

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



**EL SIGNIFICADO Y LA TRANSFORMACIÓN DE LAS
MÁSCARAS Y LOS TRAJES DE LA DIABLADA DE PUNO**

Tesis para optar el grado de Magíster en **ANTROPOLOGÍA CON MENCIÓN
EN ESTUDIOS ANDINOS** que presenta

XUEQING ZHOU

Dirigido por

MANUEL PABLO RÁEZ RETAMOZO

San Miguel, 2019

RESUMEN

El objetivo de la investigación fue descubrir el significado y la transformación que tienen las máscaras y los trajes de La Diablada de Puno para sus artesanos, danzantes y pobladores. Para esto se emplearon técnicas etnográficas como asistir a la Octava de la Fiesta de la Candelaria de Puno (2018), a los talleres de Puno que confeccionan máscaras y trajes, y a un espectáculo de la Asociación Cultural Brisas del Titicaca. Del mismo modo, se entrevistó a danzantes, artesanos, pobladores y especialistas puneños en el tema. Además, se empleó el método visual para registrar y recopilar fotografías y videos de las máscaras y los trajes de esta danza y complementar el análisis realizado. Los resultados de la presente investigación mostraron que desde la perspectiva de la población estudiada, los personajes de La Diablada representan el bien y el mal (ángel y diablo); en cuanto a las máscaras, estas representan diversos elementos de la cosmovisión andina y la religión católica; y con respecto a los trajes, los elementos que los componen también tienen significados religiosos, y una gran influencia de la cultura oriental y la cultura Tiahuanaco. Finalmente, en cuanto a las transformaciones de las máscaras y los trajes, las principales variaciones han sido el cambio de materiales y el aumento de detalles y adornos; sin embargo, los entrevistados no reportan que se haya generado un cambio de significados en las máscaras y los trajes de la danza. En conclusión, el estudio muestra que la autenticidad de la tradición es una invención de discursos que varían y se construyen a lo largo del tiempo.

Palabras clave: significado, transformación, máscara, traje, Diablada puneña.

ABSTRACT

The objective of the research was to discover the meaning and transformation of the masks and costumes of the Puno's Diablada for its artisans, dancers and residents. For this, ethnographic techniques were used, such as: attending the Octave of the Candelaria Festival of Puno (2018), the Puno's workshops where make masks and costumes, and a show held by the Brisas del Titicaca Cultural Association. In the same way, it interviewed to Puno's dancers, artisans, residents and specialists in the subject. In addition, the visual method was used to record and compile photographs and videos of the masks and costumes of this dance and complement the analysis made. The results of the present investigation showed that, from the perspective of the population studied, the characters of La Diablada represent the good and the evil (Angel and Devil); as for the masks, they represent different elements of the Andean cosmovision and the Catholic religion; and with respect to the costumes, the elements that compose them also have religious meanings, and a great influence of the oriental culture and the Tiahuanaco culture. Finally, regarding the transformations of the masks and costumes, the main variations have been, the change of materials and the increase of details and ornaments; however, the interviewees do not report that it has generated a change of meanings in the masks and costumes of the dance. In conclusion, the study shows that the authenticity of tradition is an invention of discourses that vary and are built over time.

Keywords: meaning, transformation, mask, costume, Diablada Puneña

AGRADECIMIENTO

Durante el proceso de esta investigación he contado con los aportes y estímulos de mucha gente. Sin su ayuda no podría terminar este trabajo.

Primero quiero agradecer a mi asesor, el profesor Manuel Pablo Ráez Retamozo, quien me dio muchas instrucciones respecto al marco teórico y la metodología de esta investigación. Además me dio también muchas sugerencias y estímulos cuando yo estaba en el campo y en la etapa de la redacción de la tesis. Quiero agradecer también a la profesora Gisela Cánepa Koch, quien me dio también mucha ayuda y estímulo para la redacción. Igualmente, deseo dar las gracias a la profesora María Eugenia Ulfe y al profesor Marco Curatola Petrocchi por sus apoyos importantes.

Le expreso mi agradecimiento también a la señora Silvia Echarri de la Asociación Cultural Brisas del Titicaca porque me enseñó las máscaras y los trajes de La Diablada y me dio con mucha paciencia una introducción de estos objetos en el vestuario de dicha asociación, además de que me invitó al aniversario de esta asociación, donde pude contemplar el Siku Moreno; y también al Sr. Jhonny Borja del Ministerio de Cultura porque me presentó a muchos artesanos y danzantes de La Diablada de Puno y me acompañó muy amablemente durante las entrevistas del campo.

Debo decir que Puno es una ciudad muy cálida, donde me encontré con mucha gente simpática que me ayudó a avanzar en mi investigación, por eso quiero darles muchas gracias. Le extiendo mi agradecimiento al profesor Oscar Bueno Ramírez de la Universidad Nacional del Altiplano, quien me brindó referencias bibliográficas considerables sobre la comprensión de la danza y el significado de las máscaras. Con las teorías, el profesor Oscar me explicó muy detalladamente una máscara del Diablo Caporal. Aparte de la investigación, el profesor también me llevó a conocer la cultura puneña como las ferias, el distrito Paucarcolla y el mercado Laykakota. Al artesano Sr. José Chura Apaza, que me presentó sus ideas muy valiosas en torno a la máscara de La Diablada, tanto en Ruraq Maki, organizado por el Ministerio de Cultura, como en su taller de Puno, y además, me enseñó también los materiales para hacer las máscaras. Al danzante de ángel Sr. José Lino Godoy Farias, pues no solo me contó muy pacientemente la evolución de La Diablada, sus personajes y el traje de ángel, sino también me ayudó a entrevistar a varios mascareros y me invitó a participar en el aniversario de dicha asociación. Al artesano Sr. Javier Quisbert Vilca porque me explicó la situación de bordado en Puno. Al

artesano Sr. Edwin Losa ya que me presentó la cultura andina y el significado de una máscara del Diablo Caporal. Al artesano Sr. Ricardo Neyra Percca, quien me mostró sus máscaras al estilo de Ichu. Al artesano Sr. Héctor Aguilar Valencia, que me enseñó la influencia de la globalización sobre los trajes. La Sra. Ana María Pino de la Biblioteca de Casa del Corregidor, a la Sra. Yanina de la Riva del Centro de Documentación, al arqueólogo Sr. Javier del Ministerio de Cultura de Puno, al Sr. Juan Astorga Pino, a la Srta. Yency Lorena Neyra Beltrán de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, al Sr. Pedro Ticona Salas y al Sr. Andrés de la Casa de Cultura de Puno, puesto que me ofrecieron referencias bibliográficas y fotográficas importantes para mi tesis. Al Sr. Francisco Mariscal Herrera, director de la Dirección Desconcentrada de Cultura Puno, y al Sr. Iván Silvia Rivera, director de la Oficina Desconcentrada del Ministerio de Relaciones Exteriores en Puno pues me recomendaron muchos estudiosos relacionados con mi tema. Al Sr. Presidente y a su esposa de la Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista de 2018, así como al danzante del ángel Sr. Jhonathan y a su esposa de dicha asociación, que me dieron la bienvenida al aniversario de la asociación, me contaron el proceso de preparación para la Festividad Virgen de la Candelaria y me mostraron fotografías de esta asociación. Al Sr. Guillermo Quispe López, fundador de La Diablada Azoguini, porque me presentó el desarrollo de dicha asociación y actividades realizadas durante la Festividad de la Candelaria. Al Sr. César Gonzales Pérez y a la Sra. M. Elena Meneses Ticona que también me explicaron la organización de esta festividad. Además, gracias al Sr. Walter Soto Vargas, a Don. René, al Sr. José Mestas Delgado, al Sr. Miguel, a la Sra. Luz Benique Vilca, al Sr. Carlos Saraza, a la Sra. Manuela Mamani, al Sr. Simón M. Nahuincha Parisaca, a la Sra. Reina Isabel Medina Flores, a la Sra. Jesusa Castillo, al Sr. Eloy Condori Flores, a la Srta. Tania Isabel, al Sr. Benigno Aguilar Paucar, quienes también me ayudaron mucho para avanzar en mi investigación.

Al final, quiero agradecer también a mis queridos familiares y amigos que me apoyaron siempre a lo largo del estudio, como el estímulo de la Srta. Ana Isabel y el Sr. Joan, y la muy amable ayuda de corrección del resumen de la Srta. Silvana. Tengo mucha suerte de tenerles a mi lado. Esta tesis también es para ustedes.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
Planteamiento y justificación del tema.....	11
Objetivos de la tesis.....	12
Primer objetivo.....	12
Objetivos secundarios.....	12
Segundo objetivo.....	12
Objetivos secundarios.....	12
Metodología.....	13
1 CAPÍTULO 1. ESTADO DE CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO.....	15
1.1 Estado de la cuestión.....	15
1.2 Marco teórico.....	30
1.2.1 Conceptos de Historia Social y Biografía Cultural de las cosas.....	30
1.2.2 Concepto de Invención de Tradición.....	35
1.2.3 Conceptos de Tradición Vs. Modernidad; Globalización Vs. Identidad regional.....	39
1.2.4 Definición de máscara e indumentaria.....	44
1.2.5 Contexto religioso y cultural.....	53
CAPÍTULO 2. LA DIABLADA PUNEÑA.....	65
2.1 Las danzas de los diablos.....	65
2.2 Versiones sobre el origen de La Diablada.....	65
2.2.1 Catequización.....	66
2.2.2 Minas.....	69
2.2.3 Rito de culto.....	71
2.2.4 Siku Moreno del barrio Mañazo.....	72
2.3 La Diablada en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria.....	74
2.4 Asociaciones de La Diablada puneña.....	82
2.5 Personajes de La Diablada puneña.....	86
2.5.1 Ángel.....	87
2.5.2 Diablo, Diablo caporal y Diablo de Siete Pecados Capitales.....	88
2.5.3 China Diabla, China, Supay y Diablesa.....	91
2.5.4 Personaje de acompañamiento: gorila.....	98
2.5.5 Cambios en algunos personajes de La Diablada puneña.....	99

3	CAPÍTULO 3. EL SIGNIFICADO Y LA TRANSFORMACIÓN DE LAS MÁSCARAS Y TRAJES DE LA DIABLADA PUNEÑA	101
3.1	Máscaras de La Diablada puneña.....	102
3.1.1	Historia de la máscara del diablo	104
3.1.2	Significado de piezas particulares de las máscaras de La Diablada ...	106
3.1.3	Los colores en las máscaras de personajes diabólicos.....	108
3.1.4	Los cuernos, animales y formas en las máscaras de personajes diabólicos.....	109
3.1.5	Caretas de Ichu.....	117
3.1.6	Transformación de las máscaras de La Diablada de Puno.....	119
3.1.7	La transformación de los materiales de la máscara	122
3.2	Trajes de La Diablada puneña.....	125
3.2.1	El vestuario del ángel.....	125
3.2.2	El vestuario de los Diablos	126
3.2.3	La transformación de los trajes de La Diablada.....	134
3.2.4	El uso de materiales en los trajes de La Diablada.....	144
4	CAPÍTULO 4. LOS ARTESANOS DE LA DIABLADA PUNEÑA.....	147
4.1	Mascareros	147
4.2	Bordadores	148
5	CONCLUSIÓN	151
6	RECOMENDACIONES	156
7	BIBLIOGRAFÍA.....	157
8	ANEXOS.....	162

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Máscara del Diablo Caporal.....	22
Figura 2. Semiótica de la máscara de arriba.....	22
Figura 3. Una entrada del metro de Pekín.....	35
Figura 4. Máscara swaihwé (Salish).....	45
Figura 5. Máscara de Dzonokwa (Kwakiutl).....	48
Figura 6. Evolución del panteón andino.....	53
Figura 7. Ofrendas para la Pachamama.....	60
Figura 8. Ofrendas para la Pachamama.....	60
Figura 9. Jorge de Capadocia.....	63
Figura 10. La imagen del dragón chino.....	64
Figura 11. Lucha entre San Miguel y Lucifer.....	67
Figura 12. La lucha entre San Miguel y el Diablo y la serpiente, escena tallada en la Catedral de Puno.....	68
Figura 13. ¿Ángel o Diablo?.....	68
Figura 14. Máscara del Diablo Caporal.....	70
Figura 15. Siku Moreno de hoy.....	73
Figura 16. Calavera del Siku Moreno.....	73
Figura 17. El viaje de la Diablada puneña.....	74
Figura 18. Diablos de La Diablada en una representación.....	81
Figura 19. Introducción de la Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista.....	83
Figura 20. Introducción de la Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista.....	84
Figura 21. Introducción de Asociación Folklórica Tradicional “Diablada Porteño”.....	85
Figura 22. Introducción de La Diablada Azoguini.....	86
Figura 23. Ángel en una presentación de La Diablada.....	88
Figura 24. Diablo en la Festividad Virgen de la Candelaria de 2018.....	90
Figura 25. Miniatura de Diablo Caporal.....	91
Figura 26. China Diabla en la presentación de La Diablada en la Festividad Virgen de la Candelaria de 2018.....	93
Figura 27. Miniatura de China Diabla.....	93
Figura 28. China.....	94
Figura 29. Miniatura de China.....	95
Figura 30. Miniaturas de China.....	95
Figura 31. Supay en la presentación de La Diablada en la Festividad de la Virgen de la Candelaria de 2018.....	96
Figura 32. Miniatura de Supay.....	96
Figura 33. Máscara de Supay.....	96
Figura 34. Máscara de Supay al estilo Ichu.....	97
Figura 35. Máscara de Supay en la feria celebrada en el Parque Pino de Puno.....	97
Figura 36. Diablesa en la presentación de La Diablada en la Festividad Virgen de la Candelaria de 2018.....	98
Figura 37. Gorilas en la presentación de La Diablada en la Festividad Virgen de la Candelaria de 2018.....	99

Figura 38. Foto de personajes antiguos de La Diablada puneña	100
Figura 39. Máscara de Diablo en la Emolientería	103
Figura 40. Logo de la Emolientería	103
Figura 41. Cartel de Cusqueña con máscara del diablo.....	104
Figura 42. Pantalla de celular con máscara del diablo	104
Figura 43. Máscara del Diablo Caporal	105
Figura 44. Máscara del Diablo Caporal	105
Figura 45. Máscara del Diablo Caporal.....	106
Figura 46. Diablos pisando fuego.....	108
Figura 47. Imagen de Vikingos según Héctor Aguilar Valencia.....	110
Figura 48. Máscara del Diablo	110
Figura 49. Máscara del Diablo	111
Figura 50. Máscara del Diablo Caporal.....	111
Figura 51. Dibujo del lanzón monolítico de Chavín	113
Figura 52. Quero, felino y arcoíris	113
Figura 53. Máscara del Diablo Caporal, su CV como danzante.....	117
Figura 54. Máscara del Diablo de Ichu, del rostro de la forma de pez.....	118
Figura 55. Máscara del estilo Ichu, con los granos en el rostro	118
Figura 56. Máscara del Diablo del estilo Ichu.....	119
Figura 57. Máscara del Diablo del estilo Ichu.....	119
Figura 58. Máscara del Diablo del estilo Ichu.....	119
Figura 59. Diablos con máscaras antropomorfas, atribuidos de caracteres humanos como ha explicado el mascarero Marco Aurelio Huarachi, son diablos antisociales, molestos e hipócritas	120
Figura 60. Máscara antropomorfa del Diablo Caporal.....	121
Figura 61. Molde de arcilla de la forma de la serpiente	124
Figura 62. Máscara del Diablo con artefactos electrónicos.....	124
Figura 63. Miniatura del ángel	126
Figura 64. Rojo y negro.....	127
Figura 65. Nuevos colores de las capas de Diablo, con el fin de diferenciarse.....	128
Figura 66. Bloque Furia de La Diablada Bellavista	128
Figura 67. Siete pecados capitales, representados por siete diablos de distintos colores	129
Figura 68. Diablo con el escudo peruano	130
Figura 69. Capa del Diablo con lentejuelas	131
Figura 70. Pechera de Diablo, bordada de hilos de oro, pedrería y lentejuelas.....	132
Figura 71. Faja de monedas, bordada de hilo de plata y lentejuelas	133
Figura 72. Faja de Diablada puneña	133
Figura 73. Bajorrelieve central de la puerta que representa al señor de los báculos, según dibujo en el libro de Charles Wiener Perou et Bolivie, de 1880	134
Figura 74. Sobre capa del traje antiguo	135
Figura 75. Pechera del traje antiguo	135
Figura 76. Lagartija en el traje antiguo	135
Figura 77. Palca del traje antiguo	136

Figura 78. Traje antiguo de La Diablada Porteño	136
Figura 79. Traje antiguo del Diablo al estilo militar	137
Figura 80. Calavera en una capa del Diablo	139
Figura 81. Ícono de la banda Iron Maiden	140
Figura 82. Una capa del Diablo, con la imagen parecida al icono de la banda Iron Maiden	140
Figura 83. Los caballeros del Zodiaco-Armaduras	141
Figura 84. Dragón chino en una capa del Diablo	142
Figura 85. Dragón chino en la capa del proceso de la elaboración	142
Figura 86. Fusión entre el dragón chino con el animal de la crónica arriba mencionada o con el dragón occidental	143
Figura 87. El dragón oriental en el traje de La Diablada.....	143
Figura 88. Materiales de adornos de los trajes de La Diablada.....	144
Figura 89. “Hilo de oro” Material para confeccionar los trajes de La Diablada	144
Figura 90. Pedrería fabricada en China	145



INTRODUCCIÓN

Planteamiento y justificación del tema

Tanto en rituales festivos como en espectáculos de danza, siempre que se lleven máscaras y trajes, se ocultará la propia identidad de los danzantes y se expresarán las imágenes que se quieren representar en determinadas escenas, sobre todo en rituales, allí los danzantes no solo representan a los personajes, sino que también se convierten en ellos. De esta manera, las máscaras y los trajes sirven para proteger la verdadera apariencia y personalidad de la persona, y presentar la nueva imagen y personalidad del personaje. Para ayudar en este proceso de transformación de persona a personaje, hay que tomar en consideración también los adornos y los colores que se utilizan en las máscaras y los trajes, porque estos, de acuerdo con algunos artesanos, danzantes y pobladores puneños, tienen sus orígenes en la tradición prehispánica, colonial o moderna, y el personaje los toma en cuenta para su transformación. Por lo tanto, una manera de conocer cómo construyen su historia y cultura los artesanos, danzantes y pobladores de Puno, es considerar también sus discursos interpretativos de sus máscaras y trajes.

Se debe decir que la danza de La Diablada ha dejado huellas en el Altiplano, hasta ahora se sigue celebrando en Perú, Bolivia y Chile, para rendir homenaje a sus santos y vírgenes patronales. En esta investigación se concentra el estudio en La Diablada de la ciudad de Puno, y se destaca su historia, significados y transformaciones de sus máscaras y trajes que presentan sus diversos personajes, según los artesanos, danzantes y pobladores puneños. La Diablada puneña se baila en diversos contextos, como fiestas, aniversarios o espectáculos, pero la ocasión más animada y esperada por la población y visitantes es la Octava de la Fiesta de la Virgen de la Candelaria (febrero), donde La Diablada se distingue por sus máscaras complejas, trajes multicolores y personajes de las tradiciones andinas y cristianas que danzan un ritmo alegre y bullicioso, por ello, los danzantes, que suelen tener distintas profesiones, edades e incluso nacionalidades, no escatiman la inversión en sus máscaras, trajes, ni para el sostenimiento de sus asociaciones, bandas de música, entre otros, lo cual muestra la importancia de esta danza para ellos.

Frente a las máscaras y los trajes de la Diablada, cabe plantear dos preguntas principales: ¿Cuáles son los significados para los artesanos, danzantes y pobladores

puneños?, y ¿cómo se han transformado las máscaras y los trajes para ellos a lo largo del tiempo? A través de la investigación sobre el significado y la transformación de las máscaras y los trajes de La Diablada puneña, se pueden contemplar las variadas visiones del mundo y los discursos estéticos contemporáneos por parte de artesanos, danzantes y pobladores, que se concentran en esta danza; además, como hay limitados estudios dedicados al significado y la transformación en las máscaras y trajes de esta danza, merece la pena desarrollar esta investigación.

Objetivos de la tesis

Primer objetivo

Descubrir el significado que tienen las máscaras y los trajes de La Diablada de Puno para sus artesanos, danzantes y pobladores puneños.

Objetivos secundarios

- Describir los diferentes personajes que conforman la danza de La Diablada de Puno.
- Descubrir el significado que tienen las máscaras para los artesanos que las confeccionan, para los danzantes que las usan y para pobladores puneños.
- Descubrir el significado que tienen los trajes de La Diablada para los artesanos que los confeccionan, para los danzantes que los usan y para pobladores puneños.

Segundo objetivo

Descubrir las transformaciones que experimentan las máscaras y los trajes de La Diablada de Puno para sus artesanos, danzantes y pobladores puneños.

Objetivos secundarios

- Describir cómo se han transformado materialmente las máscaras y los trajes de la danza de La Diablada de Puno en el tiempo.

- Descubrir las transformaciones que experimentan las máscaras de La Diablada para los artesanos que las confeccionan, los danzantes que las usan y los pobladores puneños.
- Descubrir las transformaciones que experimentan los trajes para los artesanos que los confeccionan, los danzantes que los usan y los pobladores puneños.

Metodología

Como método de estudio, se aplicó principalmente la etnografía en la realización de esta investigación, de allí que sobresalten las entrevistas hechas en el campo, mediante las cuales se extrajo información relevante para redactar las respuestas encontradas al problema de la investigación.

El método etnográfico se convirtió en el método central de la presente investigación pues la investigadora asistió a la Octava de la Fiesta de la Candelaria de Puno (2018), donde vio danzar diversas asociaciones de La Diablada de Puno, y a través de esta observación descubrió la coreografía y los personajes de esta danza. Asimismo, la investigadora asistió a los talleres de Puno en los que se confeccionan máscaras y trajes y pudo ver parte de su proceso de elaboración, de tal manera que descubrió el significado de las máscaras y los trajes de La Diablada para los artesanos puneños y la transformación que han vivido.

Con relación a las técnicas etnográficas, se entrevistaron o se conversó con danzantes, artesanos, pobladores y conocedores de ésta (un antropólogo, un fundador de una asociación, un presidente de una asociación). A través de esto, se anotaron datos sobre el origen de la danza (andino y cristiano); sus personajes; los significados de los colores; las formas y los adornos de sus máscaras y trajes; las nuevas imágenes incorporadas por la globalización, entre otras. Dentro de la técnica de observación participante, la investigadora pudo ver el uso de las máscaras y trajes durante la fiesta por parte de los danzantes.

Igualmente, asistió a un espectáculo de la Asociación Cultural Brisas del Titicaca donde se danzó La Diablada puneña y conversó con algunos danzantes (Diablo Caporal y Diablesa) y a través de esta ocasión, contempló la danza de los diablos del modo de Siku Moreno y así consolidar la impresión sobre el significado de las máscaras y los trajes de los personajes de La Diablada de Puno.

Tabla 1. *Actores entrevistados y conversados en el campo*

Actores entrevistados y conversados en el campo			
Personajes	Mujeres	Hombres	Total
Mascareros	0	8	8
Bordadores	7	6	13
Danzantes	3	3	6
Pobladores	2	6	8
Estudioso	0	1	1
Presidente y Fundador de asociaciones	1	2	3
Total	13	26	39

El segundo método importante en esta investigación fue el método visual dado que se registraron fotografías y videos de la fiesta actual y de la danza de La Diablada puneña para el análisis de su *performance* (coreografía y música), y también fotografías antiguas brindadas por los entrevistados del campo; esto con el fin de comparar las máscaras y los trajes del siglo pasado con los del actual. Dentro de las técnicas visuales se hicieron fotografías y videos de los danzantes con la indumentaria, así como de las máscaras y de los trajes en talleres de artesanos. Además, se cuenta con fotografías y videos facilitados por otras instituciones y personas, tales como la Asociación Cultural Brisas de Titicaca, la Casa de Cultura de Puno, el mascarero, el bordador, el antropólogo y el danzante, entre otros.

El tercer método usado es el bibliográfico que permitió conocer las investigaciones que se han hecho en Puno sobre el tema, para su análisis y comparación con la información que se está registrando. Por ejemplo, se han conseguido algunas revistas, catálogos y libros.

1 CAPÍTULO 1. ESTADO DE CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO

1.1 Estado de la cuestión

1) El libro “Máscara, transformación e identidad en los andes: la fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cusco” (1998), escrito por Gisela Cánepa Koch. Se trata de “una etnografía completa de la fiesta de la Virgen del Carmen y del uso de la máscara en las danzas que allí se presentan” (Cánepa Koch 1998:20). En este libro, la autora concentró su estudio en el uso de la máscara en la fiesta de la Virgen del Carmen, donde se ha explicado la función de la máscara: “Por un lado, la máscara estereotipa y objetiviza la identidad a la que los sujetos aspiran; por el otro, la máscara hace posible realizar tal aspiración” (1998: 17). Además, la autora relaciona la máscara con la identidad mestiza de los propios paucartambinos (lo inca y lo español), lo cual tiene relaciones con el “sincretismo” cultural, que también se presenta en las máscaras y los trajes de La Diablada puneña (lo andino, lo cristiano, lo oriental, etc.). Sin embargo, en las entrevistas del campo, las opiniones provenientes de distintos actores sociales varían, así que también existen diferentes discursos del tema tratado. A través de este libro, se pudo comprender que todas estas opiniones constituyen la realidad, como dijo la autora: “La identidad que la máscara construye puede ser una realidad imaginada, pero es de esas realidades imaginadas que se va haciendo la realidad” (1998: 19). La autora también anunció que los iniciadores de la transformación en una fiesta folclórica: “El desarrollo del turismo y de las comunicaciones si bien transforman las expresiones festivas y rituales, también les abre nuevas posibilidades para transformarse y reforzarse” (1998: 15).

En este libro la autora expuso también una clasificación de Valcárcel acerca de las danzas del Perú según dos ejes, uno temporal y otro temático:

La clasificación temporal de las danzas es (relacionada con sus orígenes): danzas nativas de origen precolombino; danzas extranjeras asimiladas durante el Virreinato, y danzas nativas surgidas bajo su férula. Y la clasificación temática de las danzas es: danzas religiosas; danzas totémicas; danzas guerreras; danzas gremiales; danzas satíricas; danzas regionales; danzas pantomímicas; danzas importadas de solo diversión; danzas agrícolas y danzas de recorrido (citado en Cánepa 1998: 41-42).

Esta autora citando a Mildred Merino, propuso la clasificación de las danzas del Perú valiéndose del orden cronológico: “Prehispánicas; de la conquista; de la colonia; de la independencia; de la república” (citado en Cánepa 1998: 42). Y mediante Merino, la autora abordó dos significados intrínsecos de las danzas peruanas que son “la veneración de lo inca, y la sátira y crítica a lo español” (citado en Cánepa 1998: 42).

En esta investigación se está de acuerdo con la opinión de la autora de que “las danzas no pueden ser encasilladas de manera unívoca en algunos tipos presentados” (Cánepa 1998: 43), porque primero, ni por la clasificación de Valcárcel ni por la de Merino se puede confirmar a qué grupo temporal La Diablada debe pertenecer, ya que algunos defienden que derivó de la época precolombina y al mismo tiempo otros sostienen que era una técnica producida en la colonia para catequizar a los pueblos nativos; y segundo, respecto al tipo temático de esta danza, se puede decir que se trata de una danza religiosa porque cuenta con personajes cristianos, y también puede ser una danza totémica por los animales sagrados adornados en sus máscaras, así como puede formar parte de las danzas satíricas porque según dicen, tomaban a los diablos como españoles para satirizarlos. Como esta danza abarca diversos elementos de distintas culturas, es lógico que se ubique en la fila de danzas mestizas de Puno, y sus máscaras y trajes justamente constituyen los instrumentos para presentar su sincretismo cultural. Para añadir, se encontró también otra clasificación de la Diablada, en el Álbum de Oro. Monografía del Departamento de Puno. Tomo IX, describiendo esta danza bajo el orden de “Música, coreografía e instrumentos populares”, del género “Danza Grotesca” (s/f: 28).

