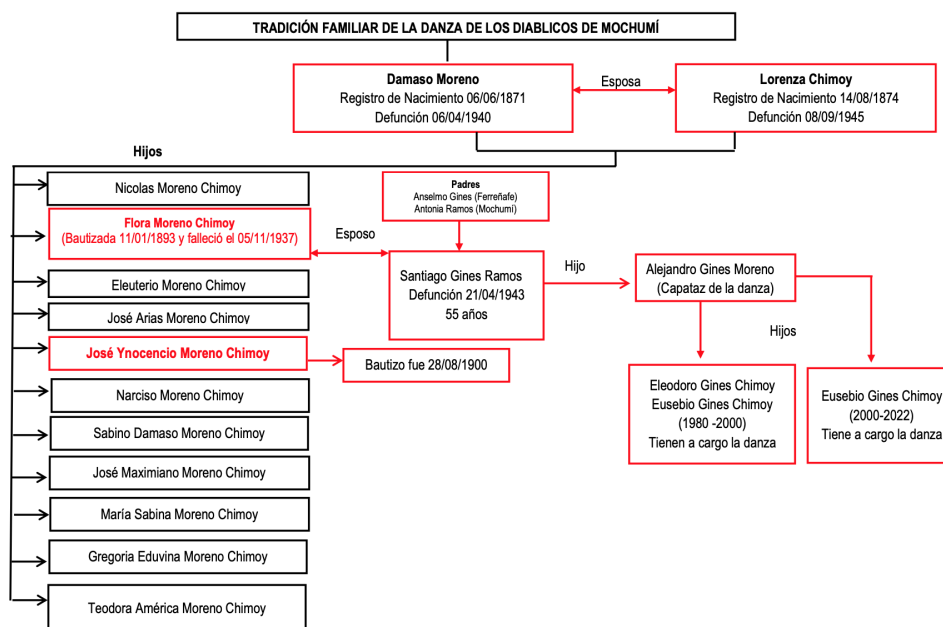


Imagen 8⁵⁶

Considero importante mencionar que un elemento que otorga capital simbólico es el pertenecer a una familia “tradicional”, es decir, el portar algún apellido relacionado con la danza. Las personas que entrevisté refirieron que la mayoría de mochumanos han danzado alguna vez, ya sea como diablico o como margarito y que casi siempre lo han hecho porque han visto a algún familiar danzar. Hoy en día es común ver a niños en los ensayos de las danzas y en las propias festividades con los atuendos respectivos. Esto se configura como un elemento clave que no solo refuerza la identidad de las personas, sino que otorga estatus entre la comunidad. En relación a ello, surge la reflexión ligada a la imagen propia, de familiares o de personas conocidas en las fotografías de los archivos: tal es el caso del señor Victorino Acosta que fue un personaje que estuvo durante mucho tiempo asociado a la danza. Don Victorino Acosta no solo es referido a través de la memoria de los danzantes y custodios de la danza, sino que también aparece en archivos fotográficos familiares (de la familia Gines), en registros del Archivo de Música Tradicional Andina del IDE - PUCP y en publicaciones especializadas también realizadas

⁵⁶ Árbol genealógico elaborado por el equipo técnico. Extraído del expediente de patrimonialización, página 23.

por el IDE - PUCP.

El expediente continúa rastreando la danza a través del tiempo y llega a inicios del siglo XX, específicamente a 1904 con la fotografía de H. Brüning de los diablicos en Jayanca. ¿A qué se debe que se encuentren los “diablicos de Mochumí” en Jayanca”? Para ello, el expediente trae a colación los problemas del agua de riego que ocurrían en la región desde el siglo XVI. Dichos conflictos por el acceso al agua hicieron que se produzcan intercambios: “Para que Jayanca preste agua para los pozos de Mochumí, tenía que mandar 24 pares de diablicos para la fiesta de Corpus de Jayanca y no tiene derecho sino para sembrar habas”⁵⁷. Dicha cita resulta clave para el profesor Gonzalo Chapoñan pues con ello él deduce que los diablicos que aparecen en la fotografía de Brüning son los diablicos de Mochumí. No obstante, el profesor Sevilla Exebio manifiesta que hay una suposición de que son los diablicos de Mochumí, pero Brüning no lo indica. Al respecto, el arqueólogo Eder Castro - miembro del equipo técnico - manifestó, en la entrevista realizada, que la hipótesis que maneja Sevilla Exebio es que el acuerdo de mandar diablicos a la fiesta de Corpus se replicaba para otras festividades de la zona, ya que la fiesta de Corpus es en julio y no en mayo como dice en la foto. Además, se presume que dicho “intercambio” duró hasta el año 1928 que es cuando recién Mochumí empezó a contar con el agua del canal Taymi y desde ahí se pierde dicha tradición.

El expediente, sin embargo, no detiene su mirada en la fotografía de Brüning, sino que indaga el contexto: observa y explora tanto el tiempo como el espacio en que la danza se performa. Es por ello que toma en cuenta la geografía del lugar y las actividades que se hacían respecto a ella. Hablo específicamente de la “limpia del canal Taymi”, actividad que era un acontecimiento popular y que, como muchas de las actividades en Mochumí, se anunciaba a golpe de chirimía y caja. Mientras se daba la limpia de cauces, la Virgen Peregrina salía en procesión a lo largo del cauce y es allí cuando los mochumanos aprovechaban para salir a pedirle que les provea de agua. En ese sentido, es importante señalar que una actividad relacionada con la limpia de canales de riego tiene un componente religioso el cual termina estando vigente hasta ahora. Hoy en día, el peregrinaje se realiza desde Ferreñafe hasta Túcume, pero ya no se realiza la limpia del canal Taymi.

⁵⁷ Enrique Brüning. Libreta Número 6.

Luego de ello, el equipo técnico realiza una etnografía del recorrido de la Virgen Peregrina, describiendo lo que sucede desde la antevíspera y deteniéndose en momentos clave del desarrollo de la preparación y del desarrollo de la fiesta. En esta parte, se recurre al material de archivos familiares e institucionales para ilustrar lo que la memoria de los portadores iba contando. Algo que destaco es que se incluyen los fragmentos de entrevistas realizadas a los custodios de la danza en el pie de página, sobre todo cuando se describen tradiciones que han ido cambiando o se han perdido a través del tiempo. Santiago Gines Pacherras, por ejemplo, menciona que anteriormente los arcos que elaboraban las familias para recibir a la virgen se hacían solo de frutas de la estación estival, hoy en día, sin embargo, “le ponen de todo”; por otra parte, Eusebio Gines mencionó que una tradición que se ha perdido es que, luego de dejar a virgen en la posa principal, los diablicos hacían un recorrido por las principales calles del distrito.

Algo destacable de esta descripción etnográfica es que, si bien hay momentos que han ido variando a través del tiempo, se puede rastrear una continuidad de la tradición: los ensayos en una determinada zona del pueblo, el llamado a los danzantes al ritmo de caja, el número de danzantes que acude a los ensayos, el propio recorrido que hace la Virgen Peregrina y sus respectivos homenajes en la distintas “pozas” que hacen las familias para recibir y venerar a la virgen, cambios en el recorrido procesional, etc. Muchos de estos cambios se han dado por fallecimientos de los encargados de, por ejemplo, recibir a la Virgen en una determinada zona. Esto también ha sido confirmado por los custodios y danzantes más antiguos de la danza.

Como he mencionado anteriormente el uso de fotografías de archivo ha servido para la construcción del discurso patrimonial. Por ejemplo, en la página 57 aparece una fotografía que también ha sido usada en la portada del expediente. Según la entrevista realizada a los investigadores, esta es una de las imágenes más antiguas que muestra a la danza y pertenece al archivo fotográfico del señor Fidel Orlando Castro Chimoy. Dicha fotografía también será referenciada en los siguientes capítulos de esta investigación. En este caso, la fotografía aparece para mostrar la diferencia entre el vestuario del cojuelo antiguo con el actual, por tanto, nos muestra cómo la indumentaria ha ido cambiando a través del tiempo. En este caso, la fotografía referenciada no tiene fecha, autor y tampoco se conoce quiénes son las personas que aparecen en ella.



Imagen 9⁵⁸

Otra fotografía histórica perteneciente a archivos fotográficos familiares es la que aparece en la página 64 y que forma parte de la Ilustración 40. En dicha fotografía podemos observar al señor José Ampuero Sánchez. Esta fotografía da pie e ilustra el relato de la tradición de la confección de máscaras desde que el señor Ampuero comenzó con este oficio. La memoria se activa a través de dicha fotografía y tanto el relato como la fotografía se insertan en un régimen patrimonial. La historia cuenta que el señor Ampuero inició su trabajo de confección de máscaras debido a una apuesta, mencionan también cuál era el costo de la confección de dicha máscara y cómo esa tradición pasó a su esposa y luego a su hijo cuando este falleció.

⁵⁸ CASTRO CHIMOY, Fidel Orlando (s/f) *Danza de los Diablicos de Mochumí, Lambayeque*. Fotografía incluida en la carátula del Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación.



Imagen 10⁵⁹

Estas fotografías enmarcadas en lo íntimo están estrechamente relacionadas a cómo se ha ido transmitiendo la tradición dancística: a través del ámbito familiar, de generación en generación. Este punto está desarrollado en el expediente 1: “la danza tiene un legado familiar que se transmite de generación en generación, ya que en sus inicios fue promovida por el señor Granados, abuelo materno del señor Dámaso Moreno Granados; actualmente se encuentra a cargo de los dos bisnietos de don Dámaso: Eusebio y Eleodoro Gines Chimoy”⁶⁰. Y es interesante notar cómo no solo la danza se ha transmitido de generación en generación sino también las actividades relacionadas a ella como la elaboración de máscaras. Es por ello que muchos de los archivos familiares pertenecen a personas que están directamente relacionados con la danza: los Gines, los Moreno, los Chimoy, entre otros. Hoy en día, con mayor facilidad al acceso a tecnologías audiovisuales y fotográficas, se pueden conseguir fotografías de los diablicos actuales de distintos archivos no solo en formato físico sino también a través de las redes sociales como Facebook o Instagram. Algunas de estas imágenes también han sido incluidas

⁵⁹ CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023) “El señor Ampuero elaborando máscaras de latón” en *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. P. 64.

⁶⁰ CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023) *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. P. 1.

dentro del expediente 1.

Asimismo, otra fotografía que es usada dentro de la creación del discurso patrimonial es la que pertenece al archivo de la socióloga Patricia Paico Chimoy, miembro del equipo técnico. Dicha fotografía es la Ilustración 16 (imagen 11) y considero importante destacar por dos razones: en primer lugar, se afirma que es la primera vez que la danza de los diablicos de Mochumí ensaya en el parque principal del distrito, frente a la Municipalidad. Históricamente, según las fuentes recogidas, la danza se ensayaba al frente de la casa de la familia Gines, entre las calles Federico Villarreal y Elías Aguirre. Esto resulta importante de mencionar, ya que se puede apreciar el aval de las representaciones del Estado hacia una expresión cultural. Asimismo, el que una danza sea ensayada en la Plaza Principal del distrito y frente a la Municipalidad nos habla de la importancia que tiene dicha expresión dancística como un elemento de identidad.

En segundo lugar, dicho ensayo se realizó el 11 de febrero de 2023, y fue el primer ensayo después de la pandemia por la Covid-19. Como dice el pie de foto, dicho ensayo fue coordinado por la directiva de la danza, la Municipalidad Distrital de Mochumí y el Instituto de Etnomusicología de la PUCP. Este último aparece como un actor recurrente dentro del proceso de patrimonialización, ya que parte de su archivo también fue usado para construir el discurso patrimonial y también porque ese día se dio a cabo la presentación del documental: Curaduría y Prácticas Archivísticas: Fotografías históricas que retornan a Mochumí⁶¹. Esto también se configura como una de las prácticas archivísticas que se generaron la cual será desarrollada en el siguiente subcapítulo. Resulta interesante mencionar también que el primer ensayo post-covid haya sido transmitido en vivo a través de un medio de comunicación local. Esto muestra que dicha tradición va más allá de una actividad de solo un pequeño grupo; si bien la danza ha estado y está asociada a algunas familias, hoy en día la apertura es mayor tanto así que los ensayos se dan en el espacio público de mayor concurrencia (la Plaza principal del distrito).