2) “Sicuris, máscaras y diablos danzantes. Historia de La Diablada y la identidad cultural en Puno”, escrito por Juan Carlos La Serna Salcedo, quien contó el origen general de la Diablada. A través de la introducción, se sabe que La Diablada proviene de la catequización católica y luego mezclándose con imágenes de danzantes demoníacos, se viene alejando de representaciones católicas y convirtiéndose en una celebración colonial y hasta ahora popular. Además, el autor presentó la primera aparición de las danzas de diablos en Perú y su desaparición y prosperidad en unas regiones de dicho país, la mudanza del personaje de diablo en distintas comparsas, la “espiritualidad sincrética” de la población local hacia esta danza, la transformación general de la vestimenta y la presentación del diablo, así como “el dilema sobre la ‘génesis’ de La Diablada altiplánica” (La Serna Salcedo 2018: 19).

3) “La Diablada en la Festividad de la Virgen de la Candelaria Origen Historia y Cultura (2018)”, un catálogo cultural de la Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista, incluye aparte de la introducción de la Virgen de La Candelaria y su origen, también algunos contenidos relacionados con La Diablada Puneña, entre los cuales resaltan artículos como “Diablos y Diabladas en la Festividad de la Virgen de la Candelaria” por Luperio David Onofre Mamani, “De danza de Mañazo a la Diablada” de Juan Palao Berastain, y “La Diablada más allá de la colonia” por José Morales Serruto.

En el artículo “Diablos y Diabladas en la Festividad de la Virgen de la Candelaria”, el autor discutió las distintas visiones andinas y occidentales frente a “Supaya”, “Saqra” y “diablo”, el “baile de los diablos” en Tarragona de España, así como la evolución de La Diablada en Oruro, Puno y Juli.

En la parte de los conceptos de “Supay”, “Saqra” y “Diablo”, en primer lugar, “estos personajes mitológicos estarían relacionados con el demonio” (Onofre M. 2018: 44). En segundo lugar, veamos sus significados respectivos. Respecto al “Diablo”, se trata de un concepto cristiano que representa algo inexplicable y posee una fuerza puramente malévol. Mientras el “Supay” o el “Saqra” indica los espíritus del mundo andino. Más concretamente, el Saqra va más de lo salvaje a lo monstruoso, y es un “término quechua, y significa un personaje juguetón y no representa lo malo ni el diablo de la posición católica occidental” (citado en Onofre M. 2018: 50). El Supay o Supaya significa más “sombra, espectro o fantasma”. Según la explicación de los primeros frailes que llegaron a la colonia, el Supay significaba “el ángel bueno o malo”, o “demonio o trasto de casa”. De esta manera, a principios de la colonización, tanto Saqra como Supay carecían “de un concepto plenamente maligno” (citado en Onofre M. 2018: 44).

Según Onofre Mamani, “en la memoria colectiva de los andinos, los personajes como Supay, Saqra y diablo no estaban únicamente relacionados con el mal, sino también con el bien” (2018: 45). Luego, con la llegada de los españoles, “la concepción originaria del ‘Supay’ y ‘Saqra’ ha sufrido una serie de redefinición” (Onofre M. 2018: 46). En ese momento, “se ha condenado y satanizado a los espíritus andinos” (Onofre M. 2018: 45). Por lo tanto, empezaron a identificarse “a los dioses y espíritus de la teogonía andina con el diablo” (citado en Onofre M. 2018: 46). Por ejemplo, el Supay significa demonio, el Saqra significa Satán, el Anchañchu significa demonio de las minas. Aparte de las transformaciones de conceptos de Saqra y Supay, la religión cristiana influyó también en la cosmovisión andina. Según Onofre M., “la concepción andina del mundo se

desestructura y se reestructura en tres espacios o estadios llamados el mundo de arriba o del más allá, mundo o planeta tierra y el mundo de abajo o de la oscuridad” (2018: 46). En el mundo de abajo viven los espíritus que son maléficos en su totalidad. Y desde entonces, La Diablada es calificada como mestiza. Por ejemplo, en su indumentaria se pueden encontrar símbolos tanto andinos como hispanos. En la actualidad, según Onofre M., por una parte, los andinos ya han recuperado el significado bueno de “Supay” o “Saqra” considerándolos como espíritus protectores de los humanos y de los animales. Por otra parte, también “se considera que forma parte de los diablos” (2018: 47). Se considera que esta característica maléfica se expresa más en la danza de La Diablada, sobre todo en los Siete Pecados Capitales. Pero también surgió un fenómeno interesante sobre los “diablos” en la zona andina. Parece que esta figura, posiblemente considerada como un dios horroroso, se vuelve más famosa entre los pobladores andinos. Como refiere Onofre M., “el indígena no repudiaba al ‘Supay’ sino que teniéndole, lo invocaba y rendía culto para evitar que le hiciera daño” (2018: 52).

En lo concerniente al “baile de los diablos” en España, sobre todo en Tarragona, se sabe que este tiene algunos personajes que aparecen también en La Diablada, como Lucifer, la diablesa y los diablos; su indumentaria también incluye los cuernos y las capas, y tienen representaciones de la lucha entre el bien y el mal, pero utilizan más petardos.

En cuanto a la evolución de La Diablada en Oruro, Puno y Juli, primero el autor hizo una distinción entre “el baile de los diablos” y “la danza La Diablada”. El primero, se remontó al siglo XVI, “estando relacionada a la tarea de catequización que los jesuitas realizarán desde Juli”. En esta ciudad durante la colonia, sus “pobladores trabajaban en las minas de Azoguini y Layccaqota. Ellos dramatizaban los autos sacramentales dirigidos por los jesuitas” (citado en Onofre M. 2018: 51). La Diablada es una categoría utilizada recién en el siglo XVIII (Onofre M. 2018: 51), de manera que es más contemporánea y estilizada. Segundo, en cuanto a la evolución de La Diablada en las tres ciudades arriba mencionadas, según Onofre M., esta danza se habría originado primero en Bolivia, y luego en Puno. No se puede olvidar que la versión del origen en Juli se debe a la confusión del baile de los diablos con La Diablada, entre los cuales el primero se originó más temprano que la segunda y posiblemente se efectuó en Juli. De acuerdo con Onofre M., “la ‘danza de La Diablada’ en Bolivia se habría originado hacia el año de 1789” (2018: 55). Pero “La Diablada de Oruro... ha mantenido desde su creación juleña, hasta el día de hoy, su característica y significado básico como -Danza de los Siete

Pecados Capitales - ...” (citado en Onofre M. 2018: 55), y poco a poco, “se ha sofisticado su música, danza y coreografía, de igual manera el vestuario de los diferentes personajes” (Onofre M. 2018: 55). La Diablada de Puno se presentó el 2 de febrero de 1918 en la festividad de la Virgen de la Candelaria (citado en Onofre M. 2018: 56). Entonces acerca de la evolución de La Diablada de Oruro y de Puno, la diferencia es obvia según el pasaje citado abajo:

En Oruro (Bolivia) aparece La Diablada hace 150 años cuyo florecimiento fue veloz y de progresos; en cambio en Puno se baila La Diablada hace más de 100 años, pero que no tuvo un progreso ascendente y peor aún los puneños antiguos no le dieron importancia. Haciendo una retrospectiva podemos afirmar que aproximadamente hace unos 50 años que recién se le ha dado importancia a la danza de La Diablada; y esto se acrecienta más aún hace dos décadas el impulso y progreso ha ido de menos a más (citado en Onofre M. 2018: 56).

En general, La Diablada de Puno ha recibido mucha más influencia de Oruro, en disfraces, las bandas de músicos, la coreografía, etc. (Onofre M. 2018: 57-58). En la ciudad de Juli, “hace 60 años aproximadamente se danzaba todavía parecido al ‘baile de los diablos’, es decir, al estilo colonial, en otras palabras, aún estaba en tránsito hacia la ‘danza de La Diablada’” (Onofre M. 2018: 56). Por lo tanto, según Onofre M., “en cuanto al proceso en la confección de la indumentaria del diablo, lo que supone que hubiera dos épocas: la primera caracterizada por la originalidad de la danza de los diablos, y la segunda determinada por la influencia boliviana en el contexto juleño” (2018: 57). No obstante, últimamente en Puno están inventando las nuevas tradiciones de la Diablada, a través de reutilizar elementos exclusivos del pasado, con el fin de construir la identidad local de Puno:

En estos últimos años, se nota un proceso diferente en el caso de la danza de La Diablada de Puno, hay una suerte de reencuentro con el pasado a través de la danza, es decir, los protagonistas están en la pesquisa de elementos tradicionales para inyectarlos a la actual danza de La Diablada, se busca descubrir el sello particular que tuvo en sus inicios La Diablada en el Perú; precisamente por eso en la confección de los trajes empiezan a incluir símbolos propios de esta danza, asimismo se están recuperando y creando canciones de corte tradicional, se proyectan videos donde muestran lugares y coreografías típicas de La Diablada,

todo esto, está configurando una danza con características propias de la zona (Onofre M. 2018: 58).

En el artículo “De danza de Mañazo a la Diablada”, el historiador Juan Palao Berastain señaló que el sacerdote L. Bertonio, S. J. (1612) describía que “para los bailes, solían enmascararse como ‘diablillos’, puestos de máscaras con cachos, y estos bailes posteriormente se convirtieron en Baile de Diablos de Mañazo” (Berastain 2018: 61). En cuanto al pueblo Mañazo, se trata de “los matarifes, comerciantes de ganado” (citado en Berastain 2018: 61). Estas personas fueron a comerciar su ganado “a los centros y pueblos mineros; como San Luis de Alba, Laykacota, Uncía y, especialmente, Potosí” (Berastain 2018: 61). Según el autor, en las primeras décadas del Siglo XX, estos comerciantes de ganados, para evitar ser asaltados por los bandoleros, acudían a “los santos católicos con destreza militar como San Miguel Arcángel” (Berastain 2018: 61), lo cual ha expresado el vínculo con La Diablada actual. Y como ellos seguían respetando la creencia altiplánica, que consideraba que los animales criados eran regalos de Apu, así que siempre brindaban “licor, coca, flores...música con sicus y danza” (Berastain 2018: 62) cuando los sacrificaban, incluso “enarbolando las cabezas degolladas, especialmente de los toros, para ‘hacerlas bailar’ con música de Siku, acompañados por el ‘protector cristiano Arcángel’” (Berastain 2018: 62), constituyendo la impresión primaria de La Diablada y presentando el sincretismo religioso andino. Y así en esa época se crearon las máscaras parecidas a la cabeza de toros: “los grandes cachos, orejas y dos fosas nasales separadas” (Berastain 2018: 62).

Sumado a ello, el autor también aludió a las imágenes de felino, serpiente y batracio; acerca del primero, “corresponden a la presencia del jaguar y puma”, mientras la segunda es “propiciador del agua para las chacras y pastizales enviados por Achachila o Apu” (Berastain 2018: 62). Cabe añadir que el “Barrio de Mañazo” actual de Puno se fundó debido al traslado de la población de San Luis de Alba en 1668 motivado por el virrey Conde de Lemos (Berastain 2018: 62). Desde allí nació la danza de Diablos de Mañazo formada por conjuntos de Sikuris, y luego se separó La Diablada puneña de Siku Moreno de Mañazo. Posteriormente, desde el siglo XX, empezaron a “‘cristianizar’ lo que se consideraba ‘pagano’” (Berastain 2018: 63), así que el personaje del Arcángel San Miguel pasó una transformación, que era desde el protector de los comerciantes de ganado, hasta

el luchador (y vencedor) contra los “demonios” que representaban máscaras de los toros sacrificados.

Asimismo, se utiliza más hoy en día el concepto de “el bien y el mal”, “los Siete Pecados Capitales”, entre otros con “fines moralizadores”. Como dijo el autor, ya venían “tergiversando y eliminando de esa manera la veneración a Achachila o Apu y el reconocimiento de la existencia del Ajayu de los animales y la ritualidad en su sacrificio en la religión andina” (Berastain 2018: 63). Además, se habló de algunas modificaciones en las máscaras y los trajes de La Diablada, por ejemplo, entre los años 60 y 70 del siglo pasado “haciendo los cachos helicoidales y grandes ojos”, estos hechos de los focos de luz eléctrica, mientras en las capas aparecía la decoración de pedrería. “Dos décadas después se presentó la adición de varios cachos” (2018: 64), e incluso el diseño de las máscaras fue inspirado del cine internacional, hasta la imagen del dragón de la cultura oriental.

En el artículo “La Diablada más allá de la colonia”, escrito por José Morales Serruto, sobre todo en la parte “Simbología”, el autor habló de la confusión de la imagen de animales reptiles del cristianismo y de la cultura andina. En el primero, siempre simbolizan el mal, mientras en el mundo andino, “los reptiles, sapos son seres reguladores, benefactores que anuncian suerte, buen augurio y pregonan el principio y el final de sus actividades agrícolas” (2018: 84).

4) El “Álbum de Oro. Monografía del Departamento de Puno. Tomo IX” (sin fecha), del editor Samuel Frisancho Pineda, habló de la teoría general de las danzas y presenta algunas danzas típicas de Puno, entre las cuales se encontró una introducción general de La Diablada. Allí se contó la causa del “rito de culto” de esta danza y la evolución de sus personajes.

5) Estudio sobre las máscaras. Investigación inédita por Óscar Bueno Ramírez (poblador puneño y conocedor de La Diablada de Puno), antropólogo de la Universidad Nacional del Altiplano. En este estudio, el autor presentó el conocimiento básico de las máscaras para teatro, danza y ritual. Con respecto a las máscaras del Perú, el autor explicó que no se debe considerar que estas sean culturalmente fragmentadas, sino que están conectadas entre sí de acuerdo con la secuencia histórica. Por ejemplo, “la cultura Chavín ha dejado sus esencias a Moche, y Moche a Wari, Wari a Tiahuanaco, y la Tiahuanaco a la Inca”. El siguiente cuadro del autor de la máscara del diablo caporal causó mucha

impresión y ayudó mucho a comprender su significado para los artesanos, danzantes y pobladores puneños. (Ver Figura 1 y 2¹).



Figura 1. Máscara del Diablo Caporal



Figura 2. Semiótica de la máscara de arriba

En cuanto a esta máscara, después de un proceso largo de observación y deducción, el autor llegó a muchas conclusiones. Por ejemplo, los colores de los cuernos simbolizan el arcoíris, su forma significa el rayo que cae del cielo, quema en la tierra, y los puntitos que aparecen encima de los cuernos son los granizos. Todos estos fenómenos naturales son ingobernados por los seres humanos, y solamente gobernados por los poderes superiores.

¹ Otorgadas junto con la interpretación por Oscar Bueno Ramírez (poblador puneño y concededor de La diablada de Puno).

Además, los términos *Supay* y *Saqra* significan diablo, solo que el primero es Aymara y el segundo es Quechua, pero los dos son del “Ukhu pacha”, que es el mundo de abajo, por lo tanto es un lugar prohibido, representado como zigzag con una raya arriba y la otra abajo, porque el zigzag significa “subir y bajar”, así que cuando hay dos rayas que lo limitan, significa “no subir y no bajar”. Pero los animales reptiles como lagarto o culebra sí se van abajo. Sobre la estructura de esta máscara, el autor explica también, “el cóndor sube y baja”, que mueve entre el mundo de arriba y este mundo; los cuernos y los ojos del diablo constituyen una escena de rayo y lago, porque como ya se sabe, después del rayo va a bajar la lluvia, que trae el agua, y forma un lago en la tierra. Y según la deducción de Bueno, la forma de dos círculos (uno grande abarca otro pequeño) significa el agua en la semiótica andina. Entonces, para el autor, este tipo de máscara está hecha con base en la lingüística, en vez de la estética. Y esta lingüística está constituida por varios textos, y cada texto es un signo de color o forma. Entonces, en esta máscara del diablo está presente; la filosofía andina como sus tres mundos, sus deidades como serpiente, cóndor; el autor planteó la siguiente pregunta: “¿Por qué los misioneros cristianos seguían permitiendo la existencia de este tipo de máscara?” “¿Sabían o no la presencia de la filosofía andina en la máscara?”

6) “La Diablada” en el libro “Presencia de Puno en la Cultura Popular”, cuyo autor es Enrique A. Cuentas Ormachea, implicó una descripción general en torno a las máscaras y los trajes de La Diablada puneña. Con respecto a las máscaras, el autor presentó la de los diablos mayores, alrededor de los siete pecados capitales, la influencia occidental de la corona, la fauna regional que se demuestra en la careta, la aparición de colmillos y la transformación como la sustitución de los animales reptiles por dragón, o de los cuernos puntiagudos por retorcidos:

Llevan gran número de adornos, sobresaliendo siete pequeñas caretitas que simbolizan los pecados capitales. En la parte superior porta una corona; esta denota la influencia occidental... Una cabellera rubia, que le cae hasta media espalda, completa el tocado (1995: 260).

Las caretas llevan ojos luciferinos de forma esférica que emergen de las cuencas de las órbitas... Sobre el rostro llevan reptiles de la fauna regional - lagartos, culebras y sapos-. Hasta hace unos treinta años dejaban ver, sobre la boca, unos enormes dientes deformes semejantes a los colmillos del jabalí (1995: 261).

Posteriormente, por influencia de los artífices bolivianos, los colmillos tradicionales han sido reemplazados por otros de cristal decorado o espejuelos. Igualmente, los reptiles nativos han sido sustituidos por dragones apoyados sobre sus propias patas, que emergen de entre los cuernos; estos que en sus inicios eran puntiagudos o gruesos y romos, fueron sustituidos posteriormente (aproximadamente hace medio siglo) por cuernos retorcidos (1995: 261).

En cuanto a los trajes, en el artículo el autor describió el atuendo del personaje “Diablo rey” o “Caporal”, sobresaliendo su sofisticación al confeccionar de hilos de plata, pedrería, monedas y lentejuelas. Además, el autor también señaló la forma de la sobre-capa del Caporal, así como la imagen del dragón en el atuendo:

Porta una pechera recamada en hilos de plata y llamativa pedrería; en su parte inferior tiene flecos de plata...Lleva al cinto una hermosa faja ancha, bordada con hilos de plata y adornada con pedrería y monedas de plata; en la cintura lleva un faldón dividido en cinco partes, semejando hojas lobuladas, bordada con hilos de plata y recamada con piedras de fantasía y lentejuelas (...) De sus hombros penden uno o dos lujosos pañuelos grandes de seda, que caen en forma triangular sobre la espalda; son de color entero muy vivo; deben guardar armonía con el traje y a veces llevan figuras estampadas de dragones (1995: 259-260).

Además, “las micas” que cubren la vestimenta de La Diablada, muy comunes durante el trabajo de campo, según Ormachea, son “un material plástico transparente para evitar que la lluvia o algún líquido afecte los decorados” (1995: 264), entonces funcionan como cubierta protectora.

Al hablar de las características de las máscaras y de los trajes de La Diablada, el autor las vinculó con “la concepción que tiene el trabajador minero respecto al espíritu maligno que habita en el interior de las minas” (1995: 264). Por lo tanto, “los recamados adornos y pedrería representan la riqueza del subsuelo” (1995: 264). Del mismo modo, el autor ha explicado que el nombre de la Virgen de la Candelaria debe también atribuirse a este fenómeno, porque “los mineros la veneran encendiendo las velas o candelas para evitar el maleficio del demonio en los socavones” (1995: 265).

Al final, de acuerdo con el autor, se puede ver unos procesos complejos de “aculturación en una simbiosis de elementos foráneos y nativos” en las máscaras y los

trajes de esta danza. Por ejemplo, “el diablo europeo con cuernos puntiagudos, portando tridente en la mano, es transformado con elementos aborígenes propios de las culturas peruanas como Tiahuanaco, y posteriormente se le han incorporado otros elementos de influencia asiática” (1995: 263-264) como la imagen de dragón en los atuendos.

7) “Orígenes de la Diablada”, artículo de Omar Aramayo Cordero. Como ha citado el autor de Enrique Cuentas Ormachea, La Diablada fue creada en la época de la explotación de las minas de Laykakota sobre el año 1668 (2017: 97). Para el autor, las máscaras de la danza han experimentado muchas transformaciones a lo largo del tiempo, en sus formas, su estructura, sus cuernos y sus facciones. Según Aramayo, en las primeras décadas del siglo pasado las máscaras eran simples, hasta los años 50 y 60 cuando se enriquecieron en su apariencia, siendo de yeso y artesanales. Actualmente el material de las máscaras es lata, y estas ya son industriales, porque se repiten unos a otros debido a la demanda drásticamente aumentada; de manera que el gusto singular pasó a ser un consumo masivo. Además, según este autor, se podría decir que la máscara de La Diablada puneña tiene influencia oriental por la figura del “dragón chino” que aparece encima de ella (2017: 94-95).

De acuerdo con él, el traje de La Diablada está compuesto por la capa, la sobrecapa, la pechera y las palcas, y está igualmente repleto de signos que la máscara (2017: 96). En cuanto al uso de piedras semipreciosas e hilos de oro o plata en los trajes, el autor ha evocado su origen a la ropa sagrada de la iglesia y el traje de luces de los toreros españoles. Igual que las máscaras, los trajes de La Diablada se transformaron con la industria y el comercio global, sobre todo sus materiales. Así, reemplazaron a estos por la tela sintética y las piedras plásticas importadas de Brasil. La trayectoria de estos materiales pasa de dicho país a Bolivia, hasta que al final llega a Puno a la mano de bordadores (2017: 94).

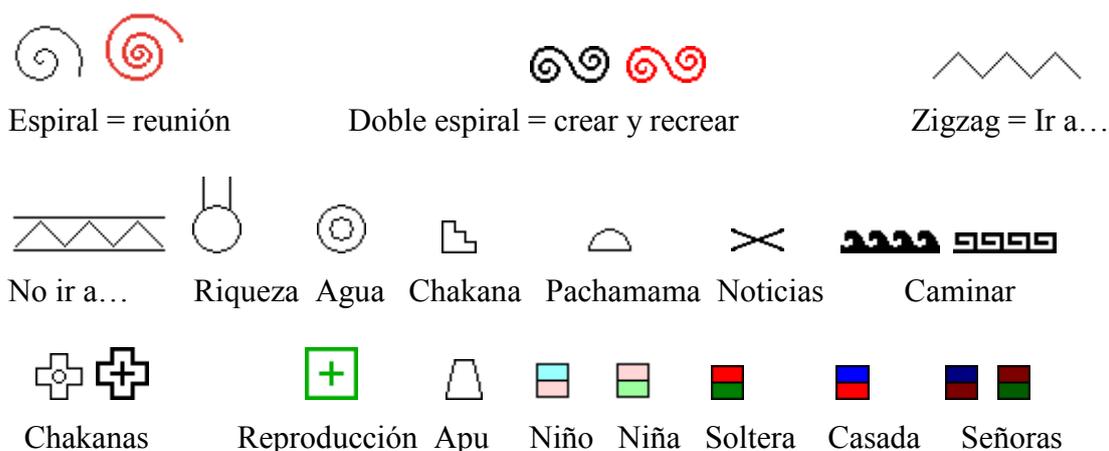
8) En el artículo “Máscaras, teatralidad y fiesta andina” por Miguel Rubio Zapata, las máscaras prehispánicas estaban presentes en diversas escenas, como “prácticas de siembra, cosecha, combates de guerreros, cuerpos híbridos de hombre-animal, ceremonias rituales de poder y contextos funerarios, entre otros” (Zapata 2011: 48). En cuanto a la similitud entre distintas máscaras, el autor ha aludido a la máscara Sicán y las máscaras de la danza de los diabólicos de Túcume y Mochumi (Lambayeque) del Norte de Perú. La primera “tiene en su parte superior la cabeza de un animal, tal vez un murciélago o un sajino, con grandes dientes y una lengua móvil, y además tiene plumas metálicas” (2011: 48), mientras que las segundas guardan una estructura de la cabeza y la lengua

similar a las de la primera, y “llevan también largas plumas de aves” (2011: 48). Además, Zapata se refirió también a la función de las máscaras de transformar a una persona en un personaje pues después de poner máscaras los danzantes tienen que cambiar también las acciones corporales y la voz, con el fin de no dejar que los demás identifiquen sus identidades originales, ya que están representando a un personaje que cuenta con una nueva identidad. En esta actuación, “la máscara cumple un papel esencial en el surgimiento de una nueva identidad” (2011: 49).

9) En lo que se refiere a las máscaras de Puno, se conoció su clasificación en tres tipos que hizo el antropólogo Henry J. Flores Villasante en el catálogo “Máscaras del Altiplano”. Él indicó que las máscaras puneñas se clasifican según “las máscaras prehispánicas, las máscaras de influencia colonial y las máscaras reinterpretadas o sincretizadas” (2016), y la máscara de La Diablada puneña debería pertenecer al tercer índole que es sincretizada, porque existe la reinterpretación de los primeros cristianos sobre la cosmovisión andina.

Para el pueblo andino, las “figuras con colmillos, garras y/o manchas de felinos, así como las representaciones de serpientes, batracios, entre otros” (Flores Villasante 2016) son deidades, pero estos eran considerados como demonios en la mente de los jesuitas que llegaron a los Andes con la colonización; o la estructura del mundo de arriba, este mundo y el mundo de abajo, sobre todo el último lo han conferido el sentido del infierno. En fin, los jesuitas impusieron signos diabólicos en esta danza nombrándola como “Danza de Diablos”, que ha llegado a ser La Diablada de hoy.

10) Gráfico de la semiótica andina²



² Brindado por antropólogo Oscar Bueno Ramírez de la Universidad Nacional del Altiplano de Puno que es también un poblador puneño y conocedor de La diablada de Puno.



Llahtamasi³



servidumbre



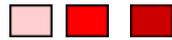
semi servil



Persona protegida



Fiesta persona sagrada rito riqueza fertilidad grandeza⁴ inca salud autoridad
behetría



Colores claros = niños Cols. vivos = solteras Cols. Oscuros = tercera edad día
noche



Wawas



Gran fiesta del sol



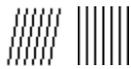
Riqueza de la mujer



Fiesta del varón



Fuerza



Lluvia



Río



Óvalo = Wiracocha⁵



Varón⁶



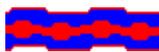
Mujer



Tumi = muerte



No matar



Sangre del varón



Fertilidad de los niños

Después de la observación y el análisis, el antropólogo Óscar Bueno Ramírez ha logrado deducir el significado de algunos colores y formas que se utilizan diariamente en la zona andina. Para Bueno, estos signos no funcionan como adornos estéticos, sino como un tipo de lenguaje. Para mostrarlo, se puede decir que en la época prehispánica, se podía

³ Significa ciudadano.

⁴ Relaciona con el cielo y el agua.

⁵ Wiracocha es el máximo creador. Se relaciona con los planetas, los átomos y desde allí se empieza la vida.

⁶ Óscar Bueno (poblador puneño y conocedor de La diablada de Puno) ha abordado a los dos templos de Amantani. Uno es Pachatata (El padre de la tierra) y el otro es Pachamama (La madre de la tierra). El templo de Pachatata es cuadrado, mientras el de Pachamama es circular.

adivinar el lugar de origen o el estado civil de una persona a través de su atuendo⁷. Sin embargo, los colonizadores empezaron a inhibir el sistema de signos establecidos por los gobernadores anteriores, así que hasta la fecha la gente ya no sabe el sentido de ellos, y presta más atención en el aspecto estético, sobre todo en los trajes de luces. No obstante, la medida de distinguir el soltero del casado mediante los colores aún existe en la zona andina, especialmente en la isla de Taquile. Según un guía turístico nativo de dicha isla, si un hombre lleva un *ch'ullu*⁸ rojo, significa que ya está casado; si se lleva uno mitad rojo y mitad blanco, significa que todavía está soltero, y si la parte pendiente está colocada en la parte derecha, significa que no tiene novia, pero si está en izquierda, significa lo contrario, ya que la izquierda es el lugar donde está el corazón.

11) “Dentro de una concepción general, se dice que el drama dentro de las sociedades ágrafas, es en realidad el origen de la ‘danza’.” (Frisancho Pineda s/f: 23) Y según la RAE (Real Academia Española), la explicación del “drama” más cercano a la “danza” puede ser que en la antigua Grecia así se le llamaba a la representación mimética de carácter religioso o teatral. Si sigue esta interpretación, la “danza” debería tener atributos religiosos o teatrales, los cuales deben ser mantenidos también en la danza de la Diablada. Hasta aquí cabe preguntarse, ¿por qué no se llama el baile Diablada, y cuál es la diferencia entre “danza” y “baile”? Según Óscar Bueno, “el baile indica movimientos realizados por una pareja o un bailarín en un escenario” (2014: 7), y resaltó la representación individual, mientras que “la danza es una agrupación de danzarines con vestuario, que en base al ritmo de la música realizan movimientos coreísticos sincronizados, planificados y ensayados, en un escenario” (2014: 8); es “colectiva” y “su indumentaria es uniforme y establecida”, como se citó en “Álbum de Oro. Monografía del Departamento de Puno. Tomo IX” (s/f), la opinión de Sheldon Cheney “la danza surgió siempre que un grupo de personas alcanzaban el grado de comunidad espiritual que exige la inspiración colectiva” (s/f: 23-24). Como La Diablada es compuesta por personajes con vestidos unificados, quienes presentan movimientos colectivos, debe colocarse en las “danzas” en lugar de “bailes”. De otro lado, también hay que tener en consideración la referencia de las “sociedades ágrafas” de la explicación de Frisancho Pineda, que contribuye al discurso acerca del origen de La Diablada altiplánica, la cual habría surgido en las antiguas

⁷ Por ejemplo, si llevaban el sombrero plano tal vez venían del altiplano, mientras el sombrero triángulo indicaba que venían de la sierra; si una mujer llevaba el traje de los colores rojo y azul, significaba que ya estaba casada.

⁸ Significa “gorro”.

comunidades andinas donde no había escritura, pero tal vez danzaban para expresar sus sentimientos y deseos. De acuerdo con Julieta D. Zamora, “los pueblos primitivos han sabido descubrir los recursos naturales intrínsecos de la danza, para traducir con ella siempre sus estados emocionales o anímicos y celebrar del mismo modo todos aquellos acontecimientos propios de su vida y que pudiesen producirles alegría, dolor o ira” (citado en Frisancho P. s/f: 23). Sin embargo, a pesar de situarse en la esfera de danzas, parece que La Diablada no es una tradición heredada de los ancestros. Según Onofre Mamani, “La Diablada es más contemporánea y estilizada” (2008: 50).

Cabe reconocer que “posteriormente la danza evoluciona como todo motivo del arte” (Frisancho P. s/f: 23). De modo que en la época contemporánea se toman las máscaras y los trajes como artes y se llama a las personas que los confeccionan como “artesanos”. Frente al aspecto carnavalesco de la danza, en el pasacalle de la Fiesta de la Virgen de la Candelaria, también se puede hallar una explicación lógica, que es otorgada por el Dr. Mariano H. Cornejo en su obra “Sociología” (s/f), aunque con una visión evolucionista, describiendo que “la danza que en una elevada cultura pierde su importancia y solo representa motivos de alegría o los movimientos vertiginosos de la pasión... El salvaje y el bárbaro bailan por alegría, por duelo, para ir a la caza, a la guerra, en los cambios de estación, en el periodo de la cosecha, de la siembra... pero especialmente como ceremonia religiosa, forma que persiste hasta la cultura media” (Citado en Frisancho P. s/f: 24). Además, la danza puede aparecer en escenas de ceremonias para celebrar la transición o renovación.

Por otra parte, en el catálogo “La Diablada en la Festividad de la Virgen de la Candelaria Origen Historia y Cultura”, el presidente de la Asociación Espectacular Diablada Bellavista del año 2018, Juan Cayro Rojas, señaló que “según el santoral católico la fiesta de la veneración a la Virgen María de La Candelaria se celebra justo en la temporada que los naturales conmemoran la gran fiesta de la maduración de los frutos en el vientre de la Madre Tierra generosa, conocido hoy como carnavales; época de las cosechas y del cambio de clima; vemos que nuevamente se une fertilidad de la tierra con devoción divina y se la sazona con alegría, música y danza” (2018: 5).

El comentario complementario de Frisancho P., diciendo que “cuando empezó a decaer el fervor religioso, lo sustituyen otros motivos” (s/f: 24), como el placer sensorial, por eso “hasta existen danzas que teniendo el carácter religioso se truecan en una simple manifestación de orgía y alegría” (s/f: 24), o según Valcárcel, “las danzas tuvieron

carácter mágico-religioso, se realizaban para la celebración de las grandes ceremonias de la iglesia y este carácter posiblemente se atenuó hasta convertirse por lo menos algunas de ellas en bailes de diversión⁹ ” (citado en Frisancho P. s/f: 26); todo eso ayudará a comprender mejor el fenómeno de que los danzantes de La Diablada puneña se sueltan a tomar cervezas en el pasacalle de la Fiesta de la Virgen de la Candelaria.

1.2 Marco teórico

1.2.1 Conceptos de Historia Social y Biografía Cultural de las cosas

Como esta investigación se concentra en el estudio de las máscaras y los trajes de La Diablada puneña, aborda principalmente la discusión sobre el valor social de las cosas, de manera que para desarrollar contenidos al respecto, aquí se aplica la teoría de la vida social de las cosas de Arjun Appadurai (1991).

En primer lugar, de acuerdo con Appadurai, dentro de la vida social de las cosas hay que distinguir la historia social de las cosas y su biografía cultural. En cuanto al primer concepto, la Historia Social de las cosas, el autor resaltó su largo transcurso histórico, así como los agentes abordados en este curso. Y con el transcurso del tiempo, el valor social de las cosas no es estático, como indica el autor, estas experimentan “cambios a largo plazo (con frecuencia de la demanda) y dinámicas a gran escala, que trasciendan las biografías de los miembros particulares de esas clases o tipos” (1991: 52).

No obstante, para el segundo concepto, Biografía Cultural de las cosas, el autor se basó en el enfoque planteado por Kopytoff que se concentra más en cosas específicas “que se mueven a través de diferentes manos, contextos y usos” (1991: 52). En el caso de las máscaras o los trajes de La Diablada puneña, será entendido como la vida detallada de ejemplar, como su diseño, confección, transacción y destino. Sin embargo, no son totalmente independientes estos dos conceptos, sino que se influyen mutuamente. Por una parte, la Historia Social de las cosas “ha limitado la forma, el significado y la estructura de las trayectorias a corto plazo, específicas e íntimas” (1991: 54-55), y por otra, algunos cambios pequeños ocurridos en una cosa particular, pueden trascender a la vida social de este tipo de cosas a lo largo del tiempo (Appadurai 1991: 54-55).

⁹ Aquí se destaca la característica de diversión de algunas danzas actuales, así que cuando pierden sus caracteres religiosos, casi se han convertido en bailes simples.

Según Appadurai, “la mercancía es un producto destinado principalmente al intercambio” (1991: 21). Luego frente a este intercambio y al valor de la mercancía, no es posible hacer caso omiso de la intervención de la política, porque “la política es lo que une valor e intercambio en la vida social de las mercancías” (Appadurai 1991: 77). Por su parte, el *folklore* materializado en fiestas, danzas, entre otros, ya se ha convertido en un instrumento político para fortalecer la identidad de una zona, “en el Perú, así como en América Latina y Europa, el uso del concepto folclor (o *folklore*) ha tenido una alta carga política... ha sido utilizado por élites regionales y nacionales para sostener la idea de una nación o región unitaria” (Mendoza 2001: 150). A través del pasaje citado abajo se puede entender el efecto mutuo entre la política y la mercancía:

Según la contribución de Christopher Bayly, la producción, el intercambio y el consumo de ropa constituyen el material de un “discurso político” (como el *qat* lo es en Somalia) que une la demanda imperial, las estructuras de producción y las solidaridades sociales en el plano local, y la red de legitimidad política. En este discurso político, la esfera del consumo explica la profunda penetración de los textiles ingleses en los mercados hindúes durante el siglo XIX, y no solo la lógica de la utilidad y el precio. Por último, en el movimiento nacionalista de fines del siglo XIX y principios del XX, particularmente en la retórica de Gandhi, las muchas ramificaciones del discurso político sobre las prendas de vestir son reconstituidas y vueltas a desarrollar en lo que puede llamarse un lenguaje de resistencia mercantil, donde los significados más antiguos y más recientes de la vestimenta se revierten contra el imperio británico (Appadurai 1991: 48).

Como se ha mencionado anteriormente, al investigar los significados, no se puede concentrar la atención solamente en los mismos objetos, sino también en las relaciones que existen entre estos con las personas. A partir de esta línea, cabe mencionar también los vínculos que se tejen entre los diversos agentes bajo el concepto de la vida social de las cosas. De acuerdo con Appadurai, “las mercancías representan formas sociales y distribuciones de conocimiento muy complejas. El conocimiento tiene componentes técnicos, mitológicos y valorativos, y son susceptibles de interacción mutua y dialéctica” (1991: 60). Igualmente, para Appadurai “aquel necesario para la fabricación de mercancías secundarias o de lujo, donde el gusto, el juicio y la experiencia individual suelen provocar claras variaciones en el conocimiento productivo” (1991: 61).

Conforme a este mismo autor, “durante la producción, la mercancía en cuestión haya tenido menos oportunidades de acumular una biografía idiosincrásica o de disfrutar de una carrera peculiar. Así, el sitio de la producción mercantil quizá esté dominado por recetas de fabricación estandarizadas culturalmente” (1991: 61). Esta situación aparece más en una sociedad industrializada cuando hay mucha demanda.

Ahora bien, cuando un objeto se produce, es otorgado al mismo tiempo el valor social, tanto colectivo y cultural, como individual y familiar, porque su aparición debe corresponder a alguna necesidad social. En este sentido, puede ponerse la máscara como ejemplo. Antiguamente la gente la elaboraba para llevar a cabo algún ritual, y en la vida moderna su función es ser un disfraz en alguna festividad, por eso sin duda, forma parte de la vida social de los humanos. Así que la máscara moderna se vincula con varios aspectos como la religión, la estética, la costumbre que son heredados de generación en generación.

Debido a que los objetos han acompañado a las personas a experimentar actividades sociales, comparten juntos algunas memorias especiales; por ejemplo, pueden recordarle a la gente qué ha sucedido en alguna ocasión determinada del pasado, y estas memorias continúan mediante los objetos, como las historias familiares contadas de boca en boca. Tal vez las generaciones posteriores no han presenciado la escena en la que aparecía el objeto, pero este le recuerda a la persona que se lo regaló, es decir, el objeto se convierte en la articulación de relaciones interpersonales.

En este punto, hace falta referirse al concepto de “Biografía Cultural de las cosas” de Igor Kopytoff, según el cual la mercantilización y la singularización de las cosas están ubicadas en dos polos (1991: 117). Sin embargo, cabe reconocer que si bien en una sociedad mercantil, las mercancías aún necesitan guardar sus atributos culturales y cognoscitivos porque “las mercancías no solo deben producirse materialmente como cosas, sino que también deben estar marcadas culturalmente como un tipo particular de cosas” (1991: 89), “desde el punto de vista cultural, la producción de mercancías es también un proceso cultural y cognoscitivo” (1991: 89).

Asimismo, las mercancías culturalmente marcadas siempre disponen de sus significados particulares, porque según el autor, “una biografía económica culturalmente configurada concibe al objeto como una entidad culturalmente construida, cargada de significados culturalmente especificados y clasificada y reclasificada de acuerdo con

categorías culturalmente constituidas” (1991: 94). Ahora cabe preguntarse ¿cuál es la función de la cultura? Ante este interrogante una explicación se puede encontrar en que “la cultura asegura que algunas cosas permanezcan inequívocamente singulares; evita la mercantilización de otras y en ocasiones, resingulariza lo que ha sido mercantilizado” (Kopytoff 1991: 99-100). Esto quiere decir que la cultura puede garantizar la singularidad de las cosas, y si estas son mercantilizadas, la cultura puede otorgarles nuevos significados singulares.

Respecto a las relaciones entre la mercantilización y la cultura/individuo, el autor explicó que “en toda economía la función del intercambio parece contener una fuerza inherente, capaz de conducir al sistema de intercambio hacia el mayor grado de mercantilización que la tecnología de intercambio permita. Las fuerzas contrarrestantes son la cultura y el individuo, con su tendencia a discriminar, clasificar, comparar y sacralizar” (Kopytoff 1991: 116). En párrafos anteriores se dijo que la historia general de las cosas limita su diseño habitual. En consonancia con ello, se puede decir que las mercancías también pueden ser influenciadas por distintas categorías de culturas. A pesar de ser la misma mercancía y bajo el mismo círculo cultural, varía también entre distintos productores. Como señaló Kopytoff, “el mundo de las cosas se presta a un número infinito de clasificaciones, arraigadas en características naturales, y percepciones culturales e idiosincrásicas. La mente individual puede jugar con todas ellas, construyendo innumerables categorías, diferentes universos de valor común y cambiantes esferas de intercambio” (1991: 103). Entonces se sabe que la idea individual es libre y a veces hay que tomar en cuenta sus efectos en la producción de las mercancías.

En cuanto a la diversidad de la mente individual, Kopytoff señaló que “los individuos o las redes a la tarea clasificadora son muy diferentes. Cada versión individual o reticular de las esferas del intercambio no solo es idiosincrásica y distinta de las demás, sino que también se modifica contextual y biográficamente, conforme varían las perspectivas, las afiliaciones y los intereses de sus creadores” (1991: 106). En su artículo, Kopytoff habló de “la categorización cultural del valor de cambio de las cosas” y de “la necesidad cognoscitiva individual de clasificación” a través de sociedades a pequeña escala y sociedades a gran escala respectivamente:

En las sociedades a pequeña escala y no comercializadas, el impulso hacia la mercantilización fue contenido con frecuencia por las insuficiencias de la tecnología del intercambio, en especial por la ausencia de un sistema

monetario bien desarrollado. Esto posibilitó la categorización cultural del valor de cambio de las cosas, sobre todo en la forma de esferas cerradas de intercambio, y satisfizo las necesidades cognoscitivas individuales de clasificación. Así, la clasificación cultural colectiva restringió la exuberancia innata de las clasificaciones privadas y puramente idiosincrásicas (1991: 117). La biografía memorable de la cosa está integrada, en su mayor parte, por acontecimientos que ocurren dentro de una esfera determinada (1991: 119).

En las sociedades a gran escala, comercializadas y monetizadas, la existencia de una sofisticada tecnología de intercambio permite que la economía sea inundada por la mercantilización (1991: 117). En el mundo homogeneizado de las mercancías, la biografía memorable de una cosa se convierte en la historia de las diversas singularizaciones experimentadas por ella, de las clasificaciones y reclasificaciones a las cuales ha estado sujeta en un mundo incierto de categorías cuya importancia varía con cada modificación menor del contexto (1991: 119-120).

Estos dos pasajes citados en líneas anteriores ponen de manifiesto que en las sociedades a pequeña escala, a consecuencia de que suele faltar una desarrollada tecnología del intercambio y del sistema monetario, se eleva el valor cultural de las cosas y también la capacidad cognoscitiva individual. Bajo esta situación, las cosas suelen ser más diversas y poseen las categorías más claras, asimismo, su significado va a ser influenciado más por el contexto de la sociedad a la que pertenecen. Mientras tanto, en las sociedades a gran escala, que son comercializadas y monetizadas, domina más la mercantilización. Las mercancías se vuelven más homogeneizadas, las categorías de las cosas son menos claras y menos influenciadas por el contexto de la sociedad a la que pertenecen.

En esa dirección, según Kopytoff, “las biografías de las cosas no pueden ser sino parciales” (1991: 93), por ejemplo, las máscaras y los trajes están constituidos por un proceso de diseño, de colección de materiales, de elaboración, de transacción, de exhibición; y algunos transformándose en recuerdos o piezas del museo. Pero como el objeto de este estudio es la máscara y el traje de La Diablada que se ubican en distintos talleres, en vez de algún ejemplar específico, así que no abordaré a los procesos arriba mencionados de una sola máscara o traje, sino a piezas particulares de estas cosas.

1.2.2 Concepto de Invención de Tradición

Antes de discutir el concepto de Invención de Tradición, primero debe verse la definición de Hobsbawm sobre la “tradición inventada”. De acuerdo con Hobsbawm, el término “tradición inventada” “incluye tanto las ‘tradiciones’ realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un periodo breve y mensurable..., y se establecen con gran rapidez” (2002: 7). Luego, el autor señaló que la “tradición inventada” “implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas, abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado” (2002: 8). En otras palabras, frente a nuevas situaciones, imponen su propio pasado, por medio de la repetición de viejas situaciones, tal vez pasando un proceso de modificación, formalización, ritualización e institucionalización. Aquí, el autor dio el ejemplo de la reconstrucción de la cámara parlamentaria británica después de la Segunda Guerra Mundial, cuando siguieron deliberadamente los mismos planos utilizados anteriormente. Esta característica también se puede encontrar en obras de arquitectura con función pragmática moderna en Pekín.



Figura 3. Una entrada del metro de Pekín¹⁰

¹⁰ Foto sacada por la autora de esta tesis.

Como se muestra en la Figura 3, a pesar de que el metro en Pekín es un medio de transporte moderno y no había sido utilizado sino hasta la segunda mitad del siglo pasado, en algunas partes de su arquitectura han seguido el estilo oriental clásico, lo cual también implica la continuidad con el pasado. A través de la muestra de esta continuidad, las autoridades de esta ciudad ya han presentado a los visitantes nacionales e internacionales el honor de esta ciudad en el pasado. No obstante, la continuidad histórica no siempre es verdadera en las tradiciones inventadas. Como lo referido por Hobsbawm, “en la medida en que existe referencia a un pasado histórico, la peculiaridad de las ‘tradiciones inventadas’ es que su continuidad con este es en gran parte ficticia” (2002: 8).

En cuanto a la restauración y la invención de tradiciones galeses, en el artículo “From a Death to a View: la caza del pasado galés en el periodo romántico”, Morgan ha mencionado que “los estudiosos y los patriotas galeses redescubrieron el pasado, las tradiciones históricas, lingüísticas y literarias, y cuando estas tradiciones no resultaban adecuadas, creaban un pasado que nunca había existido” (2002: 50). Siguiendo a Hobsbawm, las instituciones políticas, los movimientos ideológicos y los grupos, sobre todo el nacionalismo, y la continuidad histórica tiene que ser inventada, “por ejemplo al crear un antiguo pasado más allá de la efectiva continuidad histórica, tanto mediante la semificción (...) como por la falsificación (...)” (2002: 13). De hecho, la continuidad histórica que existe en la memoria popular en cierta manera es influenciada por invenciones literarias, como referido por Trevor-Roper, que “se resucitan fantasmas literarios como recurso de autoridad” (2002: 43). O como tratado en el artículo “Contexto, representación y significado del ritual: la monarquía británica y la ‘invención de la tradición’, c. 1820-1977” de David Cannadine, “los orígenes de aquellos rituales grandiosos y espléndidos (del poder real) que los comentaristas ingleses asumen como milenarios” (2002: 168), en realidad se sitúan entre las décadas de los años setenta del siglo XIX y el año 1914. Según Cannadine, esos años eran un periodo de inventiva internacional, competitiva y ceremonial (2002: 168).

Respecto al nacionalismo mencionado arriba, también es una concepción recién inventada; según Hobsbawm, “sea cual sea la continuidad histórica de los judíos o los musulmanes del Oriente Próximo, el nacionalismo y la nación de israelíes y palestinos son nuevos” (2002: 20). Entonces, ¿cuán nuevos son los conceptos alrededor de “la nación”? El concepto de “los estados territoriales” no apareció hasta hace un siglo, y este concepto “apenas se convirtió en un proyecto serio antes del fin de la Primera Guerra

Mundial (entre 1918 y 1919)” (Hobsbawm, 2002: 20). De manera que en torno a la invención de la “nación”, han sido creados también nuevos símbolos, “como el himno nacional (...), la bandera nacional (...), o la personificación de la ‘nación’ en un símbolo o una imagen” (Hobsbawm 2002: 13).

Asimismo, las tradiciones relacionadas con la “nación” no se han formado espontáneamente, sino que han sido seleccionadas y heredadas deliberadamente por los profesionales en defensa de los intereses nacionales, así, “desde el momento en que la historia que se convirtió en parte del fundamento del conocimiento y la ideología de una nación, estado o movimiento no es lo que realmente se ha conservado en la memoria popular, sino lo que se ha seleccionado, escrito, dibujado, popularizado e institucionalizado por aquellos cuya función era hacer precisamente esto” (2002: 20).

Sin embargo, pese a que las tradiciones son inventadas, incluso la continuidad histórica es ficticia, las ideas y prácticas han formado partes de la vida humana, es decir, se han convertido en realidades. Así que su existencia debe ser reconocida. Cabe traer a colación la siguiente descripción de Ranger sobre las tradiciones africanas coloniales inventadas:

Como eran tan pocas las asociaciones que podían hacerse entre los sistemas políticos, sociales y jurídicos británicos y africanos, los administradores británicos se pusieron a inventar tradiciones africanas para los africanos. Su propio respeto a la “tradición” les predisponía a contemplar favorablemente lo que consideraban tradicional en África. Empezaron la tarea de codificar y promulgar estas tradiciones, transformando con ello la costumbre flexible en rígida prescripción... Las tradiciones inventadas de las sociedades africanas -ya fueran sus inventores los europeos o los propios africanos, a modo de respuesta- tergiversaron el pasado pero se convirtieron en sí mismos en realidades... (2002: 220).

Aunque se está hablando de la “tradición inventada”, el adjetivo “inventada” parece innecesario, ya que todas las actividades sociales son invenciones de consciencia humana y la “tradición” pertenece a la vida social, de modo que no es necesario subrayar su atributo inventado. En realidad, la consciencia humana es tan complicada que para un tema varían las opiniones entre diferentes personas. Algunos piensan que es verdadero, mientras otros piensan que es falso; algunos creen que sus tradiciones son auténticas, pero otros creen que no lo son. Por lo tanto, cuando un observador hace preguntas sobre un

fenómeno, si presta demasiada atención a las respuestas, es muy posible que se confunda. La cuestión es que cuando se habla de las tradiciones inventadas por la consciencia humana, lo que se debe tener claro es que no existe la autenticidad en las tradiciones. Entonces, aunque es importante conocer las tradiciones, será más significativo discutir “su proceso de la invención”. En otras palabras, ¿por qué y cómo se han inventado estas tradiciones?

Respecto a los motivos de la invención de tradiciones, se pueden encontrar unas explicaciones en el libro de “La Invención de la Tradición” (2002). En primer lugar, se puede tomar en consideración tres tipos, a saber:

1) Establecer o simbolizar cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales.

2) Establecer o legitimar instituciones, estatus o relaciones de autoridad.

3) La socialización, inculcando creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento (Hobsbawm 2002: 16).

En segundo lugar, como las relaciones internacionales se hacen cada vez más tensas, un nuevo incentivo a la invención de la tradición consiste en expresar y sublimar la rivalidad nacional en la competición ceremonial (Cannadine, 2002: 139). Por último, de acuerdo con la descripción de Ranger sobre las tradiciones inventadas en África colonial, la “invención de tradiciones” puede crear los intereses y estos van a manipular a las autoridades a afirmar o incrementar el control codificando o inventando más tradiciones. Este es el caso de África de la época colonial:

... Los ancianos tendían a invocar a la “tradición” para defender su dominación sobre los medios rurales de producción contra el desafío de los jóvenes. Los hombres tendían a alegarla para asegurarse de que el creciente papel interpretado por las mujeres en la producción de las zonas rurales no menguara el control que ejercían ellos sobre ellas como activos económicos. Los jefes supremos y las aristocracias gobernantes en las organizaciones políticas que incluían varias agrupaciones étnicas y sociales acudían a la tradición para mantener o ampliar el control que ejercían sobre sus súbditos. Las poblaciones indígenas la invocaban para

asegurarse de que los migrantes que se establecían entre ellas no adquiriesen derechos políticos o económicos (2002: 264).

En cuanto al método de inventar las tradiciones, esta implica automáticamente una continuidad con el pasado, por medio de la repetición de un grupo de prácticas. De tal manera que la invención de tradiciones va a recurrir a la repetición del pasado, o más concretamente, según Hobsbawm, se trata del uso de antiguos materiales para inventar tradiciones de género nuevo para propósitos nuevos. El autor tomó la reserva de estos materiales como los almacenes donde se han acumulado un elaborado lenguaje del ritual oficial, el simbolismo y la exhortación moral de cualquier sociedad en el pasado. En fin, el modo de la invención de tradiciones es injertar las nuevas en las viejas, o concebirlas mediante el préstamo de estos almacenes (2002: 12).

1.2.3 Conceptos de Tradición Vs. Modernidad; Globalización Vs. Identidad regional

En primer lugar, según García Canclini en “Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad” (1989), “los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas” (1989: 71).

Luego, al hablar del patrimonio cultural se hizo referencia a la tradición cultural de una nación o región determinada, que es “apreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo” (García Canclini 1989: 150). Por consiguiente, el patrimonio cultural juega un papel importante e incontestable en el pueblo y sus autoridades, porque de su “permanencia dependería la salud presente de los pueblos” (García Canclini 1989: 151), es decir, el patrimonio cultural es un instrumento para registrar las memorias pasadas y dar sentido e identidad a la población presente.

Como se ha mencionado arriba, la cultura local puede ser influenciada por factores internos y externos, de modo que existe el riesgo de que se transforme la “cultura esencial”. Entonces, según García Canclini en “Consumidores y ciudadanos”, “para evitar los conflictos por la coexistencia... siguen siendo útiles las categorías de hegemonía y resistencia” (1995: 116). Así que se sostiene el *folklore* con el fin de conservar las

tradiciones locales; hay que decir que “esos referentes identitarios, históricamente cambiantes, fueron embalsamados por el folclor en un estadio ‘tradicional’ de su desarrollo y se les declaró esencias de la cultura nacional” (1995: 93). Así, la divulgación de las actividades folclóricas se realiza a través de medidas masivas, tales como “las industrias del disco, los festivales de danza, las ferias que incluyen artesanías” (1989: 202). Por lo tanto, hasta ahora, en la Festividad Virgen de la Candelaria, aún pueden escuchar constantemente estos “discursos esencialistas o de autenticidad”.

De esta manera, en la actualidad no es posible hacer caso omiso de la influencia de factores externos sobre las culturas tradicionales, entre los cuales sobresale la “modernización”, en el caso de América Latina, Canclini señaló respecto a la modernización que “al llegar a la década del noventa, es innegable que sí se ha modernizado” (1989: 93). Adicionalmente, de acuerdo con el mismo autor, la modernización no solo constituye el proceso de desarrollo de los Estados, como tareas de “los ministerios de cultura y de comercio” (1989: 205), sino también el brote de la iniciativa privada, como “las empresas de bebidas, las radios y la televisión” (1989: 205). Es así como “los hechos culturales folklóricos o tradicionales” (1989: 205) son determinados por varios actores, que incluyen “hegemónicos, populares, campesinos y urbanos, locales, nacionales y transnacionales” (1989: 205).

En consecuencia, existe una trama compleja tejida por estos diversos actores en las actividades folclóricas y dentro de esta red siempre surgen enfrentamientos entre distintas opiniones, entre las cuales se encuentran los actores relativos al tema objeto de este estudio, esto es, los tradicionalistas y los modernizadores. Mientras los primeros intentaron preservar “las culturas nacionales y populares ‘auténticas’ de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras” (1989: 17), los segundos “confiaron a la innovación autónoma sus fantasías de progreso” (1989: 17).