⁶¹ Para el video del ensayo, véase: <https://fb.watch/n5OBEnGE7f/>. Para el video realizado por el IDE-PUCP, véase: <https://www.youtube.com/watch?v=mZVNRkFbNyA>

Ilustración 16: Por primera vez se ensaya en el Parque Principal de Mochumi⁵².



⁵² Archivo fotográfico de Patricia Paico Chimoy del 11/02/2023. Después de tres años a causa de la pandemia COVID -19, la danza de los Diablicos ensaya por primera vez en el parque distrital en coordinación con la directiva de la danza, municipalidad e Instituto de Etnomusicología de la PUCP. Fui transmitido en vivo a través de la página de Facebook Mochumi Tv.

Imagen 11⁶²

Otra fotografía que resulta interesante de mencionar es la Ilustración 21 en donde se puede reconocer (de espaldas) al chirimillero don Victorino Acosta, personaje que, como se mencionó anteriormente, no solo aparece en el archivo fotográfico de la familia Gines, sino también en los registros fotográficos y audiovisuales del IDE - PUCP. Al igual que las otras fotografías anteriormente mencionadas, ésta también fue incluida tanto en el discurso patrimonial como dentro de la exposición pública “Exposición de Fotografía Histórica de los Diablicos de Túcume y Mochumí”; por tanto, dichas imágenes pasan de un régimen privado a un régimen patrimonial y también a uno público.

⁶² CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023) *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. P. 32.



Imagen 12⁶³

El material histórico de los archivos también ha sido usado para determinar y confirmar la estructura de la danza de los diablicos de Mochumí: la forma de bailar, la composición, los pasos, la indumentaria, los personajes, entre otros. En esta parte considero importante mencionar al material audiovisual del Archivo de Música Tradicional y Popular del IDE - PUCP. Los investigadores solicitaron el acceso a tres videos del archivo los cuales muestran el recorrido de la Peregrinación de la Fiesta Purísima Concepción de Túcume en el año 1991. Por un lado, este material sirvió para hacer comparaciones sobre, por ejemplo, cómo era la vestimenta a inicios de los años 90: “(...) en el video que nos proporcionó el IDE - PUCP se registra a los cojuelos con pantalones negros, franjas rojas a los costados, el pantalón no llega hasta los tobillos si no que llega más abajo de las rodillas (...)”⁶⁴. A diferencia de ahora, dicen en el expediente “que los cojuelos llevan una banda con franjas roja y blanca, en ella llevan orgullosos el nombre de la Danza de los Diablicos e incluso algunos le colocan el nombre director”⁶⁵.

⁶³ CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023) “Recorrido de la Peregrina camino a la Posa principal” en *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. P. 36. Fotografía perteneciente al archivo de la familia Gines.

⁶⁴ CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023) *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. P. 57.

⁶⁵ CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023) *Expediente técnico presentado al*

Asimismo, el material audiovisual del archivo del IDE - PUCP permitió a los investigadores corroborar información dicha por los entrevistados. “Por ejemplo, nos decían que los arcos en aquella época eran de tales características, que tenía frutas, que había plantas de plátanos y esos videos nos confirmaron esa información”⁶⁶; además, “poder sustentar un poco la concepción de lo tradicional que es esta danza en su práctica, en su vestimenta y en quienes han venido cuidándola a través de los años”⁶⁷.

Citando a Valeria Biffi (2011), el archivo y su material funcionan como ayuda memoria: se establece un vínculo entre la historia y, en este caso, el material fotográfico y audiovisual del archivo sirve para evocar y dar forma a recuerdos que pudiesen estar difusos en la mente. Es importante también decir que no solo se legitima la tradición y todo lo que ésta conlleva: los trajes, máscaras u otros objetos utilizados en la danza, a través del archivo también se legitima y se reconocen corporalidades. En la entrevista realizada al señor Santiago Gines mencionó que hoy en día muchos danzantes se quitan la máscara a la hora terminan de bailar: “yo le he dicho que los cojuelos no deben quitarse la máscara, eso es un mal hábito, ellos dan el ejemplo a los otros danzantes”⁶⁸.

Otro punto importante dentro de este subcapítulo es el cambio de régimen que tienen estas fotografías: de un régimen íntimo o doméstico a uno público y patrimonial. Siguiendo a Mercedes Figueroa (2021), se puede construir una narrativa visual y discursiva a través de las fotografías y de las memorias que éstas activan, en este caso para oficializar un discurso. La elección de ciertas imágenes para incluirlas dentro del expediente respondió a determinadas agendas y muchas de esas imágenes ahora son usadas para sustentar una postura. En este caso, una postura de que la danza tiene legitimidad a través del tiempo y que aparece en un contexto específico de representación.

Si bien he mencionado que tanto los registros de archivos familiares como institucionales

Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación. P. 58.

⁶⁶ Castro, Eder [Entrevista]. 18 de septiembre de 2023.

⁶⁷ Sandoval, Ángel [Entrevista]. 5 de septiembre de 2023.

⁶⁸ Gines, Santiago [Entrevista]. 5 de octubre de 2023.

han sido usados para la creación del discurso patrimonial, también aparecen dentro del expediente 1 fotografías de páginas de facebook que siguen agendas culturales. Tal es el caso de la página Mitullakta del Perú⁶⁹, la cual, según el expediente, tiene registros de los diablicos en diferentes años. Asimismo, se destacan fotografías de fotógrafos profesionales como por ejemplo Jhan Photography que tienen parte de su repositorio fotográfico en páginas de facebook; dichas páginas pueden ser vistas como un archivo que está siempre disponible: basta que alguien acceda a dicha página para que pueda tener acceso y usar dichas fotografías.



⁶⁹ Mitullakta del Perú. (s/f). *Inicio* [Página de Facebook]. <https://www.facebook.com/mitullaktadelperu>

4.2 El archivo como lugar de prácticas sociales

Como se ha venido diciendo a lo largo de esta investigación, la elaboración del expediente de patrimonialización de la Danza de los Diablicos de Mochumí supuso un extenso trabajo de búsqueda de información en diversas fuentes. Entre ellas, se encontró diverso material de archivo que fue usado para la conformación del expediente. Debido a ello, el equipo técnico encontró formas de activar diverso material de archivo de manera que este se vuelva dinámico, móvil y encuentre nuevas lecturas. Hay un “redescubrimiento del archivo como lugar antropológico, que explora métodos colaborativos para establecer diálogos entre saberes diversos y configurar el archivo como un campo argumentativo acerca de asuntos como la verdad, la memoria, la identidad, la diversidad y el patrimonio” (Cánepa & Kummels, 2021, p. 21). En ese sentido, en este subcapítulo propongo explorar las prácticas archivísticas que se han generado a raíz del uso de fotografías y material audiovisual histórico dentro del contexto del proceso de patrimonialización de la Danza de los Diablicos de Mochumí.

He dividido en dos los espacios en donde se discute sobre el material de archivo en este capítulo: iniciativas locales e iniciativas foráneas. Las iniciativas locales son aquellas que se gestan desde los agentes que están involucrados directamente dentro del proceso de patrimonialización de la danza o de aquellas personas que son parte de la tradición, ya sea porque son danzantes, porque tienen familia que danza o simplemente porque han nacido, viven o se identifican como mochumanos. Por otra parte, las iniciativas foráneas son todas aquellas actividades en donde están involucrados dentro de la organización agentes externos al proceso de patrimonialización; en este caso, ciertas iniciativas foráneas se produjeron a raíz del proyecto Paisajes Sonoros Compartidos.

Como parte de las iniciativas locales tenemos la creación de diversas páginas de facebook que fueron abiertas a raíz del proceso de patrimonialización de las danzas tradicionales de Mochumí. Tal es el caso de la página “Danzas tradicionales de Mochumí Diablicos e Ingleses”⁷⁰, creada el 26 de agosto de 2021 y actualmente administrada por Patricia Paico,

⁷⁰ Danzas tradicionales de Mochumí “Diablicos e Ingleses”. (s/f). *Inicio* [Página de Facebook]. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100072468037567>

miembro del equipo técnico que elaboró el expediente 1. Según la descripción de esta página, su objetivo es “promover la identidad local a través de las danzas”. Según Paico, “el fin era de que en ese tiempo queríamos recabar fotos en caso la población nos podría alcanzar, socializar a través de las redes. Que a través de la página podían compartirla porque por Facebook uno tiene más acceso. Ahora se encuentra socializando la información de las danzas, de lo que se ha encontrado, fotos, información”⁷¹. Es importante lo que menciona Patricia puesto que dicha página buscaba ser un espacio en donde las personas pudiesen compartir imágenes sobre las danzas. Hoy en día, se ha convertido en un espacio de difusión de noticias relacionadas a las danzas y la cultura de Mochumí.

¡Mochumano (a) necesitamos tu ayuda!

¡Juntos lo lograremos!

Si tienes información (fotos antiguas y actuales, documentos, archivos y otros), sobre la DANZA DE DIABLICOS Y MARGARITOS DE MOCHUMI, haznos llegar a la oficina de Imagen Institucional de la Municipalidad; dicha información servirá para lograr juntos que nuestras danzas sean proclamadas Patrimonio Cultural de la Nación.

Cualquier información contactar al equipo técnico:
 Soc. Angel Sandoval De La Cruz - Soc. Patricia Paico Chimoy - Arqueol. Eder Castro Morales.
 Contacto: 926693700

Imagen 13⁷²

⁷¹ Paico, Patricia [Entrevista]. 5 de octubre de 2023.

⁷² Danzas tradicionales de Mochumí “diablicos e ingleses”. (2022, 11 de febrero). *Sin título* [Fotografía de Facebook] <https://www.facebook.com/107250628349287/photos/pb.100072468037567.-2207520000/150655174008832/?type=3>

En la foto de portada de la página de facebook anteriormente mencionada encontramos una composición de tres fotografías históricas: una de ellas referida a la danza de los Margaros y las otras dos referidas a la danza de los diablicos de Mochumí. Estas fotografías llaman la atención porque también han sido usadas en el expediente de patrimonialización y son consideradas como dos de las más antiguas que pertenecen a archivos familiares. Estas fotografías antiguas - enmarcadas en ámbitos familiares - han pasado por un proceso de digitalización (ya sea mediante un escáner o “tomándole foto a la foto”) para luego insertarse dentro de un espacio virtual y público.



Imagen 14⁷³

Antes de continuar con las prácticas locales y foráneas, quisiera referirme a una práctica que tiene que ver con la circulación de las fotografías: el tomarle foto a una fotografía con un dispositivo celular se ha vuelto, hoy por hoy, una práctica bastante común al momento de querer registrar y sobre todo compartir y dar a conocer una imagen. Durante los talleres de curaduría colaborativa y la exposición fotográfica de la que más adelante hablaré, se pudo notar esta práctica traducida en una “necesidad” de tener la imagen histórica en el teléfono celular. Siguiendo a Gillian Rose (2010), estas prácticas son todo

⁷³ Danzas tradicionales de Mochumí “diablicos e ingleses”. (2022, 8 de septiembre). *Foto de portada* [Página de Facebook].

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=188008140291453&set=a.188008143624786>. Se puede ver en dicha composición una fotografía de los Margaritos de Mochumí (lado superior izquierdo), una fotografía de una chirimiyo y cajero (lado superior derecho) y una fotografía de los diablicos de Mochumí (lado inferior).

lo que las personas hacen con las fotografías. Si bien ella se refiere específicamente a las fotografías familiares, considero válido que ese concepto se pueda extender a otro tipo de fotografías. En este caso, fotografías históricas que buscan ser resocializadas y esto lo podemos ver dentro del documental *Curaduría y Prácticas Archivísticas: Fotografías históricas que retornan a Mochumí*, cuando un entrevistado menciona que le hacía una foto con su celular a una de las fotografías expuestas porque había reconocido a la persona que aparecía ahí y quería enviarle vía whatsapp dicha fotografía a sus hijas en Lima; con ello vemos entonces que no solo se busca guardar la imagen sino también compartirla, difundirla, circularla.