No obstante, hay que tomar en consideración que por una parte, la modernización no anula las culturas tradicionales (Canclini 1989: 200), ya que estas siguen vigentes en “la producción cultural de los sectores populares” (Canclini 1989: 200), pero lo que se debe agregar es que estas también se están transformando. Según Canclini, “la pretensión de conformar universos autosuficientes y de que las obras producidas en cada campo sean únicamente ‘expresión’ de sus creadores” (1989: 18) está debilitándose porque estos productores culturales ya se dan cuenta de que “el orden simbólico específico en el que se nutría es redefinido por la lógica del mercado” (García Canclini 1989: 18). Del mismo

modo, los artesanos están añadiendo más elementos tecnológicos en sus obras, puesto que “la adopción en la producción artística de nuevos materiales (acrílico, plástico, poliéster) y procedimientos constructivos (técnicas lumínicas y electrónicas, multiplicación seriada de las obras) estaban siendo incorporados a la vida y el gusto cotidiano en los países latinoamericanos” (García Canclini 1989: 87).

Ahora bien, aparte de la modernización, están también por todos lados los impactos de la globalización. De acuerdo con García Canclini, “la sede de un sistema industrial, tecnológico, financiero y cultural no está en una sola nación sino en una densa red de estructuras económicas e ideológicas” (García Canclini 1989: 289). En la actualidad, gracias a la generalización de Internet, se vuelve más “libre y frecuente la circulación de personas, capitales y mensajes” (García Canclini 1995: 109). Entonces, a medida que se difunde la globalización, ¿cómo va a ser la identidad de una nación o una región? Según García Canclini, “la identidad no es como una esencia intemporal sino como una construcción imaginaria” (1995: 95); esta va a disminuir “la importancia de los acontecimientos fundadores y los territorios que sostenían la ilusión de identidades ahistóricas y ensimismadas” (1995: 95). De tal modo, nuestra identidad debe ser constituida por “la diversidad de repertorios artísticos y medios comunicacionales” (1995: 114).

En ese orden de ideas, se debe señalar que dentro de los objetos culturales que circulan en el mundo de la globalización, las obras audiovisuales han ocupado una parte del campo de visión del público, de allí que “el cine y la televisión, para alcanzar amplias audiencias y recuperar las inversiones, promueven narraciones espectaculares inteligibles para públicos de todas las culturas” (García Canclini 1995: 86), de tal forma que “se promueve un ‘cine-mundo’ que busca usar la tecnología visual más sofisticada y las estrategias de marketing para lograr insertarse en un mercado de escala mundial” (Canclini 1995: 111). Bajo esta situación, se crean cada vez los límites culturales entre distintas naciones o regiones, y se asimila más también el estilo de las obras audiovisuales, por eso aparecen las escenas de que “se parecen más en Sao Paulo y Tokio, Nueva York y México, París y Buenos Aires” (Canclini 1995: 86). Así que el gusto popular también se extiende desde las tradiciones locales, hasta “un sistema deslocalizado e internacional” (Canclini 1995: 88).

Frente a la cuestión de ¿cómo sobrevive y se difunde la producción cultural y científica bajo el contexto de la modernización y la globalización?, el autor describió cómo una

empresa privada, esto es, el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, cuyo director ha ejecutado la distribución eficaz de las funciones relativas a base de dicho contexto, “combina a estos especialistas con comunicadores, semiólogos, sociólogos, tecnólogos y políticos, lo cual le da gran versatilidad para insertarse en distintos campos de la producción cultural y científica argentina, así como para vincularse con institutos de avanzada internacional (sus catálogos suelen publicarse en español e inglés)” (1989: 90).

En esta instancia, es preciso discutir el futuro de la identidad bajo el contexto de la globalización, a través del libro *Ethnicity, Inc.* escrito por John L. y Jean Comaroff. Respecto al futuro de la identidad, de hecho, apunta más a la cuestión de la supervivencia; la ley de la naturaleza es la supervivencia de los más aptos después de la feroz competencia, la cual no solo tiene lugar entre diferentes criaturas, sino también entre la misma especie, por ejemplo, en el caso de la humanidad esto se da entre naciones, etnias, regiones, comunidades, etc. Los humanos siempre tienen el deseo de sobrevivir, por lo tanto, como explicaron Comaroff y Comaroff, los humanos empezaron a construir la autoconciencia significativa y con ello, a sobresalir la autoestima moralmente anclada. Incluso las etnias “se está[n] convirtiendo en más corporativa, mercantilizada, e implicada en la economía de la vida cotidiana” (Comaroff y Comaroff 2009: 1) [traducción propia].

Así pues, solo de esta manera los seres humanos podrán mejorar, y producirán más recursos y seguirán sobreviviendo. Es de resaltar que la construcción y la defensa de la identidad es un método eficaz, sobre todo bajo el contexto de la globalización. Concretamente, en la actualidad se acercan cada vez más entre distintas naciones gracias a los avances de la ciencia y la tecnología. Gradualmente, las personas conocen la existencia de los seres humanos con diferentes costumbres y tienen mucha curiosidad durante el proceso de cognición. Se acercan a las comunidades desconocidas, probablemente para una simple aventura, pero en la sociedad contemporánea la gente lo hace posiblemente con el fin de obtener más novedades cuando conversa con los amigos, o conseguir más “me gusta” y seguidores en las redes sociales. Por ejemplo, en *Ethnicity, Inc.*, los autores mencionaron el caso de los Shipibo de la Amazonía del Perú. Los objetos seleccionados de la identidad de Shipibo son:

“Cerámica”, “remedios para enfermedades” tanto triviales como calamitosos, “chamanismo licenciado”, incluso un “modo de vida”. En este caso, sin embargo, los productos y prácticas culturales se dirigen explícitamente a los consumidores de la

exótica, de la recuperación espiritual, y de la aventura en la selva. (Comaroff y Comaroff 2009: 3) [traducción propia].

De tal modo, actualmente, cuando las personas llegan a una nueva tierra, sus actividades llevan el capital a la comunidad local por medio del consumo; además, la premisa del intercambio del capital es la autoconstrucción peculiar de la comunidad, por ello, resulta mejor si tienen objetos emblemáticos. Frente a la globalización, se construye la identidad regional, luego atraen el capital foráneo y consiguen más visibilidad, y así se fortalece aún más la identidad comunal. Mientras tanto, después de adquirir y publicar más novedades de nuevas identidades, los consumidores suelen ganar seguidores en las redes sociales, lo cual les estimula explorar más tierras desconocidas y presentar más identidades nuevas. Todo eso presenta la situación del porvenir de la identidad frente a la globalización.

Ahora bien, en la parte de la “invención de tradición” se ha discutido la manera de aprovechar las prácticas antiguas de los ancestrales. Igualmente, según Comaroff y Comaroff

La economía de la ‘identidad’ significa un retorno a los productos populares que fueron abandonados en el siglo XX... El redescubrimiento de los potenciales naturales de la tierra, la ventaja de la experiencia ancestral y el valor añadido de la ‘identidad’ como sinónimo de calidad representan una posibilidad de bienvenida en una región que falta una economía productiva. (2009: 2) [traducción propia].

Además, en la sociedad contemporánea, la cultura “es también propiedad intelectual” (Comaroff y Comaroff 2009: 3). Uno de los ejemplos más típicos de ello es el Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO. Dado que este título parece el logo de una región, con él se pueden obtener las condiciones básicas para efectuar las actividades turísticas, en las cuales es posible atraer a más turistas y el capital foráneo. De esa forma, la cultura ya se ha desplazado de “‘Museo’ y la mirada ‘antropológica’, y ya no es ‘desnuda’ ni disponible para cualquier persona pro bono” (Comaroff y Comaroff 2009: 3) [traducción propia].

1.2.4 Definición de máscara e indumentaria

“La vía de las máscaras”, cuyo autor es Claude Lévi-Strauss, habla principalmente de algunas máscaras de tribus indias de la costa norte del Pacífico, comparando la plástica, los mitos de origen y las funciones respectivas de distintas máscaras procedentes de las mismas o distintas tribus y discutiendo relaciones de contrariedad, similitud o complementariedad entre estas máscaras. Como lo manifestó el autor, “cuando, de un grupo a otro, la forma plástica se mantiene, la función semántica se invierte. En desquite, cuando la función semántica se mantiene, es la forma plástica la que se invierte” (1987: 78-79), o “una comparación de los dos tipos permitirá definir un campo semántico en cuyo seno las funciones respectivas de cada tipo se completarán mutuamente” (1987: 53). En este libro, el autor desarrolló su estudio acerca de dos tipos de máscaras. Uno es la Swaihwé de los Salish (ver Figura 4), y otro es la Dzonokwa de los Kwakiutl (ver Figura 5). A través de sus mitos de origen, se han destacado las relaciones entre estas máscaras con el matrimonio y las riquezas de las tribus. Verbigracia, la Swaihwé simboliza a sanador de las convulsiones, como sismo, remolino marino y tormenta; operador del matrimonio a buena distancia; dispensador de riqueza; y la Dzonokwa es una ladrona de niños y simboliza la detentadora y donadora de los medios del potlatch. A continuación, se va a conocer los rasgos característicos de estos dos tipos de máscaras.



Figura 4. Máscara swaihwé (Salish)¹¹

El primer rasgo característico de la máscara swaihwé consiste en que en la parte de sus ojos tiene la forma de un cilindro. Lévi-Strauss así describe: “[...] los ojos, hechos de dos cilindros de madera esculpidos en la masa o añadidos, y muy sobresalientes de las órbitas” (1987: 17). Con respecto a esta forma, según el autor, en todo el norte de América, es común en los mitos y en los ritos y siempre tiene la función de captar, fijar y poner en comunicación directa términos muy lejanos.

En toda la costa norte del Pacífico, los chamanes utilizan “cepos de almas”: pequeños objetos de marfil o madera tallada, de forma a menudo tubular, para atrapar y aprisionar el alma fugitiva del enfermo y reincorporársela. Según los mitos de los Tlingit, Cuervo, el dios engañador, antes de abandonar a los indios, los previno de que a su regreso a la tierra nadie podría mirarlo a ojo desnudo sin ser convertido en piedra. Habría pues que ojearlo a través de un tubo hecho de una hoja de col hedionda enrollada. Así, cuando los navíos de La Pérouse fueron halados a la costa en 1786, los Tlingit del rumbo creyeron que aquellos grandes pájaros, cuyas velas formaban las alas, no eran otros que Cuervo y su séquito. Confeccionaron apresuradamente sus curiosos telescopios; provistos de ojos protuberantes, creían que el poder de su mirada quedaba acrecentado, y se atrevieron a contemplar el espectáculo pasmoso que se ofrecía a su vista” (Lévi-Strauss 1987: 114)

Esto quiere decir que los objetos de la forma de cilindro pueden aprisionar el alma, como es referido en el ejemplo de “cepo de almas”. En los mitos de los Tlingit, siempre que ojeen al cuervo por un tubo de una hoja de col hedionda enrollada, podrán evitar convertirse en piedra. Aquí se puede ver que los ojos protuberantes son provistos de una energía más poderosa. Según Lévi-Strauss, ha aparecido también la imagen de cilindro u ojos protuberantes en otras regiones. Sobre todo estos, aparte de la función de una vista penetrante, pueden ser una consecuencia de esforzarse para ver en la oscuridad abriendo los ojos.

¹¹ Imagen sacada de *La Vía de las Máscaras*, siglo veintiuno editores, tercera edición en español, 1987. Swaihwé: propia de los Salish de la costa continental y de la isla Vancouver en Colombia británica.

Los esquimales del norte de Alaska, y los de más al este llamados “del cobre”, unos y otros vecinos de los Dené, asocian los ojos protuberantes con una vista penetrante, o hacen de ellos la consecuencia de esfuerzos realizados para ver en la oscuridad. Según los Shuswap, que son Salish del interior, el espíritu del viento (que es, como decimos, “penetrante”) tiene una gran cabeza y ojos salientes. Los chamanes de las tribus de lengua algonquina, en el Canadá oriental, poseen largavistas mágicos hechos de madera de enebro vaciada y envuelto en una piel de caribú blanca. La “tienda temblona”, blanca también, donde se encierran para sus trances, es concebida a imagen de un cilindro: columna de vacío que permite ver infinitamente lejos hacia lo alto y hacia lo bajo. Se encuentra en América del Sur una creencia análoga entre los Tukano del Vaupés. Extensamente difundidas por el Nuevo Mundo, estas representaciones adquieren una forma aún más precisa entre los Menomini de los Grandes Lagos. Dicen que el sol suspende su carrera a mediodía, para contemplar la tierra a través de un largo cilindro de cobre. Los tubos huecos de las pipas rituales kiowa constituyen una especie de modelo reducido de este cilindro. Los sitios arqueológicos de América del Norte han rendido en abundancia hojitas de cobre enroscadas en cilindro, que tienen que ver sin duda con esta imaginería simbólica (Lévi-Strauss 1987: 114-115).

El segundo rasgo característico de la máscara swaihwé consiste en su lengua colgante. Lévi-Strauss dijo que “en la extremidad inferior, la base menor es perfectamente horizontal, como si hubiese sido aserrada la máscara a mitad del motivo, el cual representa una mandíbula inferior desplomada en medio de la cual cuelga una gran lengua esculpida en bajorrelieve o pintada de rojo” (1987: 17). El color de esta lengua tiene que ver con el escorpénido rojo que es mencionado muchas veces en el libro, y su forma, según el autor, también tiene relaciones con pez o pesca:

De los Salish de la isla Vancouver proviene una escultura que representa una máscara swaihwé cuya parte otras veces ocupada por la lengua lleva en relieve la efigie de un pez; en tanto que desde los Lilloet hasta los Shuswap, prevalece en el interior una creencia en espíritus acuáticos a medias humanos y a medias peces. Todas estas indicaciones sugieren una

doble afinidad de las máscaras swaihwé con los peces: metafórica, puesto que la gran lengua colgante, que es uno de sus atributos característicos, parece un pez con el cual se la puede confundir; y metonímica en vista de que se las pesca y de que es por la lengua por donde se atrapa a los peces... (Lévi-Strauss 1987: 35).

Por lo demás, la máscara swaihwé constituye también un lugar del casamiento de los contrarios, porque aparte de la lengua de la forma de pez, que representa el mundo acuático, tiene además la nariz y los cuernos de la forma de pájaro que representa el cielo. Como los Salish están distribuidos en diversas zonas, los de la isla creen que la máscara swaihwé descende del cielo, mientras los del continente opinan que esta máscara es pescada del fondo de un lago, aquí la swaihwé desempeña el papel de mediador entre el aire y el agua, como la serpiente emplumada de los aztecas que combina igualmente el agua con el cielo. Generalmente estos mediadores, formados por animales o plantas de la Naturaleza, son emblemas mágicos o sobrenaturales creados por las personas, lo cual refleja su entendimiento hacia el origen de la vida o de las tribus. Vease la descripción de Lévi-Strauss sobre la estructura de la máscara swaihwé:

Las máscaras swaihwé tienen una “nariz” y llevan “cuernos” en forma de cabeza de pájaro; están guarnecidas de plumas, y las plumas dominan también en el atavío de los danzantes. En efecto, los mitos salish de la isla las hacen descender del cielo. Pero, por su procedencia acuática según los mitos salish del continente, que las dicen pescadas en el fondo de un lago, y por su lengua colgante- órgano que otros mitos asimilan a un pez-, también realizan un casamiento de los contrarios; participan a la vez del aire y del agua. Pueden pues ser incluidas en esta vasta familia de mediadores cuya función, como con la serpiente emplumada de los antiguos aztecas, se expresa por el ensamblamiento de términos normalmente incompatibles: el cielo y el mundo ctónico, o por ventura el cielo y el agua (1987: 102).

A continuación se va a dar a conocer la máscara Dzonokwa de los Kwakiutl.

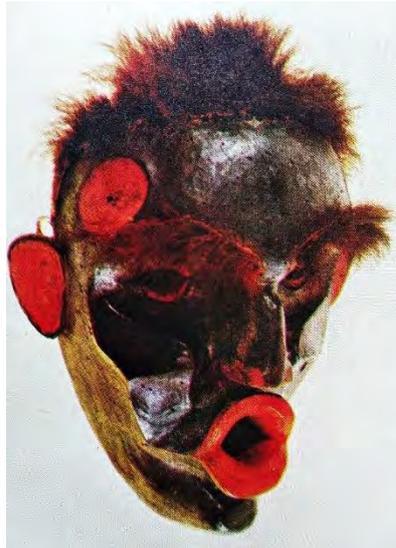


Figura 5. Máscara de Dzonokwa (Kwakiutl)¹²

Según Lévi-Strauss, las Dzonokwa son una clase de seres sobrenaturales, las hembras la mayoría de las veces “viven en lo más profundo de los bosques; son gigantas rabiosas, también ogresas, que se llevan a los niños de los indios para comérselos” (1987: 55). El primer rasgo característico de la máscara Dzonokwa consiste también en la parte de sus ojos. Sin embargo, en lugar de los ojos salientes de la máscara swaihwé, según Lévi-Strauss, “las representaciones tradicionales de Dzonokwa tienen las órbitas huecas o los ojos entrecerrados” (1987: 69), porque esta figura “es ciega o afligida de vista deficiente” (Lévi-Strauss 1987: 56). En los mitos de origen de esta máscara, aparte de ser una ogresa ciega, este monstruo intenta también cegar a los niños robados pegándoles los párpados con resina. El segundo rasgo característico de Dzonokwa es su boca. Contraria a la forma afilada de la boca y la lengua sacada parecida al pez de la swaihwé, esta parte de Dzonokwa es fruncida por la mueca, y “esta posición de los labios imposibilita a la lengua salir o a un ser visible” (Lévi-Strauss 1987: 55), porque según el autor, este tipo de monstruo siempre emite un grito característico como “¡Uh! juh!”.

En este libro, Lévi-Strauss juntó la plástica, los mitos de origen, así como las funciones sociales de las máscaras. Como lo referido por el autor, “[...] datos míticos, funciones sociales y religiosas y expresiones plásticas... estos tres órdenes de fenómenos, por heterogéneos que parezcan, están funcionalmente vinculados” (1987: 54), e incluso

¹² Imagen sacada de *La Vía de las Máscaras*, siglo veintiuno editores, tercera edición en español, 1987. Los Kwakiutl están al norte de los Salish en la isla Vancouver.

apoyados mutuamente. De tal suerte que cuando se estudian las máscaras, no se pueden negar los factores históricos, religiosos y sociales detrás de estas, porque con la transformación de una sola condición, se pueden invertir la plástica, el grafismo y el colorido de las máscaras mismas, y no se puede olvidar que de hecho, todas las transformaciones de esta zona, también son tradiciones inventadas por las personas, con el fin de inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento establecidos por las tribus.

Asimismo, en el libro “Máscara, transformación e identidad en los andes: la fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cusco”, por Gisela Cánepa Koch, se exploraron más las funciones de la máscara en las danzas y los rituales. En primer lugar, la autora manifestó que la función básica de las máscaras reside en dos partes, a saber, *encubrir* y *mostrar*. Lo que las máscaras quieren encubrir y mostrar son identidades diferentes, pues “la identidad es un valor que se construye en el ámbito público y es resultado de una tensión entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público, lo que la máscara oculta (la identidad del que la usa) y lo que la máscara muestra (la identidad del personaje representado)” (1998: 58). Luego, la autora también aludió a los tres procesos creados por las máscaras en las danzas:

- Primero, las máscaras constituyen “un instrumento mediador en la transformación de la persona en personaje, es decir, del ‘yo’ del danzante en el ‘otro’ representado por el personaje” (1998: 290). Por ejemplo, en la fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo, la autora escribió que “antes de la *entrada*, cuando los danzantes se visten con sus trajes de danza, la máscara es el elemento con el cual ellos culminan su transformación en los personajes que representan en las distintas comparsas” (1998: 290).
- Segundo, las máscaras crean la identidad unificada de lo colectivo. Cuando los danzantes ponen máscaras, van a perder la individualidad, u ocultar “las identidades individuales de los danzantes, homogeneizándolos y agrupándolos bajo una identidad grupal” (1998: 63). En este proceso no solo se produce el efecto de la transformación de persona en personaje, sino también este va a unificar “a los danzantes otorgándoles una identidad colectiva” (1998: 291).
- Tercero, las máscaras crean diferencias entre distintas comparsas. Generalmente en las festividades no existe una sola danza, sino que están

repletas de diversas representaciones. Incluso, dentro de una danza estarán varias comparsas de distintos personajes. De manera que cuando un danzante pone máscara, esta no solo puede “ocultar las identidades individuales en favor de la delimitación de identidades colectivas” (1998: 306-307), sino también “crear identidades grupales distintas al interior del pueblo” (1998: 307), porque existe el “hecho de que las máscaras de cada danza se diferencien entre sí” (1998: 63).

Igualmente, Cánepa también se refirió a la fuerte acción del ritual como “ceremonias mágicas o imprecaciones religiosas” (1998: 55) sobre la voluntad individual. En los rituales, los participantes tienen que obedecer la dirigencia de los directores rituales. Asimismo, respetan la jerarquía del mundo ritual al que se están enfrentando. Según la autora, utilizando las palabras de Leach, “el poder del ritual es tan real como el poder de la autoridad” (1998: 55).

De acuerdo con Gisela, “desde la psicología, la identidad de cada persona está definida como resultado de una búsqueda interior, privada e individual” (1998: 58). Entonces, “la noción de persona como valor unívoco está estrechamente vinculada a una visión del mundo que no permite la ambigüedad” (1998: 58). Para la cuestión de que un danzante cuenta con dos identidades, la autora indicó que las máscaras pueden resolver esta ambigüedad a través del cambio, y este cambio consiste en implicar “la valoración de una de las dos realidades como verdadera” (1998: 59), es decir, aceptar “lo aparente o ‘irreal’ como real en determinado momento” (1998: 59), como citó la autora de Crumrine, “definimos el enmascaramiento como la transformación ritual del actor humano en un ser de otro orden” (1998: 61).

En esa línea, la autora interpretó la función del ritual citando las palabras de Turner, para quien “la representación ritual es capaz de transformar la realidad para resolver los conflictos sociales adaptando y readaptando ‘periódicamente a los individuos biopsíquicos a las condiciones básicas y a los valores axiomáticos de la vida humana’” (1998:54). En la fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo también existe el fenómeno de llorar por parte de los mismos danzantes, y la autora explicó que este acto “al igual que los sueños con la virgen, son hechos que se asumen como experiencias individuales y privadas” (1998: 310). Entonces es inevitable que ocurra “una tensión entre lo individual, ligado a lo privado y al ‘yo’ del danzante, y lo colectivo, vinculado a lo público

y al personaje” (Cánepa 1998: 310), y la máscara justamente juega el papel de mediador para atenuar esta tensión encubriendo la parte de sentimientos privados de los danzantes.

Seguidamente, se procede a discutir el tema de indumentaria mediante el capítulo “Why clothing is not superficial” del libro *Stuff* de Daniel Miller. Primero, este autor trata la indumentaria por medio de la perspectiva semiótica, y señaló que “la ropa era una especie de pseudo-lenguaje que nos podía decir quiénes somos” (Miller 2010: 12) [traducción propia]. Al final, la indumentaria pertenece a los objetos y es una de las invenciones humanas; tanto los trajes laborales marcados de características profesionales como los diversos vestidos de moda en los centros comerciales están estrechamente relacionados con los seres humanos. Existen tanto ropa para gente en la vida cotidiana, como traje para personajes en el escenario o en películas o series.

Por lo tanto, la indumentaria no es superficial, solo se está tan acostumbrado a su existencia que se ha olvidado; salvo se hicieran programas de televisión como una persona vestida irrumpiera en una isla lejana donde hubiera unos candidatos que habían participado a la prueba de “vivir sin ropa” por varias semanas anteriores. Es probable que estos candidatos no empezarán a poner mucha atención a la indumentaria diaria hasta este momento. Ahora, es necesario regresar a la vida cotidiana, de acuerdo con Miller, “[l]a ropa podría representar diferencias de género, pero también clase, niveles de educación, culturas de origen, confianza o desconfianza, nuestros roles ocupacionales en contra de nuestro ocio nocturno” (Miller 2010: 12) [traducción propia].

Hasta este momento es importante saber que la función de la indumentaria no solo consiste en la distinción fisiológico, sino también en mostrar distintos atributos. Asimismo, la identidad de una persona no puede ser simple, porque la sociedad es complicada, así que el sujeto - los seres humanos - no puede enfrentarse a circunstancias complejas solo con un traje; llevar la ropa correspondiente en diferentes ocasiones es una ley social convencional, de manera que esta persona debe disponer de varios conjuntos de ropa. Por otro lado, tampoco se puede destacar demasiado la naturaleza filosófica de la ropa, puesto que si esta tiene el poder de determinar la identidad, se estaría confundidos. Esto debido a que en ocasiones se coloca la ropa como uniforme estudiantil, otras como elemento deportivo para escalar la montaña.

Entonces, ¿quiénes somos?, ¿somos estudiantes o turistas? El papel social de los seres humanos es intrínsecamente cambiante, y a veces el papel no es lo que se pretende

perseguir, no obstante, la ropa es una herramienta para servirse de ella, y muestra el rol que se quiere mostrar; la ropa se ha convertido en el lenguaje de la comunicación silenciosa entre las miradas de la gente. El público recibió el mensaje de que el hombre vestido quería transmitir bajo las reglas sociales convencionales; adivinó su género, la cultura de origen, la ocupación, etc. Por otra parte, la gente de otra sociedad, dado que no entienden las reglas, necesitan una explicación para entender la intención de la persona vestida, teniendo en cuenta que la indumentaria no es adorno simple.

Según Miller, varían también las relaciones entre la indumentaria y las personas, así como las funciones sociales de esta en distintas zonas. Por ejemplo, en la India, el Sari (el traje tradicional de las mujeres indias) siempre acompaña al comportamiento de las mujeres indias en diferentes ocasiones. “En Madrid la ropa ayudó a retener el ideal cosmológico de Madrid como el centro de la civilización” (Miller 2010: 40) [traducción propia], lo cual muestra el carácter público de la ropa.

Mientras que en Londres se encontró que la ropa era una fuente de ansiedad, precisamente debido a la creciente presión sobre los individuos para expresarse a sí mismos, combinado con la creciente dificultad en la determinación de su propio gusto individual. (Miller 2010: 40) [traducción propia]

Lo anterior aborda el tema complicado de la moda, sin embargo, se trata de la cuestión humana. Como en la sociedad compleja, la autoidentificación de la gente se confunde, la gente también está llena de incertidumbre sobre su camuflaje externo. De acuerdo con Miller, “[s]i miramos a más largo plazo se vuelve aún más claro que no es sólo la ropa que está cambiando, es el otro lado de la ecuación, el yo, que está cambiando” (Miller 2010: 38) [traducción propia]. En otras palabras, así como han cambiado los humanos, se ha transformado el mundo material; pero tomando en cuenta que hay interacción entre el hombre y el material, los nuevos materiales van a formar una nueva generación de seres humanos.