Imagen 15⁷⁴

La página “Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí”⁷⁵ es otra que nació a raíz del proceso de patrimonialización. A diferencia de la anteriormente descrita, esta página, creada el 27 de abril de 2021, buscó ser reconocida como la página oficial de la danza. Es administrada por la actual presidenta del comité de jóvenes de apoyo para la Danza de los Diablicos de Mochumí, Brigitt Saavedra y, según la descripción es un espacio “dedicado a difundir la danza de los diablicos de Mochumí a través de todo el Perú”⁷⁶. El contenido

⁷⁴ Capturas de pantalla del documental *Curaduría y Prácticas Archivísticas: Fotografías Históricas que Retornan a Mochumí*: <https://www.youtube.com/watch?v=mZVNRkFbNyA>. En la imagen de la izquierda vemos cómo uno de los participantes del taller de curaduría hace una fotografía a otra fotografía. En la imagen de la derecha, una señora hace una fotografía con su celular a una fotografía expuesta.

⁷⁵ Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí. (s/f). *Inicio* [Página de Facebook]. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100067186544694>

⁷⁶ Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí. (s/f). *Inicio* [Página de Facebook].

de esta página está dedicado solo a las actividades de la danza de los diablicos: se difunden fotos de los eventos en donde la danza participa, convocatorias a las reuniones para los ensayos, noticias respecto al proceso de patrimonialización, transmisiones en vivo, entre otras. Esta página ha colaborado estrechamente con el proyecto Paisajes Sonoros Compartidos y su agenda de reactivación y resocialización de material fotográfico y audiovisual de archivo.

Algo importante que mencionó Briggit en la entrevista realizada es que esta página también sirvió para expresar el apoyo a la danza y respaldar el pedido de patrimonialización. Luego de que el expediente fue declarado como improcedente y en medio de la polémica por la legitimidad de la danza, se produjeron videos bajo el hashtag #LasVocesDeNuestroPatrimonio; en estos registros audiovisuales se observan breves declaraciones de personas que históricamente han estado y siguen estando relacionadas a la danza: la idea era ubicar y mostrar el apoyo a que la danza sea reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación, de esa manera, según Saavedra, se podía visibilizar a las personas y al proceso. Es interesante notar que - hablando del plano visual de los videos - todos los videos inician con una careta la cual se compone de 5 fotografías: la imagen central reúne tanto a la Virgen Purísima como a la Inmaculada Concepción de María y las 4 restantes muestra a los diablicos en la danza. Llama la atención, eso sí, que solo aparece referenciada la danza de los diablicos que es salvaguardada por la familia Gines, mas no la danza de los diablicos que está siendo revitalizada por la Casa de la Cultura de Mochumí.

Estos videos resultan interesantes porque las personas que muestran su apoyo al pedido de patrimonialización tienen un discurso en donde buscan asociar la tradición y la herencia familiar a su identidad: muchos de ellos hablan de sus padres y abuelos que también han danzado; asimismo, existen personas que están ligadas a la confección de la máscara de los diablicos, tal es el caso de la señora Rosaura Ampuero, hija del hojalatero José Ampuero quien confeccionaba las máscaras de los diablicos de Mochumí. Ella también hace uso de un discurso ligado a la herencia y a la identidad familiar para reafirmar su compromiso con la danza. Además, es común que la mayoría de ellos mencionen su edad y los años que han danzado. Esto les otorga legitimidad y autoridad

<https://www.facebook.com/profile.php?id=100067186544694>

en su discurso, ya que pueden ser vistos como personas con gran experiencia en la danza y además reafirma que dicha expresión cultural ha sido heredada a través de las generaciones.

Desde esta página también se ha buscado tener un discurso oficial respecto a cómo se corporiza la danza a través de la vestimenta, máscaras y accesorios, ya que hay una discusión vigente entre ambos grupos de danzas sobre cómo debe ser el traje y los demás elementos (véase: el archivo como lugar de disputas). Esto se puede ver en las infografías que han elaborado sobre cómo debe ser el traje tradicional y la máscara de los diablicos.



Imagen 16⁷⁷

⁷⁷ Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí (2023, 24 de enero). [Publicación de Facebook] https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0323YQUFTkU17dhKwSrHYT2cYviq9Dj5tMGeMpLNxPqj8zwmQWNouVsDQUBkApJeScl&id=100067186544694



Imagen 17⁷⁸

Otro punto importante que ha sucedido en esta página y que también lo he considerado como prácticas locales para activar el archivo son, en primer lugar, la difusión de fotografías históricas de la danza de los diablicos de Mochumí y, en segundo lugar, las reacciones que dicha publicación genera: comentarios, *me gusta* y la inclusión de nuevas fotografías históricas. En este caso, es necesario hacer referencia a la tesis de maestría en antropología visual de Antonella Zumaita (2020) en donde ella encuentra que la página que ha sido objeto de su investigación puede ser vista y entendida como un espacio de “elicitación orgánica” en la cual, en primer lugar, debido a su elección de página personal, la página personifica a Huanta lo cual le permite interactuar de cierta manera con sus seguidores. En segundo lugar, al funcionar la página como una “instancia individual pero abierta a la colaboración (...) ha empezado a recibir numerosas colaboraciones de contenido” (Zumaita, 2020, p. 139). En el caso de la página de la Danza de los Diablicos de Mochumí salvaguardada por la familia Gines veremos que, entre otras cosas, es también un espacio abierto a la colaboración y es por ello que puede hablarse de ella como un lugar de colección: no solo las personas que administran dicha página pueden agregar

⁷⁸ Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí (2023, 24 de enero). [Fotografía de Facebook] <https://www.facebook.com/photo/?fbid=511732297742984&set=pcb.511733127742901>

imágenes de archivo, también lo puede hacer cualquier usuario, tal como se muestra en la imagen 18.

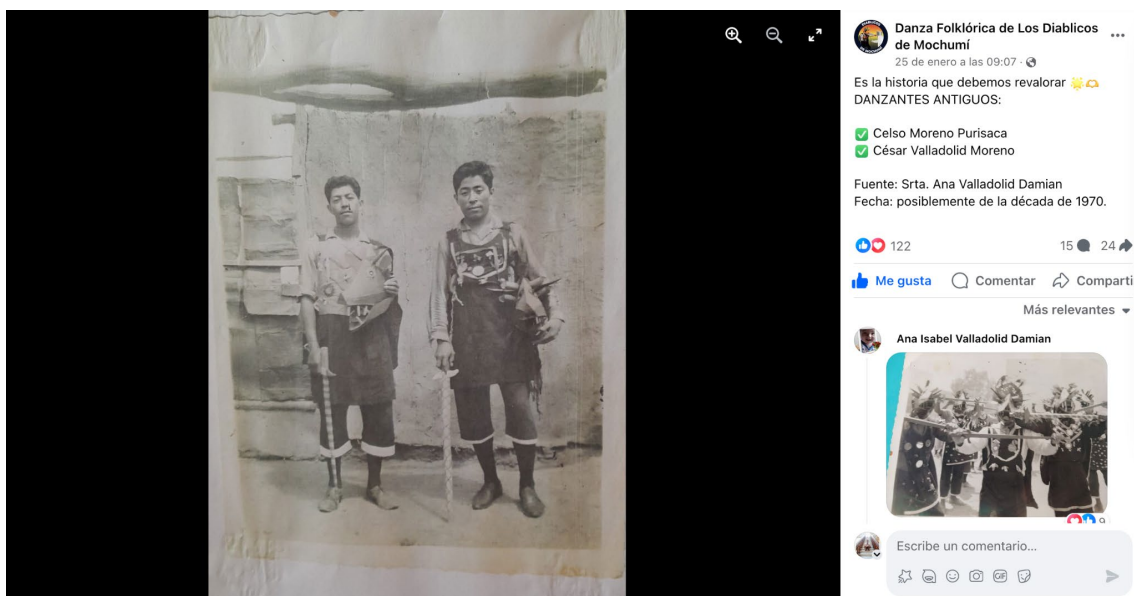


Imagen 18⁷⁹

En la imagen 18 podemos observar una fotografía histórica compartida por la página de facebook Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí. Esta publicación da pie a que un usuario postee, a modo de comentario, otra fotografía histórica de los diablicos de Mochumí. De esta manera la página se convierte en un espacio democratizador en donde no solo aquellos que manejan la cuenta de facebook pueden postear, sino también los usuarios.

Las imágenes 19 y 20 son algunos de los comentarios en facebook que ha generado dicha publicación. La fotografía media el diálogo y comienza a ser contextualizada: se le pone fecha, se identifica a las personas que aparecen ahí, se legitima la materialidad de la danza (el vestuario), y todo ello es secundado por los “me gusta” de diversas personas.

⁷⁹ Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí (2024, 25 de enero). [Publicación de Facebook] <https://www.facebook.com/photo?fbid=711440927772119&set=a.425250419724506>



Imagen 19 y 20⁸⁰

Respecto a las actividades foráneas que han utilizado material de archivo debo hacer la siguiente aclaración: encontraremos que algunas de ellas han estado enmarcadas dentro del proyecto Paisajes Sonoros Compartidos. Dicho proyecto, sin embargo, no se da a raíz del proceso de patrimonialización. Como lo he explicado en capítulos anteriores, dicho proyecto buscó activar el material del Archivo de Música Tradicional y Popular del IDE - PUCP entre la población lambayecana y es en ese contexto en el que los investigadores involucrados en el proyecto encuentran diversos procesos que están sucediendo: uno de esos procesos fue la elaboración del expediente de patrimonialización. Se puede decir, entonces, que hubo una fortuita coincidencia entre proyectos y se pudo encontrar actividades que puedan ser aprovechadas por los objetivos de ambos. Esto es interesante porque, en primer lugar, vemos que los archivos pueden mediar el diálogo para formar no solo un discurso patrimonial sino para que dicho material sea usado en diversas formas.

⁸⁰ Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumi (2024, 25 de enero). [Comentarios en la publicación de Facebook] <https://www.facebook.com/photo?fbid=711440927772119&set=a.425250419724506>

Las actividades desarrolladas por el proyecto Paisajes Sonoros Compartidos pueden ser catalogadas como iniciativas foráneas, ya que han sido agentes externos a Mochumí y al proceso de patrimonialización los que han incentivado estas prácticas. Una de esas prácticas fue la activación digital del material del Archivo de Música Tradicional del IDE - PUCP. En este caso, solo me referiré a lo trabajado con los representantes de la Danza de los Diablicos de Mochumí: Brigitt Saavedra, el señor Santiago Gines Pacherras (capataz de la danza de los diablicos) y la señora Alejandrina Chinchay (tesorera de la danza y esposa de don Santiago). La activación digital de este material surgió en base a las reuniones con los diferentes agentes con los que el proyecto trabajó y su interés en tener acceso a mayor cantidad de material del archivo IDE - PUCP. Por tanto, desde el IDE - PUCP se compartió material audiovisual y fotográfico relacionado a la Danza de los Diablicos de Mochumí vía google drive, las tres personas antes mencionadas visualizaron el material y realizaron un pauteo que sirvió para armar la edición final de cada uno de los videos. El primer video muestra ciertos momentos de la fiesta de la Virgen Purísima Concepción de 1991 en los distritos de Mochumí y Túcume⁸¹. El segundo video muestra la elaboración de la máscara de los diablicos de Mochumí realizada por José Ampuero, famoso hojalatero de dicho distrito⁸².