Para finalizar, la indumentaria puede convertirse en el repertorio emocional de los humanos, lo cual se presenta entre el pallu¹³ y el niño en el caso del Sari indio. Según Miller, “[p]ara el niño, el pallu se convierte en una encarnación física del amor de su madre” (Miller 2010: 25) [traducción propia]. A continuación se evidencia el caso indio

¹³ the free and usually more decorated end of the sari, falls over the left shoulder down to the waist (Miller 2010: 23).

sobre cómo el niño aprende a interactuar con su madre y sentir el mundo externo a través del pallu:

When we sleep next to each other, I cover my face and pretend to be asleep. So he moves the pallu away to see if I am Smiling or laughing. If I don't register any emotion he starts crying and keeps calling Ma! Ma! Then I have to give in and he is happy. And he starts doing the same by covering his face and playing the same game himself. He learnt to walk holding not my finger, but my pallu. (Miller 2010: 25)

1.2.5 Contexto religioso y cultural

El capítulo “El sincretismo andino” del libro “Estudios sobre religión campesina”, cuyo autor es Manuel María Marzal, es muy instructivo para esta investigación debido a que aborda el significado y la transformación de máscaras y trajes de La Diablada de Puno. En este capítulo, el autor presentó un cuadro sobre la evolución del panteón andino (ver Figura 6), a través del cual se pueden conocer “tres categorías espaciales andinas” que son “Hanaq-pacha”, “Kay-pacha” y “Ukhu-pacha” que significan el mundo de arriba, este mundo y el mundo de abajo, respectivamente.

Evolución del panteón andino.

	Andino	Cristiano	Actual
a) Mundo de arriba (“Hanaq-pacha”)			
1) Dios creador	Wiracocha	Padre, Hijo, Esp. Santo	Dios Creador
2) Dioses del cielo	Sol (Inti), Trueno (Ilyapa), Luna (Kilya), Estrellas.		
b) Mundo de aquí (“Kay-pacha”)			
3) Dioses de la tierra	Tierra (Pachamama) Mar (Mamacocha)		Pachamama
4) Realid. sagradas	Waka: a) Fijas (cerros, piedras . . .) b) Portátiles	Imágenes	Apus “Santos”.
c) Mundo de abajo (“Ukhu-pacha”)			
5) Espíritus malos	Supay	Demonio	Demonio-supay

Figura 6. Evolución del panteón andino¹⁴

¹⁴ Origen del cuadro: *Estudios sobre Religión Campesina*, por Manuel M. Marzal, p.109

Por otra parte, a pesar de que Wiracocha es el Dios creador andino de la región cuzqueña, no ha perdido su relación con la zona puneña. Como testimonio, Marzal citó la afirmación de Pease cuando dijo que “esta primera presencia del dios (Wiracocha) está ya relacionada con el lago Titicaca, del cual emergió” (1977: 110), como Manco Inca con Mama Ocllo. Con la colonización de los españoles, los misioneros cristianos también llegaron a los Andes a efectuar la catequización, y “trataron de imponer su propia imagen del Dios creador” (Marzal 1977: 112). En cuanto al concepto del Dios creador cristiano, Marzal explicó que en realidad este es “una trinidad divina”. Sin embargo, “como el culto se dirigía ordinariamente al Dios único o más en concreto al Padre, la primera persona de la Trinidad y a quien la misma teología católica ‘atribuye’ la creación del mundo” (Marzal 1977: 112), el Padre llegó a ser el Dios creador del cristianismo. De manera que “los indios no tuvieron mayor dificultad en hacer una síntesis entre el Dios creador andino y el Dios creador cristiano” (Marzal 1977: 112).

Según las palabras de Cobo citadas por Marzal, “los indios llegaron a ‘conocer que el verdadero Dios y primera causa era uno solo, al cual, aunque confusamente, adoraban como a creador de todo’” (1977: 112). Así, en la parte “Dioses del cielo andino”, el autor manifestó que entre estos se ubican también las estrellas, que aparecen en una máscara del diablo caporal presentada por el antropólogo Óscar Bueno Ramírez. Además, en la categoría “Dioses del cielo” en el panteón andino también se sitúa el Trueno (Ilyapa) que puede “proporcionar el agua necesaria para la vida y la agricultura” (1977: 115). Según la descripción de Cobo sobre este dios imaginaban lo siguiente:

[Que] era un hombre, que estaba en el cielo formado de estrellas, con una maza en la mano izquierda y una honda en la derecha, vestido de lúcidas ropas, las cuales daban aquel resplandor del relámpago cuando se revolvía para tirar la honda; y que el estallido de ella causaba los truenos, los cuales daba cuando quería que cayese el agua (citado en Marzal 1977: 115).

Antes de la lluvia, aparte del trueno, también se puede ver el rayo. En cuanto a este fenómeno, Marzal contó que “actualmente parece que solo se le ofrecen a veces ‘despachos’ para aplacarlo, pero no se les considera padre de la lluvia ni se le rinde culto estricto y periódico” (1977: 116). En las respuestas que se obtuvieron en el trabajo de campo, el atributo de rayo siempre es negativo, peligroso y dañino, porque este puede traer el fuego.

Sobre la “extirpación de las idolatrías andinas”, primero se necesita conocer a qué se refieren estas idolatrías. Marzal dio una explicación clara en “Otras realidades sagradas” perteneciente al libro referenciado. Según Marzal, “todas las demás realidades sagradas veneradas por los inkas tenían importancia local solamente y se conocían con el nombre genérico de ‘wakas’ e incluían lugares sagrados y objetos sagrados. Entre los primeros estaban los cerros, los manantiales, los ríos, etc.” (1977: 117). Además, el autor ha explicado también que “entre los objetos sagrados había una infinidad de imágenes que tenían distintas formas (animales, vegetales, seres humanos, etc.) y que se caracterizaban por su poder sagrado” (1977: 117). Estas idolatrías son como el animismo referido por Arnold Van Gennep. En un catálogo puneño sobre La Diablada “Historia de La Diablada Azoguini”, sus autores, José Morales Serruto y Ana Isabel Morales Aguirre, hablaron de los animales diciendo que “los sapos, las serpientes o las arañas son vistos desde la concepción bíblica como propios del mal, sin embargo, para el mundo andino los reptiles, sapos son seres reguladores y benefactores que anuncian suerte, buen augurio y pregonan el principio y el final de las actividades agrícolas” (2009: 24). Especialmente en torno a la serpiente, en un artículo titulado “La serpiente: dimensiones de una divinidad subterránea en los Andes”, escrito por Francisco Gil García, el autor señaló que la serpiente era “*waka* fundamental de los indios tal y como registraron varios cronistas españoles al tiempo de la conquista espiritual de los Andes” (2017: 14). Por una parte, este animal se vincula con la fertilidad, porque según Luis Valcárcel, la serpiente “habita en el mundo subterráneo, ‘en ríos o añosos árboles’” (citado en Gil García 2017: 14). Por eso, según Rogger Ravines, este animal también es el “señor de las aguas” (citado en Gil García 2017: 14) que puede traer la vida. Por otra, el pueblo andino también relaciona la serpiente con los fenómenos de la naturaleza, como la lluvia. No obstante, de acuerdo con Gil García, este animal, en la cultura andina, también es “un ser que encarna fuerzas destructoras de la naturaleza que los hombres no son capaces de controlar: los movimientos sísmicos, el granizo, los fuegos meteóricos” (2017: 14). Es decir, la serpiente “implica fecundidad, pero al mismo tiempo puede suponer destrucción” (2017: 15). Además, Gil García también relacionó la serpiente con el rayo, pero estos dos no son una misma cosa. Según el autor, el cuerpo de la serpiente “se halla ‘tachonado de granizo por fuera y por dentro’ y que enfurecido, se retuerce en el aire ‘como un gran torbellino’” (2017: 19). Al mismo tiempo, el “remolino y granizo, envuelven a la bestia y la ocultan entre las nubes para protegerla del rayo que quiere partirla en dos” (2017: 19). En su nota 6, el autor señaló que “en el escenario andino la divinidad de Yllapa (el Rayo) se convirtió

en Santiago Apóstol¹⁵” durante la conquista espiritual de las Indias. No obstante, pese a que la serpiente y el rayo no son la misma cosa, siempre que aparezca la primera, estará presente el segundo, por lo tanto, a veces se tomaba a estos dos como una misma cosa.

De manera que cuando los jesuitas llegaron a la zona andina con la colonización, por un lado, intentaron eliminar la ideología idólatra andina, y por otro imponer divinos cristianos, así:

Sucedieron dos cosas importantes; por una parte, los misioneros trajeron sus “santos” y otros muchos objetos sagrados, que son en el sistema religioso cristiano la alternativa estructural de las wakas andinas; por otra parte, emprendieron una sistemática campaña para erradicar el culto de las wakas (Marzal 1977: 117).

Retomando, el antropólogo Óscar Bueno Ramírez se planteó el interrogante de por qué si los curas conocían la creencia en las deidades andinas cobijadas en las máscaras del diablo, no las prohibían, ya que esto no respondía a la doctrina cristiana. A través de las palabras de Marzal se encontró la respuesta, que reside en diferenciar la idolatría de la superstición. En la idolatría no solo atribuyen el atributo sagrado al ídolo, sino también se tienen que respetar las reglas establecidas y cumplir las actividades convencionales, como la misa. Mientras tanto, en la superstición solo se guardan unas interpretaciones confusas sobre algunos fenómenos incomprensibles, en la cual no hay una doctrina estricta y no se hacen rituales o liturgias. Tal vez la gente va a tomar algunas medidas, pero ya se les insinúa en el interior que estas son ineficaces:

Desde el punto de vista eclesiástico, si los indios veneraban a las wakas sin atribuirles ningún carácter divino, ellos eran víctimas de una simple superstición y podían ser considerados como los que “buscan lo bueno o huyen del demonio, mediante métodos inútiles o desproporcionados”. Así fue posible para muchos indios bautizados, que sinceramente creían en el cristianismo, seguir venerando sus wakas, ciertas piedras y montañas, sin llegar a ser idólatras (citado en Marzal 1977: 118).

¹⁵ Santiago de Zebedeo o Jacobo de Zebedeo, uno de los doce apóstoles. En la Biblia el Libro de Mark 3, 17 es considerado como el hijo del trueno. “James son of Zebedee and his brother John (to them he gave the name Boanerges, which means Sons of Thunder);” citado en <http://www.chinesebibleonline.com/book/Mark/3> con la traducción del chino al inglés NIV de la misma página.

De manera que “aunque los campesinos indígenas han conservado el culto de ciertas ‘wakas’, como los cerros, a los que conocen con el nombre de ‘apus’, ‘wamani’, ‘achachilla’, etc., solo creen en los ‘santos’ cristianos” a quienes volcán más rezos (Marzal 1977: 118-119). Así que aunque los reptiles y los sapos de las máscaras del diablo todavía son vistos como las deidades andinas, ya no son idólatras para los indígenas, por eso los jesuitas podían aguantar la aparición constante de este tipo de adornos. En el libro “Estudios sobre religión campesina” Marzal, citando un pasaje de Pierre Duviols alrededor de “los espíritus dañinos entre los indios”, o sea, el “Supay”, manifestó lo que sigue:

Entre los zupay, hapuñuñu, visscocho, humapurick y otros muchos, los españoles debían conservar únicamente al Zupay y consagrarlo demonio. Esta elección fue sin duda más o menos arbitraria, si se cree en la más antigua definición del Zupay, la que da Domingo de Santo Tomás en su Lexicón (1560): “1. Ángel bueno o malo; 2. Demonio o trasgo de cada”. He aquí lo importante: es claro que el Zupay no era exclusivamente un espíritu malo. Llegó a serlo por obra de los evangelizadores (citado en Marzal 1977: 119).

Ello quiere decir que después del proceso de interpretación y elección por los misioneros cristianos, el término “Zupay” ha sido definido como demonio y esta definición se sigue utilizando hasta hoy en día. “Lo consideran el espíritu malo por antonomasia, que vive en el ukhpacha y que es el tentador de los hombres en esta vida, para poder atormentarlos en el más allá” (Marzal 1977: 120). Sobre esta transformación desde “los demonios andinos” hasta “los demonios cristianos”, Juan Carlos La Serna también hizo referencia a ello en la introducción del libro “Sicuris, máscaras y diablos danzantes. Historia de La Diablada y la identidad cultural en Puno”, señalando que “los demonios danzantes fueron entendidos como válidos para expresar la sensibilidad religiosa indígena y lograron escapar a la censura misionera” (2018: 13). Igual que Marzal, La Serna creyó también que los evangelizadores delimitaban la identidad de los demonios andinos en la concepción de los diablos malignos, por ello manifestó lo que sigue:

La presencia de los “diablos” andinos fue interpretada por los evangelizadores y cronistas coloniales a partir de sus propios referentes culturales, lo que significó una simplificación semántica que redujo a estos

personajes y sus diversos atributos al sentido unidimensional y maniqueo del demonio cristiano. La palabra castellana “diablo” no pudo contener la complejidad de sentidos que el imaginario andino otorgó a un conjunto de personajes con cualidades complejas y ambiguas, entre traviesos, maléficos y propiciatorio (2018: 13).

Al final, Marzal analizó el resultado del encuentro de dos sistemas religiosos que son la creencia andina con el cristianismo. Primero, hay que tener claro tres conceptos, a saber, síntesis, yuxtaposición y sincretismo. Síntesis se refiere a que “ambos sistemas se confunden en uno nuevo” (1977: 120); yuxtaposición significa que “ambos sistemas se superponen, pero manteniendo su propia identidad” (1977: 120); sincretismo indica que “ambos sistemas se fusionan en uno solo, pero siendo posible identificar la procedencia de cada parte” (1977: 120). Para el caso del choque entre los panteones andinos y los cristianos, van a surgir respectivamente estos tres tipos de resultados. Por ejemplo, en torno a síntesis, se incluyen los espíritus dañinos, como el término “Zupay”, que fue reinterpretado como demonio desde el punto de vista cristiano perdiendo su aspecto bueno (1977: 121); con lo que se refiere a yuxtaposición, se incluyen Pachamama¹⁶ que es “la diosa de la fertilidad de la tierra” (1977: 121), las “ciertas wakas andinas (sobre todo los cerros)”, yuxtapuestas con el Dios y los santos cristianos. Como indicado por Marzal, “a ningún campesino se le ocurrirá ofrecer una misa católica a la Pachamama o a los ‘apus’, ni un ‘pago’ en honor de ningún de los santos” (1977: 121). Sin embargo, el resultado más influyente consiste en sincretismo. Como se ha mencionado arriba, las deidades andinas ya no son idolatría para los indígenas (menos la Pachamama, a quien los campesinos aún celebran el pago, porque los jesuitas no han encontrado alternativas que sustituyen a esta diosa de la tierra¹⁷). A pesar de que siguen guardando el culto a la Pachamama, debe “iniciarse pidiendo permiso a Dios” (1977: 121). Es decir, “el campesino andino tiene hoy un solo panteón religioso, presidido por el Dios cristiano”

¹⁶ A pesar de que Edwin Losa, un mascarero puneño de La Diablada de Puno explicó que este término debería significar “con dos fuerzas”, lo cual simboliza la filosofía de la dualidad andina, como hembra y macho, día y noche, positivo y negativo, ya que en aymara “pa” significa dos, “chama” significa fuerzas. Sin embargo, cuando los yatiris (brujo en aymara) hacían la ofrenda, los sacerdotes malentendían este término como la Madre Tierra, porque si solo se habla de “tierra” o “terreno”, en aymara se dice “oraje”. Por lo tanto, el término “Pachamama” también ha experimentado un proceso de síntesis.

¹⁷ Según Marzal en su libro “Estudios sobre religión campesina”, “parece ser que el culto de la Pachamama es uno de los más antiguos en el área andina y con él que se quería asegurar la buena marcha de la agricultura” (1977: 116), por eso este culto siempre es muy necesario e importante para los campesinos indígenas.

(1977: 121), y pone debajo de Dios la categoría de la Pachamama, como entidades sobrenaturales no cristianas.

También se puede ver la sustitución del poder espiritual en la mente de los pobladores altiplánico, en este caso será más conveniente hablar de los mineros puneños. Antes de la llegada de los colonizadores, realizaban también la minería. Entonces en torno a fenómenos extraños dentro del socavón de las minas, las personas los comprendían como poderes sobrenaturales. Entonces los encarnaban en un personaje que creían que existía en las minas y le ponían una capacidad poderosa. Como el “Hanchancho” o “Chinchiriko” que se mencionará abajo. Hasta aquí cabe referirse a la ideología de “reciprocidad” de la población andina. La reciprocidad no sucede solamente entre personas, sino también entre el humano y la naturaleza, por ejemplo, los campesinos todavía hacen el pago a la Pachamama que es la madre tierra con el fin de pedir la buena cosecha. Entonces si quieren conseguir productos de la tierra, necesitan darle primero ofrendas, como vi en el mercado de Laykakota de Puno (ver Figura 7 y 8).





Figura 7. Ofrendas para la Pachamama¹⁸



Figura 8. Ofrendas para la Pachamama

Entonces los minerales también son productos de las minas, o sea, de la naturaleza, igualmente tienen que ofrendar a un ser divino en dichos lugares. Pero quizá por la oscuridad y el riesgo, quizá por los oros y platas, según algunos pobladores puneños, “donde está el oro, donde está el demonio”, a este ser le ha sido otorgado un carácter horroroso y los mineros le tienen miedo. Pero tanto Pachamama como el ser misterioso dentro de las minas son poderes espirituales para los pobladores del altiplano. Con la colonización trajeron el cristianismo, los substituyeron por divinos cristianos, sobre todo la Virgen de la Candelaria en Puno. Para los mineros, cuando la virgen entró en los socavones, trajo la luz y alejó al ser misterioso, y su carácter es protector, así que la

¹⁸ Figura 7 y 8 son fotos sacadas por la autora de esta tesis en el mercado de Laykakota de Puno.

eligieron voluntariamente como patrona, siguiendo la idea de reciprocidad, pero la del deseo sustancial humano y creencia devota hacia divinos cristianos.

En este punto debe verse el auto sacramental con el contenido de la lucha entre el bien y el mal, representados respectivamente por San Miguel y Lucifer. Sobre esta lucha, en un artículo titulado “El legado de la Antigüedad en la iconografía cristiana: la escena de Apolo venciendo a la Pitón y su repercusión en las representaciones de San Miguel. Los ejemplos de Roque López”, el autor Alejandro Jaquero Esparcia citó el siguiente pasaje pertinente del Libro del Apocalipsis:

Entonces se entabló una batalla, en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron con el Dragón. También el Dragón y sus ángeles combatieron, pero no vencieron; y no hubo ya en el cielo lugar para ellos. El Gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo o Satanás, el seductor del mundo entero, fue arrojado a la tierra junto con sus ángeles (citado en Esparcia 2014: 332)¹⁹.

Con respecto a los siete pecados capitales, los autores del catálogo “Historia de La Diablada Azoguini” afirmaron que hay “Soberbia”, “Avaricia”, “Lujuria”, “Envidia”, “Gula”, “Ira”, “Pereza”. Y Lucifer²⁰, palabra reiterada en las respuestas de los entrevistados, en realidad no ha aparecido en la batalla del cielo del libro de Apocalipsis de la Biblia, sino en varias obras literarias como la “Divina comedia” (1307-1321) de Dante Alighieri, o el “El paraíso perdido” (1667) de John Milton.

¹⁹ Una consulta sobre el libro de Apocalipsis 12, 7-10 en la página web: <http://www.chinesebibleonline.com/book/Revelation/12> con la traducción en inglés NIV en la misma página: “7. And there was war in heaven. Michael and his angels fought against the dragon, and the dragon and his angels fought back. 8. But he was not strong enough, and they lost their place in heaven. 9. The great dragon was hurled down--that ancient serpent called the devil, or Satan, who leads the whole world astray. He was hurled to the earth, and his angels with him. 10. Then I heard a loud voice in heaven say: "Now have come the salvation and the power and the kingdom of our God, and the authority of his Christ. For the accuser of our brothers, who accuses them before our God day and night, has been hurled down.”

²⁰ Según los autores del catálogo “Historia de La Diablada Azoguini”, antes se llamaba Luzbel (Luz bella), uno de los ángeles más hermosos que creó Dios, sintió de repente envidia del poder de su creador e incitó a otros ángeles a que se revelaran contra el poder divino. Cuando esto sucedió Dios castigó al ángel rebelde y lo condenó a las tinieblas cambiándole el nombre por el de Lucifer (llevado de luz) (2009: 29).

El nombre de Lucifer ha aparecido en el libro de Isaías 14, 12-15 y alude al Rey de Babylon. Después de la traducción del latín llegó a ser Lucifer (su origen deriva del dios de las estrellas en la mitología romana). Como han descrito en la Biblia que Lucifer ha caído del cielo, la gente considera a este como Diablo o Satán. El libro de Isaías 14, 12: How art thou fallen from heaven, O Lucifer, son of the morning! how art thou cut down to the ground, which didst weaken the nations! Fuente: <http://www.chinesebibleonline.com/book/Isaiah/14> la traducción en inglés KJV.

En el artículo “La serpiente: dimensiones de una divinidad subterránea en los Andes”, se han leído también unos pasajes sobre las imágenes de “la entidad titular -Amaru”, registradas en las crónicas durante la colonia:

Las distintas tradiciones andinas coinciden en caracterizar a este monstruo draconiano como un ser híbrido con cabeza de llama o de venado coronada de pelos erizados, fauces feroces dotadas de colmillos y barbas, cuadrúpedo, con garras poderosas, de grueso cuerpo cubierto de duras escamas, dorso espinado, larga cola, y alado, tal como aparece representado en iconografías prehispánicas y coloniales. Pudiera incluso esta serpiente aparecer corporizada en bestia de dos cabezas, aunque esta no es su imagen más habitual (citado en Gil García 2017: 16).

El cronista indígena Joan Santa Cruz Pachacuti describe a esta criatura como “muy fiera bestia, media legua de largo y grueso de dos brazas y media de ancho, y con orejas y colmillos y barbas [...] eran animales con alas y orejas y colas y cuatro pies, y encima de la espalda muchas espinas como de pescado, y desde lejos dicen [los indios] que les parecía todo fuego” (citado en Gil García 2017: 17).

A través de estos dos pasajes se puede ver que en las crónicas antiguas, el Amaru es un ser híbrido. Generalmente tiene una cabeza de llama o venado, fauces feroces, colmillos, barbas, orejas, escamas, espinas, pelos erizados, alas y colas. Es cuadrúpedo y sus garras son poderosas. Además, este tipo de imagen, como un dragón alado feroz, también suele salir en la cultura occidental. En la tesis titulada “El Dragón: influencia China en los trajes de danzas puneñas actuales”, según la autora Marlene Mirtha Ordoñez Avalos:

El dragón en el Occidente es representado como un ser poderoso, peligroso y maligno, la imagen más difundida es el del dragón vencido por San Jorge, de un libro conocido como *La Leyenda Dorada*, aparecido a fines de la Edad Media, leyenda contada por el dominico Jacopo della Voragine donde presenta la ‘figura San Jorge como un caballero medieval de Capadocia (región del Asia Menor) que libera a una dama prisionera en un castillo, custodiado por un dragón en Silene, Libia’ (2010: 42). (Ver Figura 9).



Figura 9. Jorge de Capadocia²¹

Además, la autora también presentó el lado demoníaco del dragón en la religión cristiana: “en el cristianismo, se ve varias referencias, como en el Libro de Job, capítulo 41, vemos a Leviatán, criatura con características de dragón, y es descrito como el ‘Rey de las Bestias’, refiriéndose al demonio. La religión cristiana tomó a este ser como la bestia apocalíptica” (2010: 43). De manera que cabe preguntar, para los artesanos, danzantes y pobladores puneños, el animal encima de las máscaras del diablo, ¿es el de las descripciones de las crónicas? ¿o es el dragón occidental? ¿Por qué en las entrevistas

²¹ Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_de_Capadocia

la mayoría responde también que es el ‘dragón chino’? ¿Cómo es la imagen del dragón chino? (ver Figura 10)



Figura 10. La imagen del dragón chino²²

El dragón chino²³, es un animal mitológico y significa buen augurio. En realidad, no hay testimonio que demuestre su existencia en la vida real, y su imagen varía según distintos contextos históricos culturales, por ejemplo, algunos dragones tienen alas, mientras otros no, o algunos tienen cuernos, pero otros no. Y según dicen, la imagen del dragón chino está constituida por distintas partes del cuerpo provenientes de varios animales y plantas, como “el cuerno de venado, la cabeza de camello, el ojo de conejo, el cuello de la serpiente, la escama de pez, la pata de águila, la pierna de cocodrilo, la oreja de buey, la cola de flor”. Se considera que esta composición se ha formado con el proceso de la incorporación del tótem de un animal o una planta de la tribu vencida al de la tribu vencedora después de cada guerra. En la dinastía Sui y Tang (581-907 d.C.), se unieron el culto del dragón hindú con el del dragón chino y el dragón empezó a tener sus propios palacios; en la dinastía Song (960-1279 d.C.), merced al taoísmo el dragón chino obtuvo el poder de manejar la lluvia y controlar las aguas de una zona. Entonces, hoy en día para los chinos, al hablar el dragón chino, generalmente es la figura de una serpiente con los cuernos de venado en la cabeza, los bigotes y las patas de águila.

²² Fuente: <https://baike.baidu.com/item/龙/13027234?fr=aladdin>

²³ Fuente de información: <https://baike.baidu.com/item/龙/13027234?fr=aladdin> La traducción es mía.

CAPÍTULO 2. LA DIABLADA PUNEÑA

2.1 Las danzas de los diablos

La danza de los diablos es una de las primeras danzas que se introdujeron luego de la conquista española, y sirvió como medio de adoctrinamiento religioso a la población indígena pues en ella se representaba la lucha entre el bien y el mal, de la cual, dicho sea de paso vencía siempre el bien. Esta danza aún puede verse en diversas versiones en numerosas fiestas del Perú. En Puno, según Onofre Mamani, “‘la danza de los diablos’ se origina durante la Colonia en Juli, cuyos pobladores trabajaban en las minas de Azoguiní y Layccaqota; ellos dramatizaban los autos sacramentales dirigidos por los jesuitas” (2018: 51); y en Juli “hace 60 años aproximadamente se danzaba todavía parecido al ‘baile de los diablos’, es decir, al estilo colonial” (Onofre Mamani 2018: 56).

2.2 Versiones sobre el origen de La Diablada

Siempre existe polémica en cuanto al origen de la danza de La Diablada. ¿Es de Perú o de Bolivia? De hecho, esto resulta ser algo razonable, pues la gente está tratando de rastrear los orígenes más antiguos para construir su auténtica cultura regional. El objetivo de ello consiste en obtener más reconocimiento de la identidad, más turistas, el consumo, el capital; mejorar la vida y sobrevivir bajo el contexto de la globalización. La mayoría de las respuestas de los artesanos, danzantes y pobladores de Puno se inclinan a que esta danza no es propiedad única de ningún país, sino un patrimonio cultural de todo el altiplano, ya que antes del año 1825, Bolivia se llamaba Alto Perú y compartía las mismas costumbres de este país:

No podemos hablar de la cultura por una frontera. Bolivia y Perú han sido una sola región, unida por el lago Titicaca. Ha habido una división territorial que ha dividido familias. Entonces no se puede hablar de la propiedad de la cultura. Pero como en Bolivia son más alegres y hacen más constantes fiestas, así que han desarrollado un poco más. Pero en Oruro nunca han tenido eso (La Diablada) y se dice que los diablos Mañazo (Puno) en aquel tiempo fueron contratados a Oruro para bailar, por eso los primeros trajes en Oruro en su museo con el escudo peruano, porque eran jóvenes que hacían servicios militares

en la Paz (entrevista a Javier Quisbert Vilca, artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno).

De todas formas, en cada entrevista es inevitable encontrar diversos discursos de los orígenes posibles de La Diablada puneña, sea por la catequización, por el rito de culto a las actividades mineras o por la expresión del Siku Moreno del Barrio Mañazo. A continuación, se darán con más detalle estas posiciones típicas de los entrevistados durante el trabajo de campo.