Es importante, entonces, mencionar cómo un archivo institucional - usualmente referido a un régimen privado - pasa a un régimen público que permite el “libre” acceso y uso. Sobre estos dos puntos habría que mencionar que el libre acceso está referido a que se puede acceder a dicho material siempre y cuando se cuente con una computadora con acceso a internet; esto, por tanto, no garantiza que pueda ser usado por todas las personas. Por otra parte, el que dicho material se encuentre en la red permite la descarga e intervención de dicho material; esto está referido al uso que se le puede dar. Se puede decir, por tanto, que los archivos, en su versión digital, desarrollan una vida propia (Cánepa & Kummels, 2021(b), p. 7) pudiendo compartirse por distintos medios virtuales (facebook, whatsapp, instagram, etc).

⁸¹ Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí (2023, 16 de octubre). *Sin título*. [Video de Facebook]. <https://fb.watch/ohhN5TgWbT/>

⁸² Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí (2023, 28 de octubre). *Sin título*. [Video de Facebook]. <https://fb.watch/ohiNl0KlvD/>

Respecto al diálogo que se da entre los archivos familiares y el archivo institucional de la PUCP, una actividad que podría catalogarse como local-foránea fue la Exposición de Fotografía Histórica de los Diablicos de Túcume y Mochumí en la cual, luego de un proceso de curaduría colaborativa entre portadores de la danza, danzantes, músicos y personas relacionadas a la tradición dancística, se expusieron las diversas fotografías tanto del archivo del IDE - PUCP como fotografías de archivos familiares. Si bien es cierto que el objetivo principal de los investigadores del proyecto Paisajes Sonoros Compartidos era activar el material del IDE - PUCP, durante los talleres de curaduría colaborativa aparecieron los diferentes archivos familiares que también buscaron activarse públicamente. Resulta interesante, por tanto, que esta práctica de archivo haya sido impulsada por los propios custodios de la danza y de los archivos locales desde el lugar original de enunciación, en este caso, los distritos de Túcume y Mochumí. Fueron los propios agentes que participaron en dichos talleres los que dieron forma y decidieron qué hacer con el material, cómo, cuándo y dónde activarlo⁸³. Las fotografías de archivos familiares que fueron usadas dentro del expediente de patrimonialización también se insertaron en la exposición anteriormente mencionada; esto lleva a pensar en los diversos usos y circulaciones que tuvieron (y tienen) dichas fotografías.

Asimismo, resulta destacable cómo este retorno o devolución de material histórico activa archivos locales que han sido gestados por agentes relacionados a la tradición dancística. Este diálogo entre archivos hace que se activen y generen nuevas circulaciones del material y se inserten en diversas actividades. Luego de que tuvo lugar la exposición antes mencionada, el material fue dado a los agentes culturales del distrito de Mochumí para que pueda ser usado por ellos en diversos contextos.

⁸³ Sobre ello, se produjo un video que se encuentra colgado en el canal de YouTube del IDE-PUCP: <https://www.youtube.com/watch?v=usV1FLxLK7M>. Dicho documental fue incluido como un anexo dentro del expediente de patrimonialización de la danza de los Diablicos de Mochumí.



Imagen 21⁸⁴



Imagen 22⁸⁵

⁸⁴ Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí (2023, 17 de junio). *Exposición Fotográfica de la Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí en el parque principal de Mochumí*. [Captura de pantalla de video de Facebook]. <https://www.facebook.com/100067186544694/videos/1043812786584134/>. Imagen expuesta en el parque principal de Mochumí.

⁸⁵ Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí (2023, 17 de junio). *Exposición Fotográfica de la Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí en el parque principal de Mochumí*. [Captura de pantalla



Imagen 23⁸⁶

de video de Facebook]. https://fb.watch/o2xnAOc_5M/. Imagen expuesta en el parque principal de Mochumí.

⁸⁶ Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí (2024, 9 de enero). *Sin título* [Fotografía de Facebook]. <https://www.facebook.com/photo?fbid=702422045340674&set=pcb.702422168673995>. Los paneles de la exposición se lucen en la chocolatada navideña de 2023 ofrecida por la mayordomía de la Danza de los Diablicos de Mochumí.

4.3 El archivo como lugar de disputas

Hasta ahora he centrado mi atención en el expediente de patrimonialización visto como un objeto que busca crear y legitimar un discurso patrimonial sobre una expresión cultural dancística a través del uso de material de diversos archivos entendiendo los archivos no solo como un espacio de búsqueda de información sino vistos como un espacio que puede activar memorias y que puede generar diversas prácticas sociales. Teniendo en cuenta que hoy en día existen dos interpretaciones de la danza de los diablicos de Mochumí que buscan ser reconocidas como Patrimonio Cultural de Nación, en este subcapítulo exploro qué discursos, qué narrativas y qué estrategias se crean y se usan desde ambos grupos para legitimarse como una danza tradicional haciendo uso de material de diferentes archivos. Algo que debe quedar claro es que no es intención de este trabajo de investigación el determinar qué versión de la danza es “real” o con mayor autoridad sobre la otra; se busca, por el contrario, determinar cuáles son las estrategias a través de los diferentes archivos que cada interpretación de la danza utiliza para legitimar su discurso.

¿Por qué aparecen dos interpretaciones diferentes de la Danza de los Diablicos de Mochumí? *La Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí*⁸⁷ es aquella que viene siendo salvaguardada por la familia Gines, tiene como presidente al señor Eusebio Gines y, actualmente, como capataces a los señores Santiago Gines y a Alberto Saavedra. Por otra parte, *La Danza Ancestral Folclórica de los Diablicos de Mochumí*⁸⁸ es aquella que viene siendo revitalizada por La Casa de la Cultura de Mochumí que es presidida por el profesor Gonzalo Chapoñan. A simple vista, ambas danzas resultan diferentes, ya que la indumentaria que utilizan es diferente una de la otra. Sin embargo, existen otras diferencias entre ambas que a lo largo de este capítulo desarrollaré y que resultan ser un espacio de disputa entre ambas.

⁸⁷ Nombre tomado del facebook oficial: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100067186544694>

⁸⁸ En su facebook oficial aparecen como Danza Ancestral: Los Diablicos de Mochumí, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100089247385903>, sin embargo, en los documentos oficiales aparecen como Danza Ancestral Folclórica de los Diablicos de Mochumí.



Imagen 24⁸⁹



Imagen 25⁹⁰

En la imagen 24 podemos observar la vestimenta de la danza de los diablicos que es salvaguardada por la familia Gines, mientras que en la imagen 25 vemos una de las vestimentas de los diablicos de la danza que está siendo revitalizada por la Casa de la Cultura de Mochumí (CCM). En el caso de la danza de la CCM veremos que utilizan diferentes colores para su atuendo, entre ellos el verde, el rojo, el amarillo, el azul, el celeste, el turquesa, entre otros. Mientras que el vestuario de la danza de la familia Gines es prioritariamente negro para los adultos. ¿A qué se debe esta diferencia en el vestuario de, aparentemente, la misma danza? Para entender ello, es necesario traer a colación los expedientes de patrimonialización. Recordemos que durante toda esta investigación he analizado el denominado “expediente 1”: este fue hecho por el equipo técnico de profesionales que fue contratado por la Municipalidad Distrital de Mochumí; sin embargo, se han podido contabilizar dos expedientes más: i. El primero fue el expediente que reunía a la danza de los Diablicos y de los Margaritos en un mismo documento (realizado también por el equipo técnico antes mencionado y al cual denominé

⁸⁹ Danza Folklórica de Los Diablicos de Mochumí (2023, 17 de julio). *Sin título*. [Foto de Facebook]. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=610090741240472&set=pb.100067186544694.-2207520000&type=3>

⁹⁰ Danza Ancestral Los Diablicos de Mochumí (2023, 29 de agosto). *Sin título*. [Foto de Facebook]. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=258886577096253&set=pb.100089247385903.-2207520000&type=3>

“expediente 0” en capítulos anteriores), ii. El segundo es el expediente 1 (el que está siendo objeto de mi investigación), iii. Y el tercero es el expediente elaborado por la Casa de la Cultura de Mochumí en donde, además de solicitar la patrimonialización de la danza, se solicitó que no se otorgue el patrimonio a la danza salvaguardada por la familia Gines (lleva como título Oficio N°: 03 CCM-CSCM-2023). Para este subcapítulo, se tomarán en cuenta solo los dos últimos mencionados.

Comenzaré hablando sobre el expediente de patrimonialización de la Casa de la Cultura de Mochumí y uno de los argumentos que usa para legitimar su discurso: la revitalización de toda la vestimenta, la máscara y demás accesorios de la Danza de los Diablicos de Mochumí. Recordemos que en el capítulo 2 traje a colación la fotografía hecha el 12 de mayo en Jayanca por H. Brüning en donde se puede ver a un grupo de Diablicos. En esta foto, según el expediente de la CCM, aparece la Danza Ancestral Folclórica de los Diablicos de Mochumí: “En la foto tomada por el investigador e historiador alemán H. Heinrich Brüning el 12 de mayo de 1904, **donde se aprecia a la Danza Ancestral Folclórica de los Diablicos de Mochumí**, en el distrito de Jayanca, danzándole al señor de la Asunción, como recompensa para que los Jayancanos permitieran el pase del agua para el regadillo de algunas parcelas del distrito de Mochumí” (CASA DE LA CULTURA DE MOCHUMÍ y CLUB SOCIOCULTURAL DE MOCHUMÍ, 2023, p. 3, resaltado propio). Se observa, por tanto, que es debido a la falta de agua que en esos tiempos padecía Mochumí que este poblado tenía que mandar unos cuantos pares de diablicos para las festividades y así poder tener acceso al agua. Sevilla Exebio menciona:

En 1654, en el pueblo de Lambayeque, el Fiscal y el Justicia Mayor del Partido resuelve el conflicto entre las comunidades de Mochumí y Jayanca por derecho de las aguas que discurren en el río La Leche, reconociendo la propiedad de éstas a la comunidad de Jayanca, en tiempo de sequía deberían de socorrer a Mochumí, este pueblo tenía la obligación de concurrir con 100 indios para efectuar limpias y reparación de la acequia en conflicto, no estando los jayancanos obligados a darles retribución alguna en producto, dinero o comida (BRÜNING, Enrique; Estudios Monográficos. Ed. Fascimular Ed. Sicán Chiclayo, 1989), *(con ello)* se resolvía legalmente un conflicto que por años enfrentó a estos pueblos, pero el problema continuó *(y)* en 1904, Enrique Brüning puede observar una solución que habían logrado estas comunidades mochicas, y apunta en su libreta N° 6 que dice:

"Para que Jayanca preste agua para los pozos de Mochumí, tenía que mandar 24 pares de diablicos para la fiesta de Corpus de Jayanca (Julio) y no tiene derecho sino para sembrar habas". SCHAEDEL. La Etnografía de Muchik en las fotografías de Enrique Brüning, 1886-1925; ed. COFIDE Lima, 1988." (2007)⁹¹

Por tanto, es debido a esa nota de H. Brüning que el expediente de la CCM afirma que los diablicos que fotografía Brüning son los diablicos de Mochumí: "En ella (en la fotografía) podemos observar que la vestimenta, máscara, bastón y demás componentes de este atuendo, guardan una similitud casi exacta con la Danza Ancestral Folclórica de los Diablicos de Mochumí, que nosotros hemos recuperado y exponemos, lo que prueba fehacientemente la autenticidad y originalidad de nuestra Danza" (CASA DE LA CULTURA DE MOCHUMÍ y CLUB SOCIOCULTURAL DE MOCHUMÍ, 2023, p. 3). La fotografía, por tanto, se convierte en la piedra angular que da pie a reimaginar y reinterpretar la vestimenta y las máscaras de la actual Danza de los Diablicos de Mochumí de la Casa de la Cultura (llamada Danza Ancestral Folclórica de los Diablicos de Mochumí) y es en base a ella que confeccionan su vestuarios y máscaras para continuar con la tradición de danzarle a la Virgen Inmaculada Concepción de María, que es la patrona de Mochumí, en su fiesta del 8 de diciembre y en la fiesta de medio año. Es a partir del año 1991, según la entrevista realizada al profesor Gonzalo Chapoñan, que la Casa de la Cultura de Mochumí comienza con un proceso de revitalización de la danza de los diablicos de Mochumí, y "oficialmente" desde el año 2004. La fotografía se convierte en un objeto legitimador de un discurso que sirve para dar paso a la creación (o revitalización) de una expresión cultural y dicha fotografía va a ser intervenida convenientemente para reafirmar dicho discurso.

Para comenzar este proceso de revitalización de la danza, la Casa de la Cultura de Mochumí utiliza la fotografía de H. Brüning y, basándose en las cualidades icónicas que otorgan esa imagen, buscan replicar la indumentaria de la misma.

⁹¹ SEVILLA, Julio (2007, 11 de diciembre). *La Danza de los Diablicos en Lambayeque*. <http://juliosevillaexebio.blogspot.com/2007/12/la-danza-de-los-diablicos-en-lambayeque.html>



*Danza Ancestral Folclórica de los Diablicos de Mochumí, H. Brüning 1904- Jayana.



*Danza Ancestral Folclórica de los Diablicos de Mochumí en la procesión de la Virgen Inmaculada Concepción de Mochumí, 2019.

Imagen 26⁹²

En la imagen 26 podemos observar la fotografía hecha por H. Brüning en 1904 y debajo de ella una fotografía de los diablicos de la Casa de la Cultura de Mochumí. Esta composición está adjunta en el oficio presentado al Ministerio de Cultura por la CCM a manera de comparación de ambas imágenes. Como dije anteriormente, el proceso de revitalización contempla basarse en las cualidades icónicas de lo que está representado en la imagen de Brüning, es decir, los diablicos. Recordemos que la iconicidad es la relación entre el signo (los diablicos de la Casa de la Cultura de Mochumí) y el objeto (los diablicos fotografiados por Brüning) en la cual la forma del signo recapitula a la del objeto en alguna manera⁹³. Podemos ver entonces cómo las cualidades de la imagen de

⁹² CASA DE LA CULTURA DE MOCHUMÍ y CLUB SOCIOCULTURAL DE MOCHUMÍ (2023) *Oficio N° 03 CCM-CSCM-2023*. P. 25.

⁹³ SALAS, Guillermo (s/f). *Iconicidad y cualisignos* [Presentación de diapositivas].

los diablicos de Brüning son replicadas en la fotografía de los diablicos de la Casa de la Cultura de Mochumí: el vestuario, las máscaras y sus elementos, la espada. En palabras del profesor Gonzalo Chapoñan es la fotografía de Brüning la que les “muestra” el patrón en cuanto a vestuario, música, coreografía: “nosotros hemos recuperado las capas, los pantalones, las piezas que tienen: la camisa, el pantalón con su faldellín, la máscara con flores y plumas”⁹⁴. Se puede ver, por tanto, una búsqueda de corporizar el archivo a través de la performatividad. Sobre ello, Diana Taylor (2015) destaca la dimensión performativa del archivo y menciona que es a través del repertorio que éste se pone en escena: “el repertorio (...) actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible” (Taylor, 2015: 56). En este caso, vemos cómo hay un tránsito de la imagen (archivo) hacia su performatividad (repertorio).

Recordemos también que la CCM menciona que la fotografía de Brüning “prueba fehacientemente la autenticidad y originalidad de nuestra Danza” (CASA DE LA CULTURA DE MOCHUMÍ y CLUB SOCIOCULTURAL DE MOCHUMÍ, 2023, p. 3), por tanto, la fotografía funciona como una “prueba de la existencia de la danza” o, como menciona Mbembe “algo que elimina la duda, ejerciendo un poder debilitante sobre tal duda” (Mbembe, 2002, p. 21). Resulta interesante, por tanto, observar la estrategia de apropiación de dicha fotografía histórica para crear una narrativa de continuidad cultural en torno a ella. Dicha apropiación contempla no solo replicar lo que aparece en ella, sino modificar ciertos aspectos para que dicha narrativa calce a medida (por ejemplo, agregarle color a la fotografía).

El discurso de continuidad de la tradición también se aprecia en la imagen 27. Sobre ello, el arqueólogo Eder Castro sostiene que “la similitud entre los diablicos de ambas fotos es el resultado de un "proceso de revaloración" alrededor del año 2000 por parte de su institución (la CCM), situación que sus voceros han señalado reiteradamente. En el marco de dicho proceso, la foto de Brüning fue la base para crear el vestuario de los diablicos de la Casa de la Cultura; el colorido del mismo ha sido decisión de responsable en base a su interpretación. Por tanto, es difícil hablar de continuidad y tradición de Los Diablicos

⁹⁴ Chapoñan, Gonzalo [Entrevista]. 3 de octubre de 2023.

de la Casa de la Cultura utilizando como argumento solo la similitud del atuendo”⁹⁵.



Imagen 27⁹⁶

⁹⁵ CASTRO, Eder (2024, 18 de febrero). *Sin título*. [Publicación de Facebook].<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1989631434767565&set=a.298581977205861>

⁹⁶ Danza Ancestral: Los Diablicos de Mochumí (2024, 18 de febrero). *Sin título*. [Foto de Facebook].<https://www.facebook.com/100089247385903/posts/366116369706606/?mibextid=oFDknk>

A ello conlleva la pregunta: ¿cómo se puede determinar el color en una fotografía en blanco y negro? Es importante subrayar la intervención y apropiación de dicha fotografía para la creación de un discurso de legitimidad construido en base a material histórico, en este caso, encontraremos que la fotografía de Brüning ha sido intervenida añadiéndole color (imagen 28). Dicha imagen también fue incluida en el expediente de patrimonialización hecho por la CCM. Esta práctica se hace posible gracias a las nuevas tecnologías que permiten “agregar” color a una imagen en blanco y negro. En la imagen 29 podemos observar un procedimiento hecho con inteligencia artificial en Photoshop perteneciente al facebook personal de David Monteza Canario. Según la descripción en la página de facebook del autor, el proceso de restauración y colorización de la imagen tomó tres días y se realizó como una manera de homenaje a H. Brüning.



*Danza Ancestral Folclórica de los Diablicos de Mochumí, H. Brüning 1904- Jayana.

Imagen 28⁹⁷

⁹⁷ CASA DE LA CULTURA DE MOCHUMÍ y CLUB SOCIOCULTURAL DE MOCHUMÍ (2023) *Oficio N° 03 CCM-CSCM-2023*. P. 49.



Imagen 29⁹⁸

La fotografía original se encuentra en el Museo de Etnología en Hamburgo. Y, así como esta, muchas de las fotografías de Brüning han encontrado movilidad en diversas dinámicas sociales, culturales, políticas, etc. (Cánepa, 2018). El caso de la fotografía de Brüning es interesante puesto que también es objeto de disputa: la fotografía también ha sido incluida en el expediente en donde se solicita la patrimonialización para la Danza de los Diablicos de Túcume y también se encuentra exhibida en el Museo de Túcume. En la leyenda de la fotografía se puede leer que se refieren a los diablicos como provenientes de Túcume.

⁹⁸ Monteza, D. (25 de septiembre) *Sin título*. [Foto]. Página de Facebook.
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10227474812673432&set=pb.1156822972.-2207520000&type=3>



Imagen 30⁹⁹

Si consideramos que la fotografía hecha por Brüning en 1904 es el primer registro fotográfico de la Danza de los Diablicos de Mochumí y que no es sino hasta el 2004 en que esta danza se revitaliza, podríamos decir que hay un lapso de 100 años en donde dicha interpretación de la danza no tuvo ningún tipo de registro fotográfico o audiovisual; es por ello que dicha danza no existe en la memoria colectiva de las personas, sobre todo de aquellos que por generaciones han visto la danza de los diablicos salvaguardada por la familia Gines. Asimismo, dicha versión de la danza no existe dentro del archivo del IDE - PUCP, ya que el trabajo de campo que se realizó en Lambayeque fue en 1991 y la danza revitalizada por la CCM recién aparece en el año 2004. No obstante, el proceso de revitalización de la danza basándose en las cualidades icónicas de una fotografía histórica resulta interesante en términos de la dimensión performativa de las expresiones culturales, ya que esto ayuda y mantiene en vigencia las discusiones sobre la construcción de

⁹⁹ La fotografía de los diablicos hecha por H. Brüning se exhibe en el Museo de Túcume. En el pie de foto se lee: “Enrique Brüning registra una fotografía de los Diablicos de Túcume, invitados a la procesión de la Virgen de la Asunción en la localidad de Jayanca en 1904. Los danzantes usan capas cortas y el tocado incluye plumas de pavo real y espejos cuadrados y circulares sobre la frente”. Fotografía del archivo personal del autor.

identidades y discursos relacionados a ella.

Respecto a la indumentaria utilizada por la danza de los diablicos salvaguardada por la familia Gines podemos decir que es diferente a la anteriormente mencionada, ya que es principalmente negra (para los adultos): “lleva una capa negra adornada de espejos, camisa blanca manga larga, el pantalón negro es un poco más abajo de la rodilla, con franjas blancas a los costados, medias largas negras y cascabeles alrededor de los tobillos y zapatos negros”¹⁰⁰. Lo interesante de este punto es que el vestuario de la danza salvaguardada por la familia Gines se ha mantenido a lo largo del tiempo, ¿cómo sabemos esto? No solo a través de la memoria de los mochumanos, sino también a través de los registros fotográficos y audiovisuales históricos que prueban lo dicho. Encontraremos que dicha indumentaria aparece, por ejemplo, en la fotografía de portada del expediente de patrimonialización (Imagen 31), asimismo en la página 69 del expediente aparece la Ilustración 44 (Imagen 32) la cual lleva como título “Señor Ponciano tocando la caja de los Diablicos”. Esa fotografía también es otro de los registros más antiguos de la danza, se logra ver el traje y las máscaras de los diablicos a los extremos de la imagen. No figura la fecha ni el autor de dicha imagen.



¹⁰⁰ CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023) *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. P.1.

Imagen 31¹⁰¹



Imagen 32¹⁰²

Esta indumentaria ha tenido continuidad en el tiempo no solo porque está en la memoria colectiva de los mochumanos y en los archivos familiares de los mismos, es también importante mencionar la legitimidad que adquieren dichos discursos cuando un archivo externo a la comunidad los respalda. Tal es el caso del Archivo de Música Tradicional y Popular del IDE - PUCP. ¿De qué manera un archivo institucional legitima un discurso para, en este caso, un proceso de patrimonialización? Al entrevistar al equipo técnico que elaboró el expediente de patrimonialización, me comentaron que ellos comenzaron la búsqueda de información de las danzas en fuentes históricas físicas y virtuales. En dicha exploración se encontraron con las fichas de los videos del archivo del IDE - PUCP que se encuentran en la plataforma de acceso y búsqueda que se está implementando y decidieron solicitar el acceso a esos videos. El sociólogo Ángel Sandoval comentó que los videos le sirvieron no solo a ellos sino a los portadores de la danza porque se mostraba

¹⁰¹ CASTRO CHIMOY, Fidel Orlando (s/f) *Danza de los Diablicos de Mochumí, Lambayeque*. Fotografía incluida en la carátula del Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación.

¹⁰² Fotografía incluida dentro Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación. no figura el año ni el autor de la fotografía.

cómo había sido la vestimenta a inicios de los años 90: “en los videos aparece la vestimenta que con el tiempo se ha ido perdiendo o modificando; dichos videos se les ha mostrado a los actuales portadores, que también aparecen en esos videos, y ellos han presentado un reglamento con sus danzantes para que todos bailen y se vistan como se hacía anteriormente”¹⁰³. Asimismo, el arqueólogo Eder Castro menciona que “los videos nos ayudaron bastante porque había aspectos que nosotros no teníamos acceso ni siquiera por fotos porque, por ejemplo, nos pareció muy importante ver los segmentos cuando aparecen los arcos y la poza, nos corroboraba información que nos habían dicho los entrevistados. Por ejemplo, nos decían que los arcos en aquella época eran de tales características, que tenían frutas, que habían plantas de plátanos y esos videos nos confirmaron esa información”¹⁰⁴.