2.2.1 Catequización

Como se mencionó en el marco teórico al hablar del contexto religioso y cultural, a causa de la catequización colonial, los jesuitas llegaron a América Latina y empezaron a imponer el cristianismo, aprovechándose de los rituales ancestrales de los indígenas. De hecho, todas las actividades derivadas de esta nueva religión son tradiciones inventadas por los gobernadores de la colonia, cuyos objetivos consisten en establecer o legitimar sus estatus de autoridad, así como manejar los intereses creados por estas tradiciones. Así se introdujo el auto sacramental y estos rituales se convirtieron en la danza de los diablos. No se puede olvidar que el auto sacramental de La Diablada justamente es inspirado de la batalla entre el ángel Miguel y el Dragón (o Serpiente antigua/diablo/Satanás):

Quando llegaron los españoles a conquistar al altiplano, querían catolizar o cristianizar a los pobladores del lugar. Nos basamos justamente en lo que es la pequeña Roma de América, en Juli, donde hay una iglesia especial en que la parte interior era laminada y cubierta de oro por los curas jesuitas que eran encargados de catolizar o cristianizar. Hicieron representaciones bíblicas en las cuales de los siete pecados capitales y la lucha entre el bien (Miguel) y el mal (Lucifer). De ahí los pobladores lógicamente imitaron esas representaciones y comenzaron a sacar pues lo que era La Diablada. Crearon diablos, crearon personajes. De ahí comenzó a hacerse como una burla. Crearon y comenzaron a bailar la danza de los diablos. Decimos que Juli es la cuna del nacimiento de La Diablada. Y luego pasó a Bolivia, y luego a Puno (entrevista a José Lino, danzante puneño de La Diablada de Puno).

En el disco “Los Orígenes de las Danzas Puno”, se ha presentado el “Auto sacramental de La Diablada”, hablando de la lucha entre el bien (Miguel) y el mal (Lucifer). Bajo la justicia de la Virgen de la Candelaria fueron vencidos por el bien la tropa de los demonios con la cabeza de Lucifer, entonces ellos tenían que someterse a bailar para ella. En vista de que esta versión tiene muchas relaciones con la religión cristiana, o sea, con la catequización de los jesuitas hacia los indígenas, se deduce que La Diablada nació en Juli, que hasta ahora es llamada la “Roma de América”:

Desde aquí nace La Diablada del Altiplano, ya que representa la lucha del bien contra el mal. El Auto sacramental, se inicia con el diálogo de dos ángeles: uno representa la armonía, Miguel; y el otro, el descontento, la amargura, Lucifer. En la primera batalla, los demonios son vencedores e invaden la tierra para terminar el cristianismo, pero quien decide la victoria final de los ángeles, es la Virgen María de la Candelaria. Y los diablos han sido derrotados y tenían que sufrir para confesar sus pecados y sometidos terminan bailando La Diablada, acto que pudo haber sucedido en la Ciudad de Juli, por ser el principal centro de catequización en esos tiempos (narrado por Juan Astorga Pino²⁴).



Figura 11. Lucha entre San Miguel y Lucifer²⁵

²⁴ Presentador de un canal de televisión de Puno

²⁵ Foto brindada por Asociación Cultural Brisas del Titicaca.



Figura 12. La lucha entre San Miguel y el Diablo y la serpiente, escena tallada en la Catedral de Puno²⁶



Figura 13. ¿Ángel o Diablo?²⁷

²⁶ Foto sacada por la autora de esta tesis.

La Catedral de Puno, se erige en el llamado Supay Kancha o “cerco del diablo”. Según los documentos, se inició la construcción en 1709 y se terminó en 1794, y su fachada se acabó en 1757. En 1930 un incendio destruyó parcialmente la Catedral, principalmente refiriéndose a su altar mayor. Información sacada de: <http://www.losandes.com.pe/oweb/Cultural/20150106/85071.html>

<https://www.titicaca-peru.com/?c=pagina&m=ver&p=puno/city-tour2&idioma=es>

²⁷ Escultura de ángel en un campanario de la Catedral de Puno. Foto sacada por la autora de esta tesis.

Según José Mestas Delgado, la imagen de los ángeles en los campanarios de la Catedral de Puno, al ser vista de lejos, se parece a máscaras de diablo. La parte de las alas simula los ojos del diablo y su boca está en la parte de la plataforma (ver Figura 13).

2.2.2 Minas

Appadurai también se refirió al espíritu malo de las minas, el Tío, una imagen creada sobre todo en la época de la explotación de los indígenas en estos lugares, especialmente en Oruro, Bolivia con el fin de ofrecer el oro y la plata para los colonizadores. Entonces, este Tío también fue considerado como el explotador foráneo que eran los colonizadores españoles. Así que a través de esta explicación, La Diablada, compuesta principalmente por los diablos, se baila con el fin de satirizar a los españoles, así:

El trabajo de Taussig (1980): antes de la llegada de los españoles, la minería era una actividad a pequeña escala manejada como monopolio estatal. Con el arribo de los españoles, la minería se convirtió en el fundamento voraz de la economía colonial, la causa del trastorno masivo y de la incrementada mortalidad entre la población de indios aimaras de Bolivia. La minería había involucrado siempre el rito y la magia, pero solo después de la conquista española implicó al espíritu del mal, simbolizado en la figura llamada Tío, entendido en el nuevo idioma cristiano como el demonio, quien era considerado el espíritu propietario de las minas. La figura demoníaca vino a representar a todas las fuerzas extrañas de la nueva economía capitalista, a la cual los mineros simultáneamente temían, odiaban y servían, en oposición a sus formas tradicionales de economía recíproca (Appadurai 1991: 73).

Aparte de esta visión del origen de La Diablada, algunos autores han indicado que la veneración hacia la Virgen de la Candelaria también se originó en el sector de la minería durante la época de la colonia. Según un artesano al que se entrevistó, los esclavos que trajeron los colonizadores no solo eran indígenas, sino también africanos y chinos. En consecuencia, se pueden encontrar caretas de mineros en algunas máscaras (ver Figura 14):

En la época de colonia, trajeron muchos esclavos africanos, chinos e indios para trabajar en las minas y quedaron al final abandonadas y hambrientas estas personas. Fue la Virgen que empezó a alumbrar a los socavones, y fue la Virgen que los sacó al espacio, y desde esos momentos se dice que todos aquellos que bailan por la Virgen de Candelaria le bailan con tanta devoción, así estilo de diablo, de demonios, y cuando sale ante la Virgen se tiene que sacar la careta para arrodillarse y para pedirle disculpas, para pedir perdón por todos los pecados que se va cometiendo (entrevista a José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno, consideración propia).



Figura 14. Máscara del Diablero Caporal²⁸

En esa dirección, en el disco “Los Orígenes de las Danzas Puno”, se constató el aspecto de las minas tanto bolivianas como puneñas en el origen de La Diablada. Reconocieron que se bailaba esta danza en Oruro y Puno, pero esta pasó por diferentes procesos de desarrollo. En Oruro, La Diablada al principio consiguió más promoción, mientras que en Puno no recibía mucha importancia. Por este motivo, aún existe una polémica frente a la propiedad de esta danza, ya que no puede desconocerse que la misma ha dejado muchas huellas en ambas regiones, así:

²⁸ Máscara del taller MASKARETAS, foto sacada por la autora de esta tesis en la Casa de Cultura de Puno.

La Diablada como danza, se habría originado en el altiplano en diferentes lugares. En unos, con más empuje y florecimiento, el caso de Oruro. En otros, lento pero paulatino, como en Puno. De forma oral, se conoce como los indígenas que trabajaban en los socavones de las minas. Se les aparecía la Virgen de la Candela o Candelaria. U otros, comentan que veían al Tío o al Hanchancho, naciendo de ellos en vocaciones a la Virgen, y luego, como agradecimiento, danzaron la Diablada (narrado por Juan Astorga Pino, presentador de canal de televisión de Puno)

Según un poblador puneño, el fantasma en el interior de las minas tiene otro nombre, y este es igual que “Hanchancho”, que es un término onomatopéyico, ya que “cuando los españoles han venido, entonces han empezado a trabajar de las minas, y de las minas salieron los ‘chinchirikos’ que decíamos fantasmas. Entonces a estos chinchirikos ya les convierten en La Diablada” (entrevista a Benigno Aguilar Paucar, poblador puneño). Sin embargo, cabe preguntarse, ¿por qué el espíritu de los socavones de minas se movía con estos sonidos? ¿Llevan oro y plata encima? ¿Qué son estos sonidos al fin y al cabo? ¿O tal vez la gente ha creado una figura del espíritu imaginando que lleva monedas encima, por lo tanto, con el sonido producido por el choque de los metales lo han puesto estos nombres? Por el concepto de la tradición inventada ya se sabe que todos estos discursos son contruidos por las personas con el objetivo de establecer una identidad local, a la cual pertenecen en este caso particular los seres sobrenaturales.

2.2.3 Rito de culto

En principio se debe reconocer que esta versión no debería ser considera como el origen de La Diablada actual, ya que este más bien se remonta al ritual ancestral que ocurría antes de la llegada de los colonizadores españoles; que además estaba relacionado con la ofrenda de los brujos locales para los seres sobrenaturales del panteón andino. Según Frisancho Pineda, se cree que La Diablada “tiene su origen primitivo en los ritos de culto para mantener mediante determinadas acciones una relación del hombre con los poderes superiores” (s/f: 36). Por ejemplo, en el caso de la minería en la zona aimara, según Edwin Loza (artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno),

cuando los yatiris²⁹ van a las minas a hacer ofrenda, tienen que llevar una máscara hecha de la piel de taruka³⁰. La razón por la que se ponían la máscara en estas ocasiones se explica en que cuando los brujos y los hechiceros llevaban las máscaras, creían que a ellos les atribuirían cualidades sobrenaturales, y la apariencia horrorosa muestra que ellos respetaban y adoraban los poderes sobrenaturales que eran también terroríficos (Frisancho Pineda s/f: 36).

Lo antes dicho también puede ser explicado en el caso de la danza en la que las personas de Mañazo llevaban máscaras que representaban a toros (aunque Palao Berastain explicó también que la gente bailaba para toros porque son enviados por Achachila o Apu³¹). Asimismo, para los antepasados los socavones eran oscuros y desconocidos, por eso consideraban que estos eran dominados por un ser maligno. Entonces llevaban máscaras del mismo carácter para que no les hicieran daño. ¿Tal vez creían que con estas máscaras horrorosas serían más familiares para los demonios? Desde este punto de vista, la “hermosura horrible” de las máscaras del Diablo se puede considerar como la continuación de este rito de culto.

2.2.4 Siku Moreno del barrio Mañazo³²

Según algunos entrevistados en este estudio, La Diablada puneña nació de Siku Mañazo, una danza en la que había muchos personajes, incluidos los de La Diablada de hoy en día. Se trata del origen de la Diablada puneña contemporánea. Según José Lino Godoy Farias (danzante puneño de La Diablada de Puno), “anteriormente La Diablada no se bailaba con banda de músicos, sino con zampoñas, quienes comenzaron a bailar hace muchos años, y esa agrupación ya cumplió cien años que es el sikuri del barrio Mañazo, ahí nació la primera Diablada de Puno”, porque el barrio Mañazo está constituido por inmigrantes del distrito del mismo nombre quienes se dedicaban a la carnicería, así que al principio llevaban máscaras hechas de la piel de animal como de toro o cordero para

²⁹ Significa brujo.

³⁰ Significa venado.

³¹ En el artículo “De Danza de Mañazos a la Diablada”, de Juan Palao Berastain (2018: 62).

³² Según la investigadora, el Siku se refiere al estilo de la música y la danza, mientras el sikuri es su adjetivo que aborda más a sus miembros, y los sicuris constituyen un conjunto de Siku. En Siku normalmente hay grupos de hombres que tocan zampoña o bombo, y de mujeres que bailan, pero cada grupo de personas llevan trajes del mismo estilo. En Siku Moreno a veces solo hay un bombo, pero también hay hombres que tocan tambor y platillo, y además, los danzantes suelen llevar varios tipos de trajes. El Siku Moreno del Mañazo indica este tipo de música y danza del barrio del mismo nombre, que antiguamente eran carniceros migrantes del distrito de Mañazo.

bailar. Justamente eran ellos que fueron a la zona de las minas para el comercio, así llevaron esta danza a Oruro, Bolivia. Entonces de ahí se crearon otros personajes como caporal, diablo, china diabla. “Ellos bailaban al ritmo de un bombo, y Siku es bien alegre, entonces es rápido” (entrevista a José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno, consideración propia). (Ver Figura 15).



Figura 15. Siku Moreno de hoy³³



Figura 16. Calavera del Siku Moreno³⁴

³³ Foto sacada por la autora de esta tesis, en un pasacalle de un instituto, en la Plaza de Armas de Puno.

³⁴ Foto brindada por la Asociación Cultural Brisas del Titicaca.



Figura 17. El viaje de la Diablada puneña³⁵

Entonces, según referencias escritas, así como las entrevistas con los artesanos, danzantes y pobladores puneños, se elaboró un marco general acerca de la evolución de La Diablada en Puno (ver Figura 17).

2.3 La Diablada en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria

La Fiesta de la Virgen de la Candelaria se originó en el marco del cristianismo, y en la zona andina existen también siempre sus propias creencias, pero ¿cómo coexisten estos dos sistemas? Primero se deben añadir unas notas del campo que se tomaron en esta investigación, relacionadas con el entendimiento y la actitud de algunos pobladores puneños acerca de la yuxtaposición y el sincretismo de la creencia andina y el cristianismo, las cuales se muestran a continuación:

³⁵ Resumido por la autora de esta tesis; además, algunos datos sobre "Juli", "Tío", "Declarada de la independencia de Bolivia", "Siku Moreno", "Gran Tradicional Auténtica 'Diablada Oruro'", "Diablada del Porteño" son recopilados de las siguientes páginas:

https://en.wikipedia.org/wiki/Juli_District

[https://es.wikipedia.org/wiki/El_Tío_\(demonio\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Tío_(demonio))

<https://es.wikipedia.org/wiki/Bolivia>

<https://es.wikipedia.org/wiki/Sicuri>

https://es.wikipedia.org/wiki/Diablada_de_Oruro

https://es.wikipedia.org/wiki/Diablada_puneña#cite_note-Reynoso-13

En la ciudad de Juli hay un cerro que se llama San Cristóbal, allí está la cruz que representa a los católicos y ahí mismo están justamente los chamanes o los curanderos que leen la coca. Hay dos mundos allí, tanto lo católico como la creencia campesina que es la Pachamama. Una persona cree en lo católico, sube, reza, y al mismo tiempo se hace su suerte con las hojas de coca (entrevista a José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno, consideración propia).

Ha habido un encuentro de dos mundos distintos, porque nosotros antes como lo decía, ‘no conocíamos qué era religión qué era un Dios, qué era la Cruz, no conocíamos más que Pachamama, nuestro guía espiritual, como el Sol’. Cuando llega la parte española, si hay encuentro de dos mundos porque no ha habido ningún momento como ‘sugiereme cuando quieres y te sugiero lo que doy’. No, era casi como un golpe, que nos chocó. Nos han impuesto muchas cosas, pero a su vez, hemos sabido superar también esas cosas porque dentro de todas las esencias, la Virgen de Candelaria, muchos lo comparan y lo igualan a la Pachamama (entrevista a José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno, consideración propia).

Gracias a la llegada de los españoles, pero ya se nos ha hecho una parte de nuestra vida, casi de nuestra propia historia y vida, creemos en que nos trajeron la cruz, el Cristo, la Festividad de la Candelaria, la religión. Pero nosotros seguimos creyendo la Pachamama, los cerros, los Apus, los animales sagrados. Eso es una conjunción que hace muy bien en mi pueblo, porque hace que nuestra cultura avance, se arraigue y se alargue, eso es lo bueno (entrevista a José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno, consideración propia).

Ahora bien, es pertinente acercarse un poco más a la síntesis o el sincretismo religioso que se da en la zona andina. En el catálogo “Historia de La Diablada Azoguini”, los autores explicaron que debido a la colonización, los misioneros cristianos empezaron a imponer la religión católica. Pero como en la zona altiplánica de los Andes aún persistían las creencias nativas, los misioneros “se valieron y utilizaron primero la

estrategia de superponer a las ancestrales costumbres religiosas del Altiplano la presencia de los santos y festividades del calendario católico” (2009: 26). Por lo tanto, la festividad de la Virgen de la Candelaria cae en el mismo tiempo de “la recepción de los primeros frutos de la papa que nos regala la Pachamama, en el tiempo de la anata de los aimaras y la kaswha de los quechuas conocidos ahora como carnavales” (2009:28). Según Edwin Loza (artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno), en febrero todo está floreciendo de todos los colores, como el morado, el granate, el rojo, el amarillo de las flores de papa. Eso es la cosecha que está manifestando la tierra. De manera que para responder el hombre se viste también con estos colores, bailando y alegrándose para agradecer a la Madre Tierra por el beneficio que ha dado a la gente.

Además, los misioneros aprovechaban también las danzas ancestrales para practicar la doctrina cristiana, en este caso, siendo esta el auto sacramental. Mediante la explicación de los autores de dicho catálogo, este auto es una “representación teatral que se desarrollaba desde la Edad Media con esencia y propiedades del género dramático ligadas a la liturgia de la iglesia católica” (2009: 26). Quizá la danza La Diablada había existido de una forma ancestral antes de la llegada de los colonizadores, y luego se transformó en auto sacramental para catequizar a los indígenas:

[...] desde que toma la versión de la eterna lucha del bien encabezado por el arcángel San Miguel y las siete virtudes contra Lucifer príncipe del mal acompañado de los siete pecados capitales ³⁶, que nos acechan constantemente, y que finalmente son derrotados por el enviado de Dios, que, sumisos y derrotados, terminan bailando bajo las órdenes del arcángel San Miguel triunfador nato y brillante luego de duros combates donde se impone la presencia de las siete virtudes en oposición de los siete pecados capitales (2009: 28).

Entonces, en la Biblia se resalta más la imagen de San Miguel como “el defensor del pueblo de Dios y el ser capacitado por este para hacer frente a Lucifer, quien desafía la autoridad del Dios por la soberbia” (Esparcia 2014: 332), sin referirse a las historias

³⁶ Pero en la introducción posterior de los personajes del Auto Sacramental de La Diablada en este catálogo, los autores toman a Lucifer como un miembro de los siete pecados capitales, de manera que aquí sería más preciso decir “acompañado de los seis pecados capitales”.

futuras de los diablos derrotados. Mientras a través de las narrativas de los pobladores puneños, el árbitro que juzga la lucha entre el bien y el mal es la Virgen María de la Candelaria, y el fin de la batalla destaca la danza que tienden a realizar los diablos, bajo el dominio del danzante principal San Miguel, en veneración a la virgen para confesar sus pecados. De este modo, se puede afirmar que La Diablada puneña no solo está inspirada en la Biblia, sino que también abarca la reinterpretación del público, y tal vez es influencia latente de obras literarias inspiradas de la Biblia, que combina la costumbre local heredada de las danzas ancestrales; al final muestra la escena de San Miguel, quien dirige a las comparsas de diablos y otras figuras al danzar para la Virgen de la Candelaria. Además, en las entrevistas realizadas durante el trabajo de campo, se destacan unas palabras clave como la “fe” y la “devoción” para la Festividad de la Virgen de la Candelaria:

Como ya distinguen esta fiesta a otras fiestas porque el amor propio a tu tierra, el amor a una virgen a la que bailamos, la fe, la devoción, la religión, la pasión, la emoción, conjugan todos esos elementos para que nosotros dancemos con mucha devoción (Entrevista a Sr. José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno, consideración propia).

Así que en algunas ocasiones los danzantes lloran ante la Virgen, tal vez por haber soltado los dolores que tenían antes, o por el milagro que hizo la Virgen para ellos:

Cuando mucha gente baila ante la imagen de la Virgen de la Candelaria dentro de las caretas y sus trajes, lloran por sí y sueltan todo lo que pasa. Ese es el poder de renovación de la Virgen de la Candelaria (Entrevista a José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno, consideración propia).

Antes era lo que los pobladores sentían, los pobladores a veces se tomaba una cerveza, entraban un poquito mareado a la veneración, bailaban, pasaban, lógicamente siempre en la parte donde está la Virgen, siempre hacían su referencia. Se acercaba a la Virgen, le rendía una oración, y muchos danzarines incluso hasta cuando pasaba al lado de la imagen de la Virgen se le salían las lágrimas, los llantos, de repente la Virgen les ha hecho un milagro. Todo eso depende de la fe

que uno tenga (Entrevista a José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno, consideración propia).

Durante la Festividad de la Virgen de la Candelaria, que es organizada anualmente en febrero, los danzantes, sobre todo los de La Diablada puneña, aprovechan el momento para bailar a la Virgen para confesar los pecados que han cometido en la vida cotidiana y pedirle a la Virgen el perdón y su bendición. Este acto constituye el puente que conduce a “las condiciones básicas y a los valores axiomáticos de la vida humana”. De tal modo, con respecto a la acción de llorar en una veneración religiosa, se trata de la aparición de los sentimientos privados de los danzantes. Como dijo Gisela Cánepa, a pesar de que “el danzante que usa una máscara de diablo es el diablo” (1998: 54), pero “simultáneamente, no deja de ser él mismo” (1998: 54).

La Diablada puneña está en la categoría de “Danza Mestiza”, y está constituida por una variedad de culturas; es influenciada conjuntamente por diferentes factores internos y externos como tradiciones andinas, influencias coloniales y choques modernos. En su escenario, la Festividad de la Virgen de la Candelaria, tal vez no se sienten las fuertes intervenciones políticas, como la retórica de Gandhi en las prendas hindúes contra el imperio británico, pero sí se pueden ver los aportes políticos latentes en esta Festividad y por supuesto en La Diablada, una danza que ocupa un lugar imprescindible en esta fiesta. En los catálogos de los años 2017 y 2018 de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno³⁷, aparte de su misma historia, el origen de la Virgen de la Candelaria³⁸ y esta festividad³⁹, los lectores reciben además de sus saludos, una búsqueda de legitimidad de las autoridades de Puno.

³⁷ “El ente encargado de organizar cada año los concursos de danzas autóctonas, danzas con trajes de luces, de la gran parada y veneración, todo en Honor a la Santísima Virgen de la Candelaria, patrona de Puno” (información recogida en su catálogo del año 2017).

³⁸ “La iglesia católica también colaboró con la conquista de este nuevo mundo y es así como la compañía de Jesús (Jesuitas) se encargó de la evangelización y de la labor misionera; es así que tales misioneros buscaron reemplazar a los dioses de los naturales de este lado del mundo por los señalados en la Biblia (Jesús); con ello también se traen las advocaciones a María la Madre de Dios, los Santos Ángeles, por estas razones, la primera aparición de la imagen de la Virgen es en 1450 en una nueva de las Islas Canarias, zona insular que luego del viaje de Colón, fue paso obligado de los navegantes hacia América. Hoy en la Villa de la Candelaria de las Islas Canarias se erige una Basílica en honor a la Virgen María con el Niño en el Brazo derecho y una vela en el brazo izquierdo (distinta a la que hoy se observa en el Santuario de Puno), es así como se difunde en las colonias hispanas” (información recogida en su catálogo del año 2017).

³⁹ “Breve reseña de un milagro – En 1781, las fuerzas rebeldes de Pedro Vilca Apaza, por orden de Tupac Amaru II, habían sitiado la villa de Puno. Los vecinos carecían de armamentos. Las tropas rebeldes que rodearon la villa causaron pánico en el vecindario puneño. Ante la gravedad de la situación y el temor de ser presa fácil, de los sitiadores, autoridades y vecinos acordaron sacar en procesión a la sagrada imagen

Otro soporte político fue el reconocimiento cultural internacional que dio la declaración de UNESCO el 27 de noviembre de 2014 a la “Festividad Virgen de la Candelaria” como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad⁴⁰. A raíz de esta declaración, aumentaron los participantes como danzantes y visitantes nacionales e internaciones y se ha beneficiado mucha gente, incluso aumentaron demandas y producciones de artesanos. A través de estos fenómenos, se ha podido comprender que “la demanda es un impulso socialmente regulado y generado, y no un artefacto de los caprichos o las necesidades individuales” (Appadurai 1991: 50), por eso las máscaras y los trajes de La Diablada puneña deben ser también un producto social después de la negociación entre varios actores sociales.

Hay que saber que en Puno aún no hay empresas privadas que promueven la presentación de las máscaras y los trajes de La Diablada puneña a los turistas, y las informaciones pertinentes se pueden encontrar en la Casa de la Cultura, auspiciada por la Municipalidad Provincial de Puno, donde a veces exhiben máscaras de los Diablos de esta danza, o se pueden hallar en folletos turísticos ofrecidos por la Comisión de Promoción del Perú para la Exportación y el Turismo (PROMPERÚ). De todas formas, en la ciudad de Puno aún no hay empresas turísticas que se dediquen a “viajes a los talleres de los artesanos”. Por consiguiente, la festividad de la Virgen de la Candelaria es la única gran ocasión en la que los visitantes turísticos pueden contemplar las magníficas máscaras y los trajes de La Diablada.

Por otra parte, La Diablada pertenece a conjuntos de traje de luces, o también a danzas mestizas (Mendoza: 2001: 169) y su velocidad es de movimientos rápidos (Bueno: 18).

de la Santísima Virgen de la Candelaria y así lo hicieron. Aquí se produjo lo imprevisto. El pedestal y el resplandor que ostentaba en esa época simulaba ser espadas que al reflejo del sol brillaban como destellos, y el anda estaba retocada con piezas de plata, arcos adornados con vajillas y enseres de oro y plata, brillaban intensamente proyectándose en gran dimensión, habiéndose producido como un espejismo, al ser visto por los indígenas que se encontraban apostados en los cerros de Llallahuani de la villa de Puno. Esa visión les causó la sensación de un desplazamiento de fuertes contingentes muy armados de soldados dentro de la Villa, haciendo relucir sus armas. Los sitiadores, alarmados y temerosos de una derrota segura, optaron por abandonar la Villa de Puno. Desde entonces a la Santísima Virgen de la Candelaria, se le atribuye el milagro como protectora, de sus fieles devotos, es así que se le rinde, con veneración, amor y pleitesía donde el poblador se manifiesta con una riqueza cultural innata de cada puneño; donde cantan y bailan con mucha alegría para su patrona que es la mamita de la candelaria” (información recogida en su catálogo del año 2017).

⁴⁰ Información recogida en catálogo de Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno 2017.

Con respecto a su sentido religioso, esta danza “se va a lo que es la Pachamama y lo que es el cristianismo, basado en hechos de la Biblia en la cual se representa la lucha entre el bien (el ángel Miguel) y el mal (el Lucifer)” (entrevista a José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno, consideración propia).

Cabe añadir que se transformó mucho La Diablada en la festividad de la Virgen de la Candelaria a lo largo del tiempo. A continuación, se muestran las declaraciones recogidas mediante entrevistas realizadas en torno a los cambios de La Diablada en esta festividad:

Anteriormente la veneración justamente era en la calle Lima, tenemos un arco de piedra que decían el Arco Deustua, los danzarines lo hacían por fe. No había ningún tipo de obligación para que una persona bailar o no bailar. Todo era fe, porque en esa época no había puntaje para la presentación de la veneración (José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno).

Antes hasta incluso por la noche salíamos a bailar con estos trajes, ahí sí se pagaba realmente el costo de traje porque bailaban todos los días (José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno).

Antes en La Diablada no había mujeres. La mujer tenía un lugar de cuidar y acompañar. Recién los años que han venido se ha innovado la participación de la dama, como desde los años 60 o 70 del siglo pasado (Javier Quisbert Vilca, artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno).

Ahora lo hacen por una obligación. Todos los días, toda la semana que era la Fiesta de la Virgen, los conjuntos salían acá, a la Plaza de Armas, y acá al Parque Pino donde está la Virgen, salían con sus bandas, y hacían unas retretas que son la música que las bandas se dedicaban a la Virgen, y a veces ellos tocaban alguna música que está de moda de algún cantante, por decir, cumbias, salsa, rock. Actualmente sí han puesto un puntaje, supuestamente para mantener un orden, que no se presente en este orden se le baje el puntaje (José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno).

Ahora te cobran 700-800 soles (incluso hasta 1,000 soles) para bailar un traje solamente 2 días (José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno, consideración propia).