El material de archivo, por tanto, se convierte en una prueba fehaciente del relato oral. En la imagen 33 vemos a un grupo de diablicos dirigiéndose hacia Tepo durante la fiesta de la Virgen Peregrina del año 1991. En la imagen 34 se puede apreciar una de las pozas hechas por las familias devotas para rendir homenaje a la virgen. Ambas imágenes fueron registradas por los investigadores del IDE - PUCP en el año 1991.



Imagen 33¹⁰⁵

¹⁰³ Sandoval, Ángel [Entrevista]. 5 de septiembre de 2023.

¹⁰⁴ Castro, Eder [Entrevista]. 18 de septiembre de 2023.

¹⁰⁵ ARCHIVO DE MÚSICA TRADICIONAL ANDINA DEL IDE PUCP (3 DE FEBRERO DE 1991)



Imagen 34¹⁰⁶

Identifico, por tanto, dos procesos archivísticos respecto a la vestimenta de ambas danzas: por una parte, la Casa de la Cultura de Mochumí reimagina y revitaliza el vestuario de la danza teniendo como base una fotografía histórica la cual da pie a que se cree una narrativa de apropiación o pertenencia de la imagen. Asumir que en la fotografía de Brüning aparece la danza de los diablicos de Mochumí les otorga la legitimidad para denominarse “auténticos y originales”¹⁰⁷. Por otra parte, la danza salvaguardada por los Gines legitima su vestuario a través de la memoria colectiva, de fotografías históricas familiares y de archivos institucionales como el del IDE - PUCP. Dichos registros otorgan continuidad a su discurso sobre la tradición.

V-1-1991-94. “Fiesta de la Virgen de la Purísima Concepción” [Captura de pantalla de video].

¹⁰⁶ ARCHIVO DE MÚSICA TRADICIONAL ANDINA DEL IDE PUCP (3 DE FEBRERO DE 1991) *F-1-1991-4553-(4548_4562)*. “Grupo de diablicos en la procesión dirigiéndose a la capilla de Tepo”.

¹⁰⁷ CASA DE LA CULTURA DE MOCHUMÍ y CLUB SOCIOCULTURAL DE MOCHUMÍ (2023) *Oficio N° 03 CCM-CSCM-2023*. P. 3

Como he mencionado anteriormente, en el expediente de patrimonialización de la CCM no solo se solicita que se declare patrimonio a la danza de los diablicos de Mochumí que es revitalizada por dicha institución, sino que también que no se le otorgue la patrimonialización a la danza salvaguardada por la familia Gines. En dicho expediente se mencionan cinco consideraciones: la primera de ellas hace referencia a que la danza de los diablicos de la familia Gines es una “vertiente” de la danza de los diablicos de Túcume, ya que ellos le bailan a la virgen de dicho distrito¹⁰⁸. No obstante, durante este trabajo de investigación se ha dejado claro que la danza de los diablicos de Mochumí aparece en diversos contextos festivos, sociales y culturales siendo el más importante, en el caso de la danza salvaguardada por la familia Gines, la Peregrinación de la Fiesta de la Virgen Purísima Concepción de Túcume. Esto no la desautoriza para que dicha danza pueda presentarse en otros contextos, tal como lo hace la danza revitalizada por la CCM.

El segundo punto hace mención a que el patrimonio cultural es una herencia del pasado que se transmite de generación en generación. El expediente de la CCM refiere que la danza de los Gines “no cumple con esa condición porque no tiene herencia que transmitir, ya que al ser una vertiente de la danza que la baila a la Virgen Peregrina, no tiene inicio propio como danza y por lo tanto no es una herencia del pasado”.¹⁰⁹ Esta afirmación parte de que la danza salvaguardada por la familia Gines es una vertiente; sin embargo, ha quedado claro que la danza de los diablicos de Mochumí tiene más de doscientos años de creación y está emparentada con la fotografía de H. Brüning. Asimismo, durante este trabajo de investigación se ha demostrado, a través del material de archivo, cómo la herencia dancística - de la danza salvaguardada por la familia Gines - se ha ido transmitiendo de generación en generación: a través de la vestimenta, las máscaras, los pasos de baile, etc. Es, sin embargo, la Danza de los Diablicos de la CCM la que ha sido “reiniciada” a partir del año 2004, mientras que la Danza de los Diablicos salvaguardada por los Gines puede ser rastreada hasta mediados del siglo XIX.

El tercer punto hace referencia a la identidad de la danza corporalizada en el ritmo y la indumentaria usada. Por una parte, se menciona que la danza salvaguardada por la familia

¹⁰⁸ CASA DE LA CULTURA DE MOCHUMÍ y CLUB SOCIOCULTURAL DE MOCHUMÍ (2023) *Oficio N° 03 CCM-CSCM-2023*. p. 3

¹⁰⁹ CASA DE LA CULTURA DE MOCHUMÍ y CLUB SOCIOCULTURAL DE MOCHUMÍ (2023) *Oficio N° 03 CCM-CSCM-2023*. p. 3.

Gines no sigue un patrón de baile armonioso; por otra, la indumentaria que utiliza tampoco sigue un patrón entre danzantes, esto resulta contradictorio si tenemos en cuenta que a pesar de que ha habido cambios en la indumentaria y en el patrón de baile a lo largo del tiempo, la tradición dancística se ha mantenido vigente. Además, como bien sabemos, las tradiciones pueden cambiar y adaptarse a través del tiempo, esto no quiere decir que las expresiones culturales dejen de tener identidad, son las personas que mantienen dicha tradición y quienes las consideran como propias las que las vuelven relevantes y no el que tengan muchos años de existencia o creación. Es lo que sucede con la cultura; ésta no es estática, más bien es dinámica, es cambiante, se adapta.

El punto número cuatro está referido al análisis hecho respecto al tema de la fotografía de H. Brüning el cual he descrito con anterioridad y, además de ello, se afirma que la vestimenta de la danza salvaguardada por la familia Gines es diferente a la de la fotografía de Brüning. Sin embargo, no se ha podido probar que la danza que aparece en dicha fotografía sea efectivamente la Danza de los Diablicos de Mochumí. Es importante mencionar, pasando al quinto punto, que considero importante la labor de la CCM respecto a la revitalización de la Danza de los Diablicos de Mochumí, ya que basándose en una imagen de archivo han podido traer a la contemporaneidad su propia interpretación de la danza y han podido adaptarla con elementos que ellos consideran propios de la identidad mochumana. Sin embargo, debo mencionar que no se puede descalificar ni dejar de lado una tradición que ha demostrado estar cohesionada durante el tiempo a las tradiciones del distrito y a la propia identidad del pueblo. Esto tiene que ver precisamente con el último punto al cual se refiere el expediente de la CCM; en él se dice que se está buscando otorgarle la patrimonialización a una “danza que le baila a una virgen que ya tiene su propia danza declarada como Patrimonio Cultural”¹¹⁰. Como dije anteriormente, los contextos de representación de las danzas pueden ser múltiples y variados y no solo responden a la devoción hacia una virgen, también las danzas tienen presentaciones en pasacalles, fiestas de familias, procesiones, entre otros. Asimismo, es importante aclarar que en la Resolución Viceministerial Nro. 034-2013-VMPCIC-MC (resolución que declara la Danza de los Diablicos de Túcume como Patrimonio Cultural de la Nación) se menciona que la Danza de los Diablicos de Túcume aparece en la fiesta de la Virgen

¹¹⁰ CASA DE LA CULTURA DE MOCHUMÍ y CLUB SOCIOCULTURAL DE MOCHUMÍ (2023) *Oficio N° 03 CCM-CSCM-2023*. P. 4.

Purísima Concepción a representar la danza de los Siete Vicios la cual:

(...) nació y era originalmente parte de la procesión del Corpus Christi, pero esta fiesta pasó a un segundo plano ante la extraordinaria importancia que cobró el culto a la Virgen Purísima Concepción, patrona de Túcume. La danza de los Siete Vicios se ha hecho suficientemente prestigiosa como para representarse también en fiestas de otros santos, vírgenes y cruces en los diferentes caseríos del distrito (...) (2013).¹¹¹

Se puede interpretar, por tanto, que la patrimonialización que se le otorga a la Danza de los Diablicos de Túcume no la limita exclusivamente a un contexto particular. Por el contrario, se reconoce que en sus inicios estuvo ligada a otra celebración y que hoy en día puede presentarse en otros contextos.

Con ello, paso al segundo punto en disputa: el contexto de representación de la danza. Considero importante hacer hincapié en que la memoria individual y colectiva también funcionan como un archivo que ha sido construido mediante la socialización y la experiencia de cada persona. En Mochumí, la danza de los diablicos, durante décadas atrás, ha estado relacionada a la familia Gines, al mes de febrero, a los trajes negros, a la chirimía y la caja, y a la Peregrinación de la Fiesta de la Virgen Purísima Concepción de Túcume. Dicha peregrinación se realiza durante el mes de febrero e inicia en Ferreñafe, pasa por Mochumí y termina en Túcume. Asimismo, la danza de los diablicos, como afirma el profesor Gonzalo Chapoñan, también está relacionada a la fiesta de la Virgen Inmaculada Concepción de María.

Según el profesor Gonzalo Chapoñan, se ha dejado de bailar a la patrona de Mochumí para danzarle a una virgen foránea (la Virgen Purísima Concepción de Túcume). Esta tradición se ha ido perdiendo desde mediados del siglo XX; Chapoñan refiere que fue incluso antes de que su abuelo y ex capataz de la danza, el señor Dámaso Moreno Granados, falleciera (en el año 1940).

“Hoy, dentro de las dos primeras instituciones culturales de Mochumí como es el

¹¹¹ Resolución Viceministerial Nro. 034-2013-VMPCIC-MC

Club Socio Cultural de Mochumí y la Casa de la Cultura de Mochumí, hemos asumido el reto de dar continuidad cultural y étnica de nuestro ARTE DANCÍSTICO MILENARIO, y que desde la llegada de nuestra Inmaculada Concepción de María se le dedicó a ella, por lo que seguimos y seguiremos conservando la pureza de nuestra danza ancestral de los Diablicos de Mochumí para nuestra Patrona la Inmaculada y como muestra y continuidad cultural de todos los mochumanos para darle unidad y el valor ancestral dancístico y que se perennice para las presentes y futuras generaciones”¹¹²

Por otra parte, la Danza de los Diablicos de Mochumí - la cual es salvaguardada actualmente por la familia Gines - es asociada a la Peregrinación de la Fiesta de la Virgen Purísima Concepción de Túcume desde hace aproximadamente doscientos años:

“La danza de los Diablicos es una danza de carácter tradicional en Mochumí, se observa hasta la actualidad y se asocia al marco festivo - religioso propio de la peregrinación de la imagen pequeña de la Virgen Purísima Concepción, conocida como “la Peregrina” “la Andariega” “la Serrana”, en su recorrido por los pueblos de Ferreñafe, Mochumí y Túcume en el mes de febrero (...) esta danza tiene más de doscientos años y, aproximadamente se inicia entre los años 1750 – 1790; asimismo la danza tiene un legado familiar que se transmite de generación en generación (...)”¹¹³.

Algo importante que mencionar respecto al contexto de representación de la danza tiene que ver con lo expuesto en el expediente de patrimonialización hecho por la Casa de la Cultura de Mochumí. En él se afirma que ellos están solicitando la patrimonialización de la danza en un contexto específico: “solicitamos que se declare Patrimonio Cultural de la Nación a la Danza Ancestral folclórica de los Diablicos de Mochumí *que le danza a nuestra Inmaculada Concepción de María*”.¹¹⁴ Esta estrategia va de la mano con la

¹¹² CHAPOÑÁN, Gonzalo (2023) *Los Diablicos de Mochumí, una danza ancestral*. Se han respetado las mayúsculas del texto original.

¹¹³ CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL (2023) *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación*. P.1.

¹¹⁴ CASA DE LA CULTURA DE MOCHUMÍ y CLUB SOCIOCULTURAL DE MOCHUMÍ (2023) *Oficio N° 03 CCM-CSCM-2023*. P. 6. Cursivas propias.

adscripción de la danza al Club Socio Cultural Mochumí hecha en 1991 mediante un testimonio de escritura pública: “para poder declararla Patrimonio del distrito, de la provincia, de la región y del país, la integramos al Club Socio Cultural Mochumí, mediante testimonio de Escritura Pública N° 894, Folio 1431, otorgado por la Abogado Isabel Alvarado Quijano, Notario Público de Chiclayo, de fecha 19 de agosto de 1991”¹¹⁵, y es por ello que la Casa de la Cultura de Mochumí se hacen llamar “los poseedores directos de ese patrimonio inmaterial, y por lo tanto en los únicos portadores”¹¹⁶. Dicho acto, como ya se explicó en capítulos anteriores, resulta no solo innecesario sino que va contra la ley 28296 (Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación).

Podemos decir entonces que, por parte de la CCM, hay una búsqueda de querer diferenciarse del otro grupo de diablicos ya no solo por la vestimenta, si no también por tener un contexto principal diferente que el contexto de los diablicos de la familia Gines. Es por ello que, dentro de las declaraciones brindadas por Gonzalo Chapoñan, se afirma que ellos no están en contra de que los Gines le bailen a la Virgen Peregrina, sino que se les reconozca como herederos de una tradición que, según ellos, no poseen, ya que su contexto principal no es de una fiesta del distrito.

Si tomamos como referencia la aparición o registro de las danzas en diversos archivos familiares o institucionales, encontraremos, por ejemplo, a la Danza de los Diablicos de Mochumí salvaguardada por la familia Gines en los registros del archivo del IDE - PUCP. Como he mencionado anteriormente, dichos registros datan de la Fiesta de la Virgen Purísima Concepción del año 1991 y es allí en donde no solo se registraron a los diablicos de Mochumí, sino también a los Margaritos de Mochumí, la Vaca Loca, entre otras expresiones musicales de la región. Este material fotográfico y audiovisual ha otorgado legitimidad a los discursos que relacionan a la danza de los diablicos de Mochumí con la fiesta de la Virgen Peregrina de Túcume. Además de ello, dentro del material audiovisual del archivo del IDE - PUCP podemos encontrar a la danza de los diablicos en otros contextos festivos como por ejemplo la Fiesta de la Cruz de Pañalá, lo que nos comprueba

¹¹⁵ CASA DE LA CULTURA DE MOCHUMÍ y CLUB SOCIOCULTURAL DE MOCHUMÍ (2023) *Oficio N° 03 CCM-CSCM-2023*. P. 2.

¹¹⁶ CASA DE LA CULTURA DE MOCHUMÍ y CLUB SOCIOCULTURAL DE MOCHUMÍ (2023) *Oficio N° 03 CCM-CSCM-2023*. P. 2.

el hecho de que los diablicos aparecen en diversos contextos.

Por otra parte, la Casa de la Cultura de Mochumí encuentra tanto en la apropiación de la fotografía de Brüning como en el contexto de representación, dos estrategias que la empoderan desde el archivo: en ambos casos se apela a fuentes históricas. En el caso de la fotografía, el archivo fotográfico de H. Brüning; en el caso del contexto de representación, se crea un discurso de ancestralidad y tradición apelando a los supuestos orígenes de la danza: “...retomando la Danza para lo que fue creada en su origen, de danzarle a nuestra Inmaculada Concepción de María y exponerla no solo a nivel local, sino también regional...”¹¹⁷.

Es importante, por tanto, recordar el concepto que menciona Mbembe (2002) de status y poder que otorga el archivo a través del entrelazamiento entre el edificio y los documentos, “...por estar ahí, el archivo se vuelve algo que elimina la duda, ejerciendo un poder debilitante sobre tal duda. Entonces adquiere la condición de prueba (...) de que algo realmente sucedió, de lo cual se puede armar un relato. El destino final del archivo se sitúa por tanto siempre fuera de su propia materialidad, en el relato que hace posible” (Mbembe, 2002, p. 21). Es interesante notar, por una parte, cómo el archivo logra armar y/o complementar un discurso que había sido construido de forma oral; y, por otra, cómo la institucionalidad de un archivo otorga un nivel de veracidad y confianza sobre un discurso. Asimismo, cómo la apropiación de una fotografía y de un contexto en particular empoderan los discursos sobre la existencia y la continuidad cultural de una danza.

El archivo se configura como “un dispositivo de poder a través del cual se modelan, normalizan y disputan acervos patrimoniales, memorias e identidades, así como relaciones y jerarquías sociales de carácter étnico, de clase y de género” (Cánepa & Kummels, 2021, p. 23). En este caso, tanto las fotografías de los archivos familiares junto al material de archivo del IDE-PUCP otorgan legitimidad desde su lugar de enunciación y además estos archivos invitan a la participación de otros actores. Algo importante que resaltar de dicha cita es la jerarquía social que va a otorgar el *estar* dentro del archivo: en el caso de los diablicos de la familia Gines el haber sido registrados por el IDE - PUCP a inicios de la década de los noventa les ha permitido que los discursos orales puedan ser

¹¹⁷ CASA DE LA CULTURA DE MOCHUMÍ y CLUB SOCIOCULTURAL DE MOCHUMÍ (2023) *Oficio N° 03 CCM-CSCM-2023*. P. 2.

comprobados a través de las imágenes. Por otra parte, es interesante que los diablicos de la CCM busquen *estar presentes o aparecer* dentro de la fotografía de H. Brüning: esta apropiación se materializa en la revitalización del traje de los diablicos, como previamente se ha explicado.

Siguiendo la línea del archivo como dispositivo de poder, es necesario traer a colación la donación que se realizó en noviembre de 2022 por el capataz de la Danza de los Diablicos de Mochumí, el señor Santiago Gines Pacherras, al Archivo de Música Tradicional y Popular del IDE - PUCP. Dicha donación fue realizada en el marco de proyecto Paisajes Sonoros Compartidos y consistió en la entrega de la capa y de la máscara de los diablicos¹¹⁸. El señor Santiago Gines Pacherras afirmó que la donación respondía a “poder desprenderse de un artículo que lo acompañó durante mucho tiempo” y que “lo hacía por decisión propia”¹¹⁹. Es importante también destacar que dicha donación se hizo durante el contexto de la búsqueda de patrimonialización de la danza lo que reafirma la condición del archivo como un espacio que otorga legitimidad a lo que contiene; esto nos refiere a que el material del archivo tiene un estatus - socialmente construido - de “material privilegiado” (Cánepa & Kummels, 2021, p. 11). Se podría decir que hoy en día hay una búsqueda por parte de los agentes culturales de ser “visibles” a través de los archivos, no solo en aquellos institucionales (como el IDE - PUCP), sino también en los archivos familiares, que muchas veces suelen estar insertados en un régimen público-privado (las redes sociales).

Junto a dicha donación, se hizo la demostración de la Danza de los Diablicos en el campus de la Pucp¹²⁰. Lo interesante que sucede con ello es que no solo se ejecuta la danza, sino que dicha representación es fotografiada y grabada en video para que este material pueda circular y pueda exhibirse en otros contextos (en este caso, ya no solo festivo sino académico). Tanto la donación de la capa y máscara como la exhibición de la Danza en la universidad responden a esta agenda de los custodios de la tradición por tener presencia

¹¹⁸ Instituto de Etnomusicología (2022, 28 de noviembre). *Donación de Máscara y Capa de la Danza de los Diablicos de Mochumí al IDE-PUCP*. <https://ide.pucp.edu.pe/noticias/donacion-de-mascara-y-capade-la-danza-de-los-diablicos-de-mochumi-al-ide-pucp/>

¹¹⁹ Gines, Santiago [Entrevista]. 5 de octubre de 2023.

¹²⁰ Danzas tradicionales de Mochumí “Diablicos e Ingleses” (2023, 21 de julio). [Video de Facebook]. <https://www.facebook.com/watch/?v=241984198768034>

dentro de instancias académicas. Podría hablarse de un reconocimiento del archivo como un espacio que legitima discursos por parte de aquellos que son cultura viva.



Conclusiones

El usar los archivos en un proceso de patrimonialización de una expresión cultural no solo se limita, como hemos visto, a tenerlos como fuentes. El archivo se constituye como un espacio de memoria, de prácticas y también como un lugar en donde se puede discutir sobre la tradición. Estas tres formas de entender el archivo han sido la guía de esta investigación no centrándome en el resultado final sino en el proceso de construcción de un relato patrimonial.

Este proceso se inició con la búsqueda de los orígenes de la tradición dancística, lo que llevó a los investigadores a recolectar información a través de diversas fuentes escritas y orales. Asimismo, al ser una tradición que se encuentra actualmente vigente se propuso que el proceso tenga una metodología participativa. Esto hizo que los investigadores involucren a aquellos que son reconocidos por la comunidad como los portadores y cultores de la tradición dancística: los capataces, el presidente de la danza, el director de la Casa de la Cultura de Mochumí, danzantes antiguos, mascareros, músicos, entre otros. Es a través de la memoria de dichos agentes que se comienza a formar una “memoria oficial” de la danza que busca ser reconocida como patrimonio. Dicha memoria oficial toma forma a través de las historias de vida, la genealogía, los contextos de representación, los recuerdos compartidos, entre otros.

Es a través de fotografías y registros audiovisuales de diversos archivos construidos a través del tiempo por muchas familias mochumanas y por instituciones privadas que las corporalidades y los elementos constitutivos de la danza como máscaras y la vestimenta adquieren legitimidad para la construcción del relato patrimonial, ya que se constituyen como una herencia del pasado insertada dentro de la identidad del distrito.

Sucedan diversos procesos con estos archivos. En primer lugar, poseer registros históricos de la danza (y aparecer en ellos) activa el capital simbólico de familias y personas relacionadas a la tradición dancística; así como pertenecer a una familia que por generaciones ha danzado otorga capital social y prestigio a los diversos agentes involucrados en la danza. Ellos, ya no solo a través de su participación activa dentro de la danza sino que su discurso identitario como custodios y portadores de la tradición es

legitimado por su aparición en archivos locales e institucionales.

Asimismo, los archivos de las diferentes familias son insertados en un régimen patrimonial: los discursos y las fotografías familiares se integran al expediente de patrimonialización; además de ello, los archivos familiares pueden ser usados para mediar el diálogo con otro tipo de material histórico: archivos institucionales que buscan ser activados e insertados en procesos de memoria locales. Tanto el material de archivos familiares como el material de archivos institucionales comienzan a circular a través de actividades que son gestadas desde el lugar propio en donde se gesta la tradición: se organizan curadurías, exposiciones, y también dicho material de archivo encuentra en el ámbito digital un lugar donde difundirse (a través de páginas de facebook o del whatsapp).

A todo ello es necesario traer a colación que la versión digital del material análogo “desata una reconfiguración tanto del archivo existente y de sus objetos como de los criterios que rigen aquello que se considera archivable (...) la versión “digital” desarrolla una vida propia como archivo emergente” (Cánepa & Kummels, 2021(b): 7). En este caso, tanto las fotografías de los archivos familiares como las fotografías de los archivos institucionales han tenido una circulación restringida: en el caso de las fotografías de los archivos familiares, éstas se enmarcan en lo íntimo; por otra parte, las fotografías de los archivos institucionales resultan lejanas y poco conocidas. Durante el proceso de patrimonialización las fotografías no solo se insertan en un régimen patrimonial buscando convertirse en fotografías que den cuenta de la tradición sino que se convierten en fotografías públicas, las cuales las personas pueden hacer diferentes usos: tomarles fotografías, compartirlas, intervenirlas, comentarlas; y que también encuentren nuevas lecturas: se reconocen personas, escenarios, tradiciones, etc.