En cuanto a la pregunta: ¿Por qué se ve tan alegre La Diablada? Para Aramayo Cordero, esta danza fue teñida del espíritu rebelde del pueblo altiplánico contra la opresión de los colonizadores. De manera que “el terror se convierte en alegría, en euforia” (2017: 93). Entre las entrevistas, algunos explicaron que tanto ángeles como diablos se derivan de los colonizadores españoles, así que el pueblo andino la baila para satirizar a los explotadores. En torno al sentido contemporáneo, unos entrevistados explican que esta danza mayormente es para los jóvenes:

Mayormente se hace como tipo gimnástico, y tiene bastante acrobacia. Los saltos, el movimiento de brazos, es como realmente hacen ejercicios. Una persona de edad no va poder saltar y hacer los movimientos aeróbicos, prácticamente lo hacen los jóvenes, que son un poco más hábiles, ya que es una danza donde se demuestra alegría, saltos, emociones y satisfacciones. Ya se aplica a un ritmo también alegre y más movido (entrevista a José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno, consideración propia). (Ver Figura 18).



Figura 18. Diablos de La Diablada en una representación⁴¹

Según Frisancho Pineda, “la ejecución de la danza requiere de varones jóvenes y bien conformados, tanto para soportar el peso del disfraz, tanto para la ejecución de la danza misma, que exige bastante agilidad y destreza en sus movimientos” (s/f: 36). Así que últimamente las asociaciones de La Diablada de Policía o Ejército atraen más espectadores por sus representaciones más ordenadas y animadas.

⁴¹ Foto brindada por Asociación Cultural Brisas del Titicaca.

2.4 Asociaciones de La Diablada puneña

La Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista tiene 40 bloques, y en total casi 1200 personas. El Conjunto Folklórico Azoguini tiene 6 bloques, y cada bloque cuenta con 120 personas. Asimismo, cada asociación tiene un presidente, y dentro de esta asociación hay varios bloques. Cada bloque también tiene su delegado, quien tiene que reunir a los danzantes y preparar los trajes, hacer cuotas, contratar a los artesanos, las bandas, etc. Entonces, el costo de alquilar de los trajes (como de Diabla) varía entre 250-300 soles, y el costo total (que incluye la banda) puede llegar desde quinientos hasta mil soles.

De acuerdo con José Lino Godoy Farias (danzante puneño de La Diablada de Puno), “durante el año, venden pollada para sacar fondos económicos para la vestimenta y la banda”, y “los jóvenes trabajan, llegan a ahorrarse durante todo el año, justamente para gastar acá, incluso muy aparte de las cervezas”. Esto muestra la dinámica de la vida social de esta fiesta, ya que durante el festival, la vida cotidiana de los pobladores puneños es interrumpida. La gente trabaja todo el año para poder en esos días alquilar la ropa, pagar la banda, invitarse a comer, y sobre todo, compartir juntos dicha festividad. A partir de esta manera de vivir la celebración, queda evidenciada la importancia de la colectividad para los puneños.

Adicionalmente, durante la festividad de la Virgen de la Candelaria, cuando se baila en conjunto, se tiene que reemplazar la identidad cotidiana por la del personaje que representa en la danza, sea Diablo, Diabla, etc. Por una parte, cuando alguien se vuelve mayor, puede retirarse del trabajo en la vida cotidiana, igualmente los danzantes mayores no van a seguir saltando mucho, sino que bailan más despacio, y su personaje no va a seguir lo mismo de los jóvenes sino que tienen más autoridad, y sus máscaras y trajes también van a ser más sofisticados. Además, a través de esto se puede ver cómo el ser humano se vale de las experiencias conocidas para entender el mundo desconocido. No existe el mundo de diablos en realidad, pero la gente lo crea en una danza poniendo la categoría de la vida diaria. Esta categoría se puede percibir a través de la coreografía, de las máscaras y de los trajes.



ASOCIACION FOLKLORICA ESPECTACULAR "

"Diablada Bellavista"

FUNDADO EL 15 DE SET. 1963



HISTORIAL DE LA DANZA DIABLADA

La Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista (ESDIBE), es una institución artística fundada en Puno, Perú, el año 1963, que se dedica a difundir el folklore puneño, con el cultivo y ejecución de la diablada. Tiene una amplia trayectoria artística, alcanzando varios éxitos en los concursos organizados por la Federación Folklórica Departamental de Puno en las Festividades de la Virgen de la Candelaria, en los meses de enero y febrero.

Constitución

Es una asociación sin fines de lucro que cuenta con 45 años de vida institucional. Sus tareas son la expresión artística y la valoración y difusión del folklore y la cultura altiplánica, a través de la danza de la diablada. Cuenta con 900 integrantes (danzarines) aproximadamente, los cuales participan en bloques organizados que cuentan cada uno con una directiva interna. Entre las figuras danzantes de la diablada tenemos: Diablos, Chinas, Diablezas, Naupas, China Supay, Caporales, Diablos Especiales, Osos, Cholitas, entre otros.

Historia

Nace de la inquietud de un grupo de vecinos del barrio Bellavista que se reunieron con la finalidad de fundar un conjunto folklórico para participar en la Festividad Virgen de la Candelaria. En un inicio los vecinos tenían en mente fundar la Llamerada, pero finalmente se funda con el nombre de "**Conjunto Diablada del Barrio Bellavista**", el 15 de septiembre del año 1963. Se constituyó la junta directiva, la cual decide la participación del conjunto en el concurso organizado por el Instituto Americano de Arte en la Plaza de Armas de Puno, para el año 1964. El presidente de aquella junta fue el Sr. Simón Rodríguez Flores. Además, ese año, se conformó la primera Junta de Damas, con la finalidad de organizar la Pandilla de la Despedida (cacharpari).

En el mes de abril de 1964 luego de ser campeones son invitados a participar de la delegación que asistirá al Concurso Nacional de Folklore realizado en Huancayo, debido a que la mayor parte de los integrantes eran trabajadores no pudieron asistir en su totalidad, viajando únicamente un grupo de danzarines, quienes con otras conforman la delegación de Puno, obteniéndose en ése entonces el Primer Lugar, desde ésa fecha Puno es reconocido como la Capital Folklórica del Perú.

El 24 de enero de 1965 es participe de la formación de la Federación Folklórica Departamental Puno que organiza el primer concurso en el estadio Enrique Torres Belón, en el que participan la Diablada Bellavista y Porteño, siendo ganador en la serie Diabladas.

Sede Social: Jr. Tacna N° 346 - Telf: 051-354730 - Cel. 951-683224 - 951-680310
www.diabladabellavista.com.pe Puno- Perú E.mail: diabladabellavistapuno@hotmail.com

Figura 19. Introducción de la Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista⁴²

⁴² Imagen brindada por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.



ASOCIACION FOLKLORICA ESPECTACULAR “

“*Diablada Bellavista*”

FUNDADO EL 15 DE SET. 1963



Danza, Vestuario y Música de la ESDIBE

La diablada deviene de una identidad cultural del Altiplano peruano, boliviano, de la lucha entre el Bien y el Mal, donde casi siempre los espíritus malignos son vencidos por el hombre acompañado de su devoción a un ser divino que es la Virgen.

La diablada puneña ha evolucionado muy rápidamente en particular la Diablada Bellavista, con características únicas y propias, haciendo vibrar las calles de nuestra ciudad con su tradicional danza y majestuosos movimientos de hermosa coreografía que deslumbra con el brillo de sus trajes de colores propios de cada bloque, adornadas de fina pedrería, perlas, lentejuelas, hilos de oro y plata. Para su presentación en la Festividad del año 2008 se cuenta con seis talleres de bordados de nuestra región puneña.

En la música se tiene el acompañamiento de bandas de músicos, que con ritmo, armonía, creatividad y melodía, característico y propio de la Diablada Bellavista, en las presentaciones en escenarios amplios muestran espectacularidad en sus desplazamientos, para la presente gestión se cuenta con las bandas de Puno: Super Andino de Pilcuyo, Real Majestad de Juliaca, Q'otamarca Puno y Sideral Tacna.

Nuestros temas Musicales para el presente año han sido compuestos bajo nuestro encargo por el Compositor Oscar Torres Cáceres con temas inéditos propios de la Diablada Bellavista, a demás contamos con el tema compuesto por Javier Gordillo Montes de Oca. Nuestros temas al igual que en los últimos tres años son para el deleite de toda la colectividad que gusta del folklore puneño, propios y extraños.

Sede Social: Jr. Tacna N° 346 - Telf. 051-354730 - Cel. 951-683224 - 951-680310
www.diabladabellavista.com.pe Puno- Perú E.mail: diabladabellavistapuno@hotmail.com

Figura 20. Introducción de la Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista⁴³

⁴³ Imagen brindada por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.

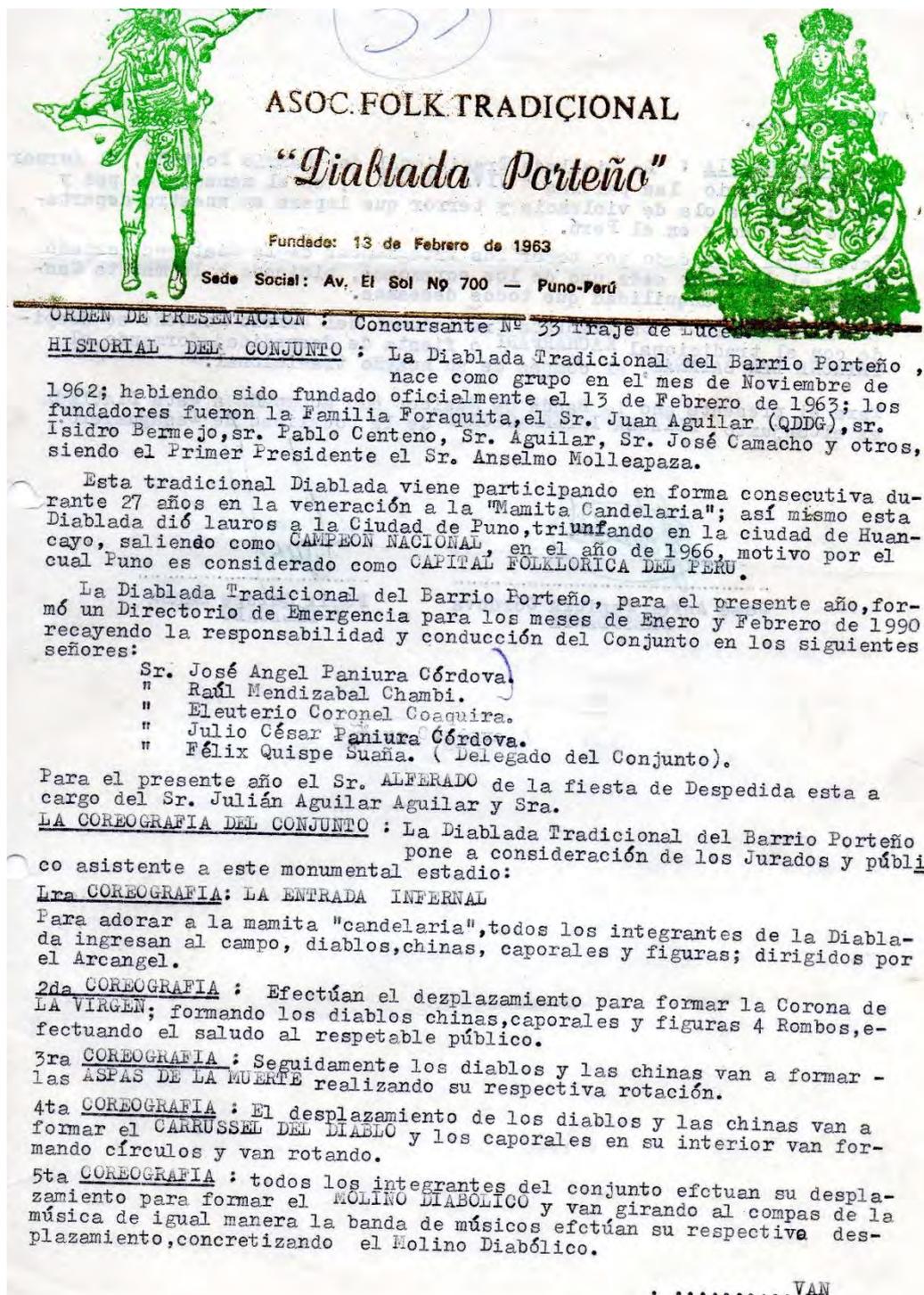


Figura 21. Introducción de Asociación Folklórica Tradicional "Diablada Porteño"⁴⁴

⁴⁴ Imagen brindada por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.

BREVE HISTORIA DE LA DIABLADA AZOGUINI

FUNDACION: La DIABLADA AZOGUINI, como Institución líder en Puno y otras regiones, un 13 de febrero de 1969 cambio de denominación de LLAMERADA a DIABLADA, en la casa del Señor Julio Flores Choque, la juventud, señores, amigos pusieron corazón para su nacimiento.

Por entonces el primer Presidente del Conjunto fue el Prof. Vicente Vilca acompañados de Edilberto Vilca, Silvestre Mirabal, Toribia Quispe, Sofía Gutiérrez, Agustín Vilca, la familia Villazante Saravia, Chuquimia, Mercedes Morales, Vicente Medina, Guillermo y Jesús Quispe, Claudio Arroyo, Pechy Morales, Edgar Málaga, Cesar Huanca, Luis Hinojosa, familia Apaza, Francisco Gutiérrez entre otros del recuerdo.

Las Bandas de Músicos que nos acompañaron por esos años, la Melodias Llachon, y la Banda de Perka.

LAUROS : Desde su nacimiento con sus Arcos de Fuego, a la fecha con más de 15 campeonatos, pentacampeones, con un puntaje de 99.9 el año 1978 que a la fecha ningún Conjunto nos alcanza por ahí la denominación CAMPEONISIMA DIABLADA POR SIEMPRE.

El Conjunto tubo la satisfacción de, visitar las ciudades con su Diablada Cusco, Arequipa, Tacna, Ilo, Moquegua y otras.

FAMILIAS QUE APOYARON: El recuerdo y el sentimiento que pusieron, Mendiguri Pineda, Nuñez Mendiguri, Villazante Saravia, Gutiérrez Flores, la familia Bedoya, Flores Melo, Pañiura, Aurelio y Justo Flores, familia Paca Pantigoso, familia Quintanilla Chacón, Familia Quispe Silva, Ontiveros Robles, Bejar Cardenas, Hallasi, Carlos Salazar, familia Claure, Rodríguez Rivera, la familia Canales, entre otros que olvido. La TORRE Y LAYKAKOTA, puro corazón, Guido Catacora, Amadeo Sosa, Ángel Serruto, Eloy Cazorla, Beto Medina, Wilfredo Menéndez, Luis Rodríguez, Fredy Ortega, José Ortiz, incomparables diablos de diablos, y los recordados hermanos CHALAN, Guillermo y Jesús por siempre.

En estos últimos años agradecer por su identidad al Conjunto del Ing. Giovanni Pando, Ing. Rubén Delgado, Oscar Canales y familia, Washington Flores y familia, José Catacora, Dr. Manuel Quintanilla, Alberto Quintanilla, Dr. Javier Quispe Silva, Señor Felipe Laura Ruelas.

Las Bandas de Músicos que nos acompañan estos últimos años la Súper Impacto de Puno, Liberal, Señorial llave.

Figura 22. Introducción de La Diablada Azoguini⁴⁵

2.5 Personajes de La Diablada puneña

A través del siguiente pasaje se pueden conocer los personajes principales que aparecen en La Diablada puneña contemporánea que son Ángel, Lucifer, Siete Pecados Capitales, Supay, Diabla, Diablo Especial. Pero en la presentación posterior también se encuentran la China Diabla, la China y el Gorila:

⁴⁵ Imagen brindada por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.

El primero viene a ser el ángel, el segundo viene a ser Lucifer o Satanás, de ahí los personajes vienen a ser los siete pecados capitales que son siete diablos, de ahí viene la China Supay, luego viene la Diablesa, después tenemos el Diablo Especial o el Diablón, quien es el Diablo más alto. Son jóvenes altos, con caretas más grandes, más adornadas, más bonitas, más sofisticadas, llevan unos trinchos grandes, son más sofisticadas también sus vestimentas (entrevista a José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno, consideración propia).

2.5.1 Ángel

Generalmente, el Ángel lleva un casco plateado, adornado encima con una pluma blanca, una capa con pechera del color blanco, camisa, palcas, pantalones y botas del mismo color; en las manos lleva guantes blancos, una espada y un escudo en cada mano. A veces tiene alas de cartón o de armazón de plumas blancas en la espalda; el color principal de este personaje es blanco, lo cual muestra su carácter sagrado. Además, sus armas expresan la característica guerrera que simboliza la imagen de defensor del Dios. Mientras baila siempre da vueltas, salta levantando sus muslos y agita la espada y el escudo. Según un danzante de La Diablada, el personaje de ángel es la figura principal de la danza. En cada conjunto solo hay uno o dos ángeles. Últimamente puede aumentar la cantidad a medida que se eleva el número de los danzantes en los conjuntos. Según el concepto planteado por Bueno, el danzarín principal “suele ser un personaje importante en torno al cual se mueven los otros” (2014: 29).

En cuanto al sentido religioso de este personaje, según una revista local de Puno “El Alferado” (2017), “se trata del líder de la danza, representa al Arcángel Miguel, figura del bien, reprime a los diablos con su espada, que simboliza la justicia. El ángel comanda y dirige a los grupos de diablos (danzantes) y a los grupos de caporales (diablos viejos) con sus movimientos interpreta la lucha contra el mal”. Según algunos entrevistados, el ángel no tiene sexo, pero mayormente siempre lo ha asumido el varón. Además, para ellos hay que contar con un carisma especial para ser este personaje, porque “el ángel no solamente es el que dirige a los diablos, sino también es el que coordina, hace la coreografía y también tanto coordina la música con la banda de músicos que acompaña la agrupación para que todo salga bien” (entrevista a José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno). De tal manera que “por lo menos debe bailar 5 o 6

años para tener bastante precisión y carácter a poder dominar a todos” (entrevista a José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno). (Ver Figura 23).



Figura 23. Ángel en una presentación de La Diablada⁴⁶

2.5.2 Diablo, Diablo caporal y Diablo de Siete Pecados Capitales

El Diablo siempre lleva una máscara grande y encima de esta se coloca el adorno de un animal reptil y los cuernos. Dicha máscara suele tener dos ojos saltones, la nariz de vaca y los dientes de los felinos; lleva capa, pechera, camisa, palca, pantalones y botas. Vale aclarar que los colores del traje son variados. En las manos llevan guantes y pañolones. El Diablo Caporal lleva además una sobrecapa que representa su autoridad, y la capa, la pechera y la palca siempre están bien adornadas. Al bailar, levanta los brazos y sacude los pañolones, salta fuertemente levantando las piernas y girando de izquierda a derecha; es de señalar que el Diablo Caporal no salta tan fuerte como el Diablo, sino que da simples vueltas, debido al capellón pesado que lleva. Son personajes principales de La Diablada puneña. En coherencia con Bueno, “en la categoría danzarín principal: la mayoría de ellos le dan nombre a la danza [...] su vestuario es sobresaliente como su rol protagónico” (2014: 29). Según los entrevistados, “el Diablo es la persona joven del grupo, que son los jóvenes de 14 o 15 años, y el caporal ya es mayor, tiene hijos e incluso nietos. Según el estatus ya no pueden saltar y ya no tienen el mismo ritmo” (Entrevista a José Lino Godoy Farias, danzante de la Diablada).

⁴⁶ Foto brindada por la Asociación Cultural Brisas del Titicaca.

Véase una descripción de los diablos y sus máscaras en El Alferado del año 2017, en la que estos vistos como “personajes que representan las fuerzas del mal, bailan en enormes tropas al mando de Lucifer, quienes salen a las calles para desencadenar miedo, estos son aplacados y dominados por el Arcángel Miguel. Los ojos saltones, narices exageradamente deformadas, pestañas gigantescas y enormes cuernos deformados son elementos comunes en la máscara de este personaje” (2017: 9).

Para los artesanos, danzantes y pobladores puneños, el Diablo Caporal cuenta con más historias, igual que las personas mayores, y estas historias se representan a través de sus máscaras y trajes. De hecho, dicen que “son personajes con capa finamente bordada y una careta donde se visualizan los siete pecados capitales y deidades andinas, representarían a los ancianos diablos por su paso casi cansino al bailar, llevan botas especiales, antiguamente con espuelas, en sus manos llevan serpientes ahora pañolones, que son bailados por gente adulta”. Aquí se debe recordar la introducción de Miller sobre las funciones de ropa, quien aseguró que “la ropa podría representar diferencias de género, pero también clase, niveles de educación, culturas de origen, confianza o desconfianza, nuestros roles ocupacionales [...]” (Miller 2010: 12) [traducción propia]. En el disfraz de Diablo, también se puede distinguir entre jóvenes y mayores; por ejemplo, el Diablo mayor utiliza capellón y sobrecapa, y es más sofisticado en cuanto a sus bordados. Por otro lado, también se destaca la importancia de la “mayor” en la cultura andina, pues la gente mayor representa una autoridad, debido a su vasta experiencia. Mientras algunos también remontan al origen de este personaje. “Caporal, el rey, existía en el tiempo de la colonia y fue el hombre que dirigía a los peones y obligaba con sus bravos a la gente a trabajar, fue el ‘capataz’ que hacían a trabajar a los negros, esclavos e indios en la chacra, zafra, carreras, las minas, etc.” (Entrevista a Walter Soto Vargas, poblador puneño, consideración propia).

Para Héctor Aguilar Valencia (artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno), la imagen del Diablo Caporal es fuera de serie, porque baila a su forma, y tiene su rebeldía, por lo tanto, ha añadido muchos elementos nuevos como Heavy Metal en sus trajes. Aparte del Diablo y el Diablo Caporal, existe otro Diablo con rango más alto. “Dentro de los caporales, o sea, diablos mayores, existe también otro personaje que es igual caporal, pero ya más sofisticado, o sea, tiene más bordado, más elegancia, entonces a ellos ya lo decían caporales especiales” (entrevista a José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno).



Figura 24. Diablo en la Festividad Virgen de la Candelaria de 2018⁴⁷

⁴⁷ Foto sacada por la autora de esta tesis.



Figura 25. Miniatura de Diablo Caporal⁴⁸

Tanto Diablo como Diablo Caporal bailan en batallón en el que hay varios danzantes del Diablo o del Caporal, quienes tienen que vestirse de los mismos trajes para mostrar la uniformidad de la asociación. Aparte de estos dos tipos de Diablo, existe otro más especial que son Diablos de Siete Pecados Capitales. En total hay siete Diablos y llevan trajes de siete colores distintos. Entre estos siete Diablos está el Lucifer rojo, que representa el pecado de soberbia. Estos siete diablos bailan fuera del batallón y a veces tienen sus propias coreografías. Por ejemplo, bailan en círculo, como un molino diabólico.

2.5.3 China Diabla, China, Supay y Diablesa

La China Diabla se caracteriza por llevar una máscara, el mantón mal colocado, y dos calcetines y zapatos de diferentes colores y estilos. De igual forma, no tiene coreografía fija, sino que siempre levanta exageradamente su pollera. Estos son considerados como danzarines secundarios en La Diablada puneña. De acuerdo con los artesanos, danzantes y pobladores puneños, China Diabla es un personaje de varón vestido de mujer que hace figuras femeninas. A veces lleva una máscara de una mitad hombre y otra mitad mujer que presenta una estructura de bella/fea y se trata de un personaje bastante travieso en La Diablada (Walter Soto Vargas, poblador puneño). Pero a veces tiene máscaras bonitas y perfectas porque es un personaje que casi representa el pecado real del diablo coqueteando a los varones (José Chura Apaza, artesano puneño

⁴⁸ Foto sacada por la autora de esta tesis, en la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.

que hace las máscaras de La Diablada de Puno). Mírese la descripción de la revista El Alferado del año 2017 sobre este personaje: “Representa a la compañera del diablo más antiguo, en la danza incita al Arcángel Miguel con gestos y movimientos osados, representaba a uno de los siete pecados capitales, en la década de los 70 era un personaje central y era bailado por hombres, quienes se disfrazaban con polleras y levantan mostrando sus peludas piernas” (2017: 9). Acerca de sus máscaras, Cuentas Ormachea dio una descripción sobre la apariencia diabólica de este personaje:

La careta, rematada en pequeños cuernos, tiene aspecto lujurioso. La nariz respingada termina en punta, las fosas nasales están deformadas; los ojos son vivaces y van orlados con largas pestañas. Varias viborillas parecen discurrir sobre su frente y mejillas. La boca parece sonreír, dejando entrever los dientes de espejeante brillo [...] El artesano fabricante debe traducir en la máscara el sentido de la tentación pecaminosa (1995: 262).

“La China Diabla baila libre”. En La Diablada puneña se ve primero que el Ángel baila libre, cuya función, por una parte, consiste en el guía religioso en esta danza, por otra en el guía coreográfico. Mientras la China Diabla, según el antropólogo Óscar, es un personaje que pertenece a la fila de “figuras”, es decir, de personajes secundarios, especialmente en la actualidad, pero no baila en tropas, sino que dispone del mismo poder de bailar libre en la representación de La Diablada, entonces, claramente su función no es igual que la del ángel, pues esta es bromear y divertir al público. También se puede decir que La Diablada es una danza tanto de ritual como de diversión (ver Figura 26 y 27).



Figura 26. China Diabla en la presentación de La Diablada en la Festividad Virgen de la Candelaria de 2018⁴⁹



Figura 27. Miniatura de China Diabla⁵⁰

China y Supay son personajes que a veces confunden al público y tampoco son frecuentes unas explicaciones claras que permitan distinguir estos dos personajes, porque ambas son representadas por mujeres jóvenes. Según Cuentas Ormachea, “este personaje (debería ser China) se introdujo en la danza a partir de 1960 [...] Su atuendo consiste en blusa blanca de seda, con un largo faldón... Cubren la cara con un antifaz de vivo color, que a veces no utilizan (cuando se utiliza debería ser Supay y cuando se quita se transforman en China). Sobre la cabeza llevan una pequeña corona dorada. Por lo general, ‘las chinas’ son bellas jóvenes que bailan moviendo graciosamente las caderas” (1995: 262-263).

⁴⁹ Foto sacada por la autora de esta tesis.

⁵⁰ Foto sacada por la autora de esta tesis en la tienda de miniaturas de la Sra. Jesusa.

No obstante, como producto de la observación participante se piensa que sí existe una diferencia entre China y Supay en la parte de sus rostros. Para China, normalmente no lleva máscara, sino simplemente muestra sus auténticos rostros, porque China en quechua significa mujer, así que este personaje destaca su carácter femenino. Mientras Supay a veces lleva máscara con cuernos o animales reptiles encima, porque como se ha mencionado, Supay es el término diablo en aimara, así que este personaje tiene que traducir su carácter demoníaco que se presenta solamente a través de la máscara. Esto también representa la síntesis de creencias andinas y el cristianismo.

En cuanto a sus atuendos, según los entrevistados, el personaje de China o Supay lleva blusa, pollerita y pañolón. China a veces lleva aparte alitas de colores vivos y coronitas que se parecen a las de un ángel femenino. Supay a veces lleva un bastón con el adorno de la cabeza del dragón, que se adapta a la máscara diabólica con cuernos. Para los artesanos, danzantes y pobladores puneños, ambas son la mujer del diablo y representan la “tentación de la carne por los placeres”.



Figura 28. China⁵¹

⁵¹ Foto brindada por Asociación Cultural Brisas del Titicaca.



Figura 29. Miniatura de China⁵²



Figura 30. Miniaturas de China⁵³

⁵² Foto sacada por la autora de esta tesis en Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.

⁵³ Foto sacada por la autora de esta tesis en tienda de miniaturas de Sra. Jesusa.