Dichas fotografías también cambian su materialidad: se vuelven digitales y se insertan en las redes sociales. Éstas, específicamente páginas de facebook creadas a propósito del proceso de patrimonialización, comienzan a ser usadas como un espacio de colección en donde no solo las personas que administran dichas páginas suben contenido relacionado a la danza, sino que otras personas pueden compartir imágenes y diversa información sobre dicha tradición. De esa manera el poder intrínseco que tiene el archivo se descentraliza y ahora cualquier persona puede compartir y difundir su material.

Mbembe (2002) propone en su texto *El poder del archivo y sus límites* el concepto del archivo como *status* en el cual le otorga un estado de privilegio al objeto archivado frente a aquellos que no lo son. En este caso, dos versiones o interpretaciones de la misma danza buscan legitimarse teniendo como fuente material de archivo. La danza salvaguardada por la familia Gines aparece retratada a través del tiempo en las fotografías y registros audiovisuales de los diferentes archivos de familias mochumanas y del archivo del IDE - PUCP lo cual los posiciona como tradicionales dentro del discurso patrimonial. En este caso, ellos *están dentro* de un archivo y su discurso está referido a cómo ellos han podido sostener una tradición a través del tiempo por aproximadamente 200 años.

El archivo también funciona como un objeto del cual uno puede apropiarse y moldear un discurso para la creación o reinterpretación de una expresión cultural. En este caso, la Casa de la Cultura de Mochumí *busca estar dentro* de un archivo para autodefinirse como tradicionales o ancestrales: se apropia y reinterpreta una fotografía histórica y busca traer a la contemporaneidad lo representado en ella: la danza de los diablicos, su vestuario, máscaras y demás elementos creando un discurso de identidad y de herencia (o continuidad) cultural. Esta apropiación de la imagen contempla su intervención y su adaptación: todo lo que aparece en dicha imagen es replicado buscando asemejarse lo más posible a ella.

Ambas estrategias dialogan con que “el archivo elimina la duda ejerciendo un poder debilitante sobre ella (...) es la prueba de que una vida verdaderamente existió, de que algo realmente sucedió, de algo de lo que puede dar cuenta” (Mbembe 2002: 20). Se reconoce por ambas partes el poder que tiene el archivo para la conformación de discursos sobre tradición, memoria e identidad como aspectos medulares del relato patrimonial.

Finalmente, es interesante mencionar la aproximación desde el archivo hacia un proceso de declaratoria como Patrimonio de la Nación a una danza tradicional. En este caso, el material del archivo institucional del IDE - PUCP y sus gestores también tenemos una agenda que involucra decisiones y discursos, esto resulta relevante porque pone énfasis en las metodologías usadas desde el archivo y con el archivo. Ser miembro del IDE - PUCP y del proyecto Paisajes Sonoros Compartidos me permitió acercarme de una manera casi exclusiva a este proceso no siendo solo un agente externo sino alguien que se involucra desde dentro. Ser consciente de ello también es algo que vale la pena

mencionar.



Epílogo

Inicié este trabajo de investigación hablando sobre el sesgo con el que iniciaba este proyecto. Para mí, como investigador en antropología y comunicador audiovisual resulta clave que este haya quedado claro desde el principio. Debido a ello, he tratado de presentar todo aquello que fue dicho por las personas con las que conversé de la manera más fiel posible para dejar clara la postura de cada uno de ellos. Así como yo, cada persona tiene agendas propias y persigue intereses particulares.

El año pasado la Danza de los Margaritos de Mochumí recibió, por parte del Ministerio de Cultura del Perú, el reconocimiento como Patrimonio Cultural de la Nación y quiero hacer extensivo mi reconocimiento y felicitar al equipo técnico, a la mayordomía de dicha danza y a todos aquellos que han aportado a dicho proceso. Si bien la danza mencionada no ha sido objeto de mi investigación, he podido ser parte de algunos eventos organizados por dicha mayordomía durante mi participación en el proyecto Paisajes Sonoros Compartidos. Dicho reconocimiento es más que merecido.

A la fecha de hoy (2024), Mochumí está en el año de su bicentenario y tiene detenido el proceso de patrimonialización de la Danza de los Diablicos de Mochumí. Quiero terminar esta investigación con una invocación al seguimiento de este proceso por parte de la Municipalidad Distrital de Mochumí y también al diálogo entre todos los actores involucrados en este proceso, recordando y haciendo hincapié en que la cultura no es estática, se modifica, es cambiante y se adapta a los tiempos. Tal vez sea hora de que nosotros nos adaptemos y dejemos que todo lo que nos hace “diferentes” sea precisamente lo que nos una. Que sea un año en donde Mochumí tenga una razón más para celebrar.

Bibliografía

APPADURAI, Arjun

2004 Archive and Aspiration. En *Humanscape*, Magazine, vol. XI, febrero 2004, Foundation for Humanisation.

ARÉVALO, Javier Marcos

2004 La tradición, el patrimonio y la identidad. En *Revista de estudios extremeños*. Vol. 60. N°3. pp. 925 - 956.

ASENSIO, Raúl H.

2014 Entre lo regional y lo étnico: el redescubrimiento de la cultura Mochica y los nuevos discursos de identidad colectiva en la Costa Norte (1987 - 2010). En Cuenca, Ricardo ed., *Etnicidades en construcción* (pp. 85 - 118). Lima: Instituto de Estudios Peruanos

BASSILIO, Giacomo

2020 Dar a conocer: valor e identidad, las dos caras de la marca - territorio. Entendiendo la marca - "Túcume" como fenómeno social en el caso de los artesanos. En Cánepa, G. & Lamas, L., eds., *Épicas del Neoliberalismo. Subjetividades emprendedoras y ciudadanías precarias en el Perú* (pp. 217 - 235). Lima: CISEPA.

BOURDIEU, Pierre

1997 *Razones prácticas*. Sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama.

BOURDIEU, Pierre

2003 *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

CÁNEPA, Gisela

2001 Formas de cultura expresiva y la etnografía de "lo local". En Gisela Cánepa, editora. *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes* (pp. 11 - 36). Lima: Fondo Editorial - PUCP

CÁNEPA, Gisela

2008 Identidad y memoria. En Romero, Raúl R., editor. *Fiesta en los Andes. Ritos, Música y Danzas del Perú* (pp. 44 - 71). Lima: Instituto de Etnomusicología - PUCP, Fondo Editorial - PUCP.

CÁNEPA, Gisela

2018 Imágenes Móviles. Circulación y Nuevos Usos Culturales de la Colección Fotográfica de Heinrich Brüning. En Cánepa, G. & Kummels, I., eds., *Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del Tiempo y el Espacio* (pp. 79 - 124). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

CÁNEPA, Gisela e Ingrid KUMMELS

2021 Archivos como lugares antropológicos: una introducción. En Gisela Cánepa & Ingrid Kummels eds., *Antropología y Archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual* (pp. 7 - 51). Volumen 1. Lima: Instituto de Etnomusicología - PUCP

CÁNEPA, Gisela e Ingrid KUMMELS

2021 (b) *Los archivos y su transformación digital: una introducción*. En Gisela Cánepa & Ingrid Kummels eds., *Antropología y Archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual* (pp. 7 - 39). Volumen 2. Lima: Instituto de Etnomusicología - PUCP

CASA DE LA CULTURA DE MOCHUMÍ y CLUB SOCIOCULTURAL DE MOCHUMÍ

2023 *Oficio N° 03 CCM-CSCM-2023*

CASAS, Leonidas

1993 Fiestas, danzas y música de la costa de Lambayeque. En Romero, Raúl R. (Ed), *Música, danzas y máscaras en los andes* (pp. 299 - 338). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva - Agüero, Proyecto Preservación de la Música Tradicional Andina.

CASTRO, Eder, Patricia PAICO y Ángel SANDOVAL

2023 *Expediente técnico presentado al Ministerio de Cultura para la declaratoria de la Danza de los Diablicos de Mochumí como Patrimonio Cultural de la Nación.*

CHAPOÑÁN, Gonzalo

2023 Los Diablicos de Mochumí, una danza ancestral Muchik

COLUNGE, Ángel y Carlos ZEVALLOS

2021 Archivo, memoria y contemporaneidad: tras los pasos de la violencia y su representación visual en las fotografías del proyecto Talleres de Fotografía Social (TAFOS) en la Universidad Mayor de San Marcos. En Gisela Cánepa & Ingrid Kummels eds., *Antropología y Archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual* (pp. 157 - 179). Volumen 1. Lima: Instituto de Etnomusicología - PUCP

FIGUEROA, Mercedes

2021 Archivos fotográficos y memorias familiares: representaciones de estudiantes universitarios y policías fallecidos durante el conflicto armado interno en el Perú. En Gisela Cánepa & Ingrid Kummels eds., *Antropología y Archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual* (pp. 225 - 242). Volumen 1. Lima: Instituto de Etnomusicología - PUCP

GUERRERO, Sara

2016 *Disputas, consensos y usos del “patrimonio”:* la patrimonialización de la *Festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno ante la UNESCO*. Tesis de pregrado en Antropología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales.

HALL, Stuart

2003 Introducción: ¿quién necesita “identidad”? En Stuart Hall & Paul du Gay, compiladores, *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13 - 39). Buenos Aires - Madrid: Amorrortu editores.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1998 *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.

MARADIEGUE, Walther

2020 Lo Moche en el Museo: Etnicidad y neoliberalismo en la costa norte peruana. En Cánepa, G. & Lamas, L., eds., *Épicas del Neoliberalismo. Subjetividades emprendedoras y ciudadanías precarias en el Perú* (pp. 199 - 216). Lima: CISEPA.

MARCÚS, Juliana

2011 Apuntes sobre el concepto de identidad. En *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*. Vol. 5, pp. 107 - 114. Universidad Complutense de Madrid.

MBEMBE, Achille

2002 The Power of the archive and its Limits. En Carolyn Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid, R Sales, eds., *Refiguring the Archive* (pp. 19 - 26). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

MERCADO MALDONADO, Asael & Alejandrina HERNÁNDEZ OLIVA

2010 El proceso de construcción de la identidad colectiva. En *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 17, N° 53, mayo - agosto, pp. 229 - 251. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

MINISTERIO DE CULTURAL DEL PERÚ

s/f *¿Qué es patrimonio cultural?* Lima.

NARVÁEZ, Alfredo

2014 *Los diablos de la Virgen*. Lambayeque: Ediciones del Museo de Sitio Túcume, Unidad Ejecutora 005, Ministerio de Cultura del Perú.

ROSE, Gillian

2010 Chap 2. How to Look at Family Photographs: Practices, Objects, Subjects and Places y Chap 3. What is done with Family Snaps? En *Doing Family Photography: The Domestic, the Public, and the Politics of Sentiment*. London & New York: Routledge.

SCHAEDEL, Richard P.

1988 *La etnografía muchik en las fotografías de H. Brüning 1886 - 1925*. Lima: COFIDE.

SEEGER, Anthony

2018 “Archives, Repatriation, and the Challenges Ahead” *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*.

SEEGER, Anthony

2022 “Archives, repatriation, agency, and changing circumstances: Reflections on shared soundscapes, collaborative activations, and repatriations in Latin America”. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 28: 230–238. <https://doi.org/10.1111/jlca.12683>

SEVILLA, Julio

2007 *La Danza de los Diablicos en Lambayeque*. En: <http://juliosevillaexebio.blogspot.com/2007/12/la-danza-de-los-diablicos-en-lambayeque.html>

SILVA, Armando

1998 Capítulo III. La imagen de la fotografía. En *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Santafé de Bogotá: Norma.

SMITH, Laurjane

2011 El “espejo patrimonial”. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? En *Antípoda*, n° 12, pp. 39 - 63

STOLER, Ann Laura

2010 *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press.

TAYLOR, Diana

2015 *El archivo y el repertorio*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

YÚDICE, George

2002 *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global.* Barcelona: editorial Gedisa.

ZUMAITA, Antonella

2020 *Imaginando una comunidad huantina. Nuevos usos culturales del álbum familiar en las redes sociales.* Tesis de maestría en Antropología Visual. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado.