Figura 31. Supay en la presentación de La Diablada en la Festividad de la Virgen de la Candelaria de 2018⁵⁴



Figura 32. Miniatura de Supay⁵⁵



Figura 33. Máscara de Supay⁵⁶

⁵⁴ Foto sacada por la autora de esta tesis.

⁵⁵ Foto sacada por la autora de esta tesis en la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.

⁵⁶ Foto sacada por la autora de esta tesis en la Asociación Cultural Brisas del Titicaca.



Figura 34. Máscara de Supay al estilo Ichu⁵⁷



Figura 35. Máscara de Supay en la feria celebrada en el Parque Pino de Puno⁵⁸

En cuanto al personaje de la Diablesa, según los entrevistados, se trata de la recién creación popular puneña, nacida en la asociación Diablada Confraternidad Victoria: “Tienen una corona, pero no utilizan careta. Ellas utilizan una capa, pecheras y palcas, una minifalda, con botas altas también” (entrevista a José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno, consideración propia). Este personaje, igual que la China, es la mujer de Diablo, y representa a la lideresa del averno. Normalmente lleva lo mismo de la parte arriba de la máscara de los Diablos, que tiene cachos y la figura de serpiente o lagarto con orejas y alas. Respecto a la coreografía, tanto la Diablesa como la China y la Supay sacuden los pañolones y mueven la cadera para mostrar el encanto femenino. Aunque, se debe destacar que la China baila más ágilmente, porque no lleva corona ni careta como la Diablesa y la Supay.

⁵⁷ Foto sacada por la autora de esta tesis en la Casa de Cultura de Puno.

⁵⁸ Foto sacada por la autora de esta tesis.



Figura 36. Diabla en la presentación de La Diablada en la Festividad Virgen de la Candelaria de 2018⁵⁹

2.5.4 Personaje de acompañamiento: gorila

Este personaje resulta ser muy parecido al gorila real, la diferencia es que su expresión facial es más feroz. Tiene una boca muy abierta (también es la ventanilla de la mirada del danzante), el pelo negro en casi todo el cuerpo, los músculos del pecho y abdomen son muy marcados. Se ornamenta el cuerpo con pequeños objetos como anillo de nariz, o pendiente y falda para presentar una imagen femenina; además, el cuerpo se mantiene erguido cuando baila y mueve los pañolones. Según Bueno, este tipo de danzarín “es suelto: es aquel que deambula por el escenario separadamente de los grupos organizados” (2014: 29). Actualmente la imagen del gorila aparece en muchas asociaciones de La Diablada, pero en cuanto a este personaje existen diferentes opiniones, según José Lino Godoy Farias (danzante puneño de La Diablada de Puno), el gorila es una tergiversación de La Diablada puneña, porque no pertenece a la fauna regional de Puno. Abajo se expone la nota de la entrevista:

En Puno no había gorila, y los animales como gorila en la danza de La Diablada es una tremenda tergiversación. En Bolivia existían unos pequeños osos, entonces ellos crearon para la Danza de La Diablada en peletería hicieron unos ositos con unas caretas de yeso muy bonitas. Entonces los mismos bordadores y peleteros de

⁵⁹ Foto sacada por la autora de esta tesis.

Puno trataron de imitar acá, pero no tienen relaciones con La Diablada ni otras danzas del altiplano.



Figura 37. Gorilas en la presentación de La Diablada en la Festividad Virgen de la Candelaria de 2018⁶⁰

2.5.5 Cambios en algunos personajes de La Diablada puneña

En la presentación de la Tradicional Diablada Porteño entre los años 80 y 90 del siglo pasado, se han mencionado algunos personajes como el oso, el cóndor, la jirafa, el pato, el gorila, la calavera, el tigre, el león, el cocodrilo, la cebra, etc. Posiblemente se trata de Sikuri del barrio Mañazo en el que siempre había varias figuras. Actualmente en la danza Diablada puneña, menos el gorila, estos personajes son poco notorios.

En una foto antigua brindada por un artesano (ver Figura 38), se puede contemplar a los personajes antiguos de la danza Diablada puneña, entre ellos algunos comentan que el segundo de la izquierda es un oso. De acuerdo con la presentación de la revista El Alferado del año 2017, “el oso es una figura decorativa en La Diablada, según investigadores este personaje habría surgido de la transformación del jukumari (oso andino)” que aparece en una serie de cuentos sobre el raptor de la doncella. Entonces este personaje muestra la característica propia andina. Pero otros creen que puede ser un cordero, ya que esta danza es religiosa, entonces este personaje debe ser el “animal de Dios” que fue sacrificado.

⁶⁰ Foto sacada por la autora de esta tesis.



Figura 38. Foto de personajes antiguos de La Diablada puneña⁶¹



⁶¹ Imagen brindada por un artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada Edwin Loza (sin fecha).

3 CAPÍTULO 3. EL SIGNIFICADO Y LA TRANSFORMACIÓN DE LAS MÁSCARAS Y TRAJES DE LA DIABLADA PUNEÑA

Durante el proceso de la investigación, se ha visto el descontento que presentó una persona encargada de las máscaras y los trajes cuando vio el deterioro de una pieza de una máscara del diablo mayor causado por el descuido de otras personas cuando la transportaba, como la apreciación y el orgullo que tenía cuando mostró un traje antiguo de La Diablada, como si estos objetos tuvieran sus propias vidas como personas. Todas estas manifestaciones se pueden entender mediante la explicación de Miller sobre la función del repertorio emocional de los materiales. Así pues, como el pallu para el niño, las máscaras y los trajes de la Diablada demuestran los sentimientos cálidos y sinceros de esta persona encargada de su pueblo natal – Puno. En el caso de La Diablada puneña, el entorno exterior tradicional también ha creado unos parámetros generales en el diseño de sus máscaras y trajes, pero los artesanos y danzantes pueden innovar unas piezas según sus gustos, entonces estas innovaciones conducirán a la vida social general de las máscaras y los trajes de La Diablada de toda la región de Puno.

De hecho, los motivos de esta investigación se originan por la curiosidad que provocó conocer el significado de las máscaras y los trajes de La Diablada de Puno cuando los vi por primera vez en la Festividad de la Virgen de la Candelaria en el año 2018. Tantos adornos y colores, junto con los movimientos en un ritmo especial, constituyeron una experiencia totalmente nueva para mí. Cuando a una persona no le es familiar la historia de una región, no podrá comprender el significado de los objetos representativos; tal vez aquellas personas que no conozcan la cultura china tampoco logren entender por qué el color rojo y el petardo son tan importantes en la Fiesta de la Primavera. Así que en este caso, al ver las máscaras y los trajes de La Diablada puneña, me sentí fuera de la situación y justamente la antropología podría ayudarme a quitar este velo y dirigirme a descubrir los diferentes discursos que tienen los pobladores locales. Al estudiar los significados, no solamente se hace un foco en los mismos objetos, sino también en las relaciones importantes que se exponen entre las culturas.

Según Appadurai, “las cosas no han estado tan divorciadas de la capacidad de actuar de las personas y del poder comunicativo de las palabras”, ya que “las cosas no tienen otros significados sino aquellos conferidos por las transacciones, las atribuciones y las motivaciones humanas” (1991: 19). Es decir, las cosas reciben sus sentidos y connotaciones por parte de las personas, por eso si queremos saber sus significados, es

necesario conversar con la gente que las crea, las usa y las aprecia. A pesar de que tienen diferentes discursos acerca de una misma cosa e incluso cada uno sostiene que sus palabras son más auténticas, de hecho, no existe la autenticidad. La misma “autenticidad” es la invención de las personas. Así que ¿cómo vamos a hacer con sus discursos? Según Hobsbawm, existe la semificción o la falsificación en la invención de tradiciones, y desde mi punto de vista, no es la clave en la cuestión de la autenticidad, ya que todos los discursos forman parte de la realidad y tienen el sentido de existencia. Son más importantes el motivo y la forma de la invención. Además, una meta principal de esta investigación consiste en conseguir las opiniones de danzantes, artesanos y pobladores puneños sobre la historia, la religión, los cambios sociales, las creencias ancestrales, entre otras, que están detrás de las máscaras y los trajes de La Diablada, porque justamente estas opiniones constituyen el motivo y la manera de construir la identidad regional puneña.

Los datos expuestos en este capítulo proceden de las notas del campo, y no debemos olvidar que todos los discursos sobre el significado y la transformación de las máscaras y los trajes de La Diablada de Puno son tradiciones inventadas por los pobladores locales, cuyos motivos pueden responder a la pertenencia al grupo; legitimar el estatus de la autoridad, o sublimar las rivalidades sociales en la competencia ceremonial. La manera de inventar estos discursos puede ser echar una mirada retrospectiva al pasado exclusivo de Puno o de Perú. Concretamente, se va a explicar el significado de piezas particulares en las máscaras y en los trajes de esta danza y sus transformaciones de materiales o de diseño. Estas piezas particulares incluyen, en las máscaras, animales (p.ej. reptiles), colores, cuernos, formas (p.ej. ojos salientes, dientes largos), o personajes (p.ej. calavera y numerosas caretas); sobre los trajes, los colores, mezclas de tela (p. ej. la China Diabla), accesorios (p. ej. perlerías o monedas), la palca (parecida a una falda), o figuras distintivas (p. ej. el dragón chino), entre otros. Tampoco no olvidemos de que las expresiones plásticas están funcionalmente vinculadas con los datos míticos o las funciones sociales. Entonces, detrás de las piezas particulares mencionadas, también es posible conocer su contexto mítico y su función social.

3.1 Máscaras de La Diablada puneña

Se había señalado que en la danza de La Diablada, la función de las máscaras y los trajes consiste en encubrir la identidad cotidiana de los danzantes y mostrar la

identidad de los personajes de la danza, haciéndolos creer que ya se han convertido en las figuras. Un danzante del diablo especial dijo: “Cuando empieza la música, nos convertimos en diablos” (Rody Velásquez Salier, danzante puneño de La Diablada de Puno). Asimismo, la danza se ha convertido en un elemento de identidad regional, pues actualmente algunas empresas privadas utilizan la imagen de La Diablada, sobre todo la máscara de diablo como sus logos, considerando factores estéticos y culturales (ver Figura 39 y 40). Aquí, los comerciantes aprovechan la tradición inventada para atraer a más clientes, construyendo un ambiente perteneciente a la identidad puneña que se expresa en locales comerciales, publicidad y objetos personales.



Figura 39. Máscara de Diablo en la Emolientería⁶²



Figura 40. Logo de la Emolientería

⁶² Figura 4 y 5 son fotos sacadas por la autora de esta tesis en un bar restaurante en Miraflores, Lima.



Figura 41. Cartel de Cusqueña con máscara del diablo⁶³



Figura 42. Pantalla de celular con máscara del diablo⁶⁴

3.1.1 Historia de la máscara del diablo

Según un artesano de máscara, fue hasta los años 1940-1950 que las máscaras de La Diablada puneña evolucionaron. Ya no eran simplemente con los cachos o cuernos del toro⁶⁵ que se los ponían, sino que empezaron a fabricar cachos. Entonces poco a poco, sobre todo desde los años 80, venían perdiendo el criterio tradicional de las

⁶³ Imagen sacada de la página web: <http://www.laformula.pe/proyectos/cusqueña-oktoberfest/>

⁶⁴ Imagen sacada de la página web: <http://www.brisasdeliticaca.com/index.php/?imagen-la-diablada-se-lucira-120-millones-celulares-mundo/>

⁶⁵ En cuanto a los cachos de toro, se pueden encontrar informaciones pertinentes al Barrio Mañazo en el artículo “De Danza de Mañazos a La Diablada” de Juan Palao Berastain. “Allí (Barrio de Mañazos), los arrieros, matarifes y carniceros, desarrollaron su actividad musical y dancística con los sicus, conformando conjuntos de sicuris en los que los danzantes con máscaras y cachos, representan a los toros que sacrifican. Dicha manifestación fue llamada como Baile de Mañazos, y posteriormente como Diablos de Mañazos, tanto en Puno como en las diversas localidades, en el trayecto a Potosí, donde ejecutaban su danza ceremonial, ritual y propiciatoria” (2018: 62). (Ver Anexo 5).

máscaras. “Hasta los años 2000, hubo casi un desvíe, entonces cuando la gente misma se puso a pensar -tenemos que recuperar la forma esencial de las caretas-” (entrevista a José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno, consideración propia). Hay otros artesanos que opinan que las máscaras puneñas han recibido influencia de las máscaras de Paucartambo (Cusco), como de Oruro (Bolivia), sin olvidar la influencia de Internet en las últimas décadas.



Figura 43. Máscara del Diablo Caporal⁶⁶



Figura 44. Máscara del Diablo Caporal⁶⁷

⁶⁶ Foto sacada por la autora de esta tesis. Máscara del artesano puneño José Chura Apaza, en el Ministerio de Cultura en Lima.

⁶⁷ Foto sacada por la autora de esta tesis. Máscara del artesano puneño José Chura Apaza, en el Ministerio de Cultura en Lima.

Figura 45. Máscara del Diablo Caporal⁶⁸



3.1.2 Significado de piezas particulares de las máscaras de La Diablada

Las caretas, aparte que sean monocromáticas, cromáticas, las caretas tienen una propia esencia, y cada objeto que se encuentra en una careta te dice algo...cada elemento que va dentro de la careta, encima de la careta, cada elemento va significando algo (entrevista a José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno, consideración propia). Para la mayoría de los artesanos, danzantes y pobladores puneños, la máscara de los Diablos representa tres mundos de la filosofía andina que son el mundo de abajo, este mundo y el mundo de arriba⁶⁹. Para el antropólogo Óscar Bueno Ramírez (poblador puneño y conocedor de La Diablada de Puno), debería haber otro mundo más arriba⁷⁰, ya que el mundo andino suele ser dual (como 2, 4, 6, etc.), así que tal vez la concepción de tres mundos ha sido influenciada por el cristianismo.

Por otra parte, a través de una entrevista con un mascarero, también se pudieron percibir otros sentidos latentes en la estructura de la máscara del Diablo, que son el moralizador, el social, el ecológico y el mitológico, con el objetivo de “inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento”

⁶⁸ Foto sacada por la autora de esta tesis. Máscara del artesano puneño José Chura Apaza, en su taller.

⁶⁹ En el diccionario bilingüe de quechua-castellano de Teofilo Laime Ajacopa, “pacha” significa: mundo; tiempo; universo; espacio; ámbito. “Ukhu pacha” significa infierno; lugar de castigo eterno; abismo. “kay” significa este, esta, esto. “janaq” significa alto; elevado; superior; arriba. Entonces Kay pacha y Janaq pacha significan este mundo y el mundo de arriba. Esta investigación utiliza en vez de Janaq pacha, Hanaq pacha, siguiendo la forma de escribir de Manuel M. Marzal.

⁷⁰ Según Bueno, es Hakay pacha.

de la invención de la tradición. A continuación se expone la explicación detallada proveniente del mascarero José Chura Apaza (artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno) al respecto.

La parte inferior muestra el sentido moralizador de la máscara de Diablos, porque advierte a la gente no entrar en el infierno, o sea, ser buena y no cometer pecados.

La parte de la boca más la nariz es ukhu pacha, significa el mundo de abajo, el infierno, donde existen los diablos y los demonios; los dientes agudos con oro y plata que van simbolizando que nosotros entramos en la profundidad de los socavones de las minas a buscar los tesoros. Para la gente común, es como decirnos esta interpretación de la boca ‘no entrar allí, es peligroso’, ‘no vaya por estos huaycos’, de allí salen los sapos, los lagartos, y las culebras.

En la parte mediana se percibe el sentido social y ecológico, porque a través de la máscara se muestran las relaciones sociales entre los puneños, así como su ideología sobre los animales de la naturaleza.

Más arriba se llega a este territorio, el kay-pacha, que significa la tierra donde nosotros vivimos. Las caretas son en honor a un danzante que alguna vez ha danzado de calavera u otros personajes; este kay-pacha también es representado por los animales que viven en este mundo como el sapo o el lagarto.

Al finalizar, en la parte superior, se demuestra el sentido mitológico de las máscaras de los Diablos, porque este mundo es desconocido por las personas, así que se valen de mitos para expresar su comprensión acerca del cosmos. Hanaq-pacha, es el mundo de arriba, la comunicación con el cosmos. Siempre van a estar los animales con sus alas, como el dragón de tres cabezas con alas, además los animales tutelares como el cóndor, el águila, animales que remiten a otro espacio con los seres que nos protegen desde arriba.

En cuanto a este sentido, se puede traer a colación la tradición del entierro celestial de la etnia Zang de China. Cuando una persona muere, llevan su cuerpo a un lugar indicado para que los buitres coman. Por su parte, la ideología tibetana cree en la inmortalidad y la transmigración del espíritu. Se trata de un proceso de separación entre el espíritu y el cuerpo, así como la transición entre mundos de diferentes dimensiones.

3.1.3 Los colores en las máscaras de personajes diabólicos

En cuanto a los colores que siempre aparecen en las máscaras de personajes diabólicos como colores vivos, existen varias versiones de interpretación. Por ejemplo, los colores del fuego, como rojo y amarillo, se relacionan con la candela, que está vinculada con la patrona de la ciudad de Puno. Según José Chura Apaza (artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno), “Candelaria es una virgen con candelabro, es fuego ardiendo. Por eso los colores ya han puesto así fuertes para que aparente las máscaras están ardiendo, están quemándose, es como rojo, amarillo” (ver Figura 46).



Figura 46. Diablos pisando fuego⁷¹

Según un poblador puneño, los colores del arcoíris que hay en las máscaras también son colores aimaras y quechuas, que “siempre aparecen en la cultura andina, como la bandera de Tawantinsuyu” (Walter Soto Vargas, poblador puneño). También se han referido al elemento mineral de los colores, sobre todo el verde, porque este color “para los mineros es una insignia de oro y plata” (José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno). En la actualidad algunos mascareros han innovado en cuanto a los significados de los colores, como la combinación del rojo y el blanco que representa la bandera del Perú. Algunos colores

⁷¹ Imagen del catálogo de 2017 de la Festividad de la Virgen de la Candelaria de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.

son matizados por los mascareros según su propia estética, e incluso utilizan programas de computador para diseñarlos. Aquí, aunque hay diversas respuestas, todos estos discursos sobre los colores de la máscara forman parte de la realidad.

3.1.4 Los cuernos, animales y formas en las máscaras de personajes diabólicos

En lo referente a los números de cuernos, no hay reglamentos definidos. Según Héctor Aguilar Valencia (artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno), el diablo de dos cuernos es diablo sencillo, pero cuando tiene más cuernos, a veces es conforme a la demanda de clientes, “porque el diablo es un personaje surrealista, entonces podría tener bastantes cuernos” y “cuando más cuernos tiene, se ve más malo y poderoso”.

Con respecto a la forma semitorcida de los cuernos, según José Chura Apaza (artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno), esta se relaciona con “el Amaru, la serpiente que están elevando hacia el cielo”, o “los truenos, los relámpagos que vienen con la granizada y la lluvia”, los cuales mantienen el atributo castigador en la zona andina, como lo dijo José Chura Apaza (artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno); allí se ven “el rayo y el trueno, como dioses, que mandan la forma de castigo en el Ande por algún pecado o por algunas cosas que no les agradan”. Para Walter Soto Vargas (poblador puneño), estos cuernos representan el arcoíris; y para un artesano influenciado mucho por la globalización, este aspecto se relaciona con “los Vikingos, que tenían siempre los cuernos en sus cascos”. Para él, “entre lo tradicional y lo moderno, se puede hacer una fusión” (Héctor Aguilar Valencia, artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno). (Ver Figura 47).



Figura 47. Imagen de Vikingos según Héctor Aguilar Valencia⁷²

Sobre los puntos que están en los cuernos, Walter Soto Vargas (poblador puneño) explicó que estos “representan el granizo, que es las épocas de la vida: el agua, el mar, el cielo, la tierra, la reproducción”. Pero en este caso, va a causar daños a las plantas, y “los puntitos más pequeñitos son la lluvia”. Mientras tanto, para Edwin Loza (artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno), estos puntos simbolizan la escama del lagarto para que brille la máscara.

Otro aspecto importante es la presencia de serpientes y sapos en las máscaras de los danzantes. A través de las crónicas, es posible observar que las imágenes de la serpiente o de “los dragones”, como son llamados por los entrevistados, encima de las máscaras de La Diablada (ver Figuras 48-50) coinciden con el Amaru, por ejemplo, ambos tienen “las fauces feroces dotadas de colmillo”, “garras poderosas”, “orejas”, y son “alados”.



Figura 48. Máscara del Diablo⁷³

⁷² Imagen del Internet.

⁷³ Foto sacada por la autora de la tesis en Jr. Lima de Puno.



Figura 49. Máscara del Diablo⁷⁴



Figura 50. Máscara del Diablo Caporal⁷⁵

Según José Lino Godoy Farías (danzante puneño de La Diablada de Puno), “los animales reptiles son representativos en el altiplano donde están las pequeñas serpientes, esas lagartijas, entonces tanto los bordadores como los mascareros los han captado y los han puesto en los trajes y las máscaras”. En cuanto a sus características, por un lado teñidas de la visión andina, por otro, del cristianismo, tal y como es señalado por Bueno Ramírez, se puede decir que “la culebra (amaru o asiru) es un símbolo ambivalente y mestizo, representa al agua y al ukhu pacha o mundo subterráneo en la religión andina; y en la religión cristiana representa al diablo y al mal”.

Por otra parte, para José Chura Apaza (artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno), la serpiente y el sapo son animales sagrados para ellos.

⁷⁴ Foto sacada por la autora de esta tesis en el taller Saraza.

⁷⁵ Foto sacada por la autora de esta tesis en la Casa de Cultura de Puno.

Igualmente, de acuerdo con “Mircea Eliade, “son emblemas del agua los dragones, serpientes, moluscos, delfines, peces etc.; ocultos en las profundidades del océano, están imbuidos por el poder del abismo; acostados silenciosamente en los lagos o nadando por los ríos, traen la lluvia, la humedad, y las inundaciones, de esta manera gobiernan la fertilidad del mundo” (Flores Villasante 2016). En esa misma línea, Walter Soto Vargas (poblador puneño) describió que “el sapo ha tenido la concepción de ayudar la agricultura, porque cuando hay sapos aparece la lluvia”. Pero estos animales también poseen poderes castigadores por la forma parecida al rayo, así que la gente los teme. Por ejemplo, “cuando el rayo cae, tiene la forma de culebra, la respetaban, sabían que la culebra subía en forma del reptil y regresaba en forma de rayo, tenían que tener mucho cuidado ya que era un fenómeno bastante peligroso para ellos; estaba fuego, porque también podía matarlos” (Walter Soto Vargas, poblador puneño).

Pero desde el punto de vista cristiano, que también tienen algunos artesanos, danzantes o pobladores puneños, estos animales representan el mal, imponiendo la religión cristiana en la visión andina. “En realidad las serpientes, culebras van significando el Ukhupacha, los animales que están por debajo, como el sapo, el lagarto, son elementos de allí, el infierno, el pecado” (entrevista a José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno). En fin, los animales reptiles tienen significados diferentes e incluso contradictorios. Si siempre pensamos en descubrir la respuesta más auténtica será un trabajo en vano, porque no existe la autenticidad, y en realidad todos estos discursos tienen su sentido y forman parte de la realidad. Su objetivo consiste en inculcar sus propios sistemas de valores.

Respecto a la forma de presentar los ojos salientes, los colmillos y la cara de felino de las máscaras de La Diablada, la mayoría de los entrevistados contaron que estos tienen relación con la Cultura Chavín porque apelan a la imagen del lanzón monolítico con colmillos (Edwin Loza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno) (ver Figura 51).



Figura 51. Dibujo del lanzón monolítico de Chavín⁷⁶

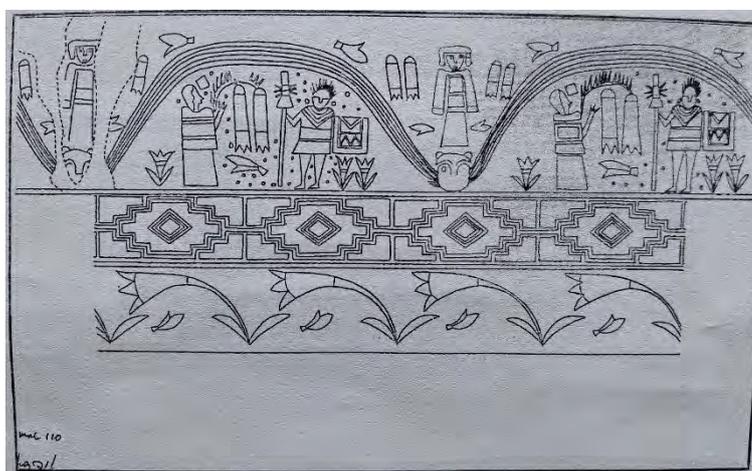


Figura 52. Quero, felino y arcoíris⁷⁷

En ese sentido, para Flores Villasante, “existió una continuidad del pensamiento, que expresa esta fuerza subterránea desde la época de la cultura Chavín, que data 3,000 años atrás y su persistencia en las culturas como Pucara, Paracas, Nazca, Moche, Tiahuanaco e Inca. Quienes también representaron en sus esculturas e imágenes, a deidades antropomorfas Hombre - Felino” (2016). En este caso, dicha cultura ha persistido en la sociedad moderna. Según el mismo autor, “[...] en los Andes desde Chavín, caracterizan al felino como deidad suprema asociada al agua, la agricultura y el inframundo”, que no representa el demonio, sino como dijo José Chura Apaza (artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno), “los personajes con

⁷⁶ Fuente de la imagen: <https://historiaperuana.pe/periodo-autoctono/el-lanzon-monolitico/>

⁷⁷ Imagen proveniente del artículo Resumen de ¿Cómo recordar? La construcción de las memorias andinas coloniales (siglos XVI y XVII), del autor José Luis Martínez Cereceda.

dientes grandes, felinos eran representados a los animales más temidos, como Jaguar, lagarto, cocodrilo”. Incluso en la cultura Inca, vinculaban este animal con la lluvia, porque “existen keros incas con representaciones de felinos de cuya boca salen los arcoíris” (ver Figura 52). Según este artesano puneño, los ojos grandes también pueden representar las bolas grandes del rayo. Es decir, los cuernos y los ojos de las máscaras del Diablo, en realidad significan el rayo y su bola, lo cual muestra la observación e importancia que dan los puneños hacia la naturaleza.

Sin embargo, también existe otra versión del mismo mascarero alrededor del ojo saliente y el colmillo de las máscaras del diablo, según la cual estas figuras provienen de la cruel explotación de las minas durante la época de la colonia.

Cuando llegaron los españoles trajeron muchos esclavos a esta zona altiplánica, y tenemos muchas minas alrededor de todo el lago Titicaca, en el lado boliviano hasta Macusani que es toda una franja circular donde hay muchas minas donde se explotaron el oro y la plata en abundancia. Cuando los españoles llegaron, vieron que en las minas se podrían explotar muchísimas cantidades. Entonces hacían casi como un negocio con la corona española para decir: “Encontramos un Perú, encontramos un país donde se podía explotar, pero necesitamos que nos envíen esclavos”, la corona española empieza a comprar cantidades de esclavos africanos, de la India, chinos, nosotros mismos de la zona. Entonces metían a tantas gentes a las minas por explotar, suficiente con darles una ración de alimentación al día, no tenían nada más, vestimenta ni hablar, con la ropa que estaba con la ropa que morían, entonces surgieron muchos años que les llega mucho costo curar a esa gente enferma que estaba como esclavos dentro de las minas. Les iba ocasionar en gastos de medicina, alimentación, renovarlos otra vez, ponerlos fuertes para meterlos...en vez de eso, los enterraban dentro de las minas para no gastar más y así podían ir con algo de dinero comprando más esclavos fuertes, alimentados y ponerlos también dentro de las minas para explotar otra vez. Dentro de eso, murieron muchos esclavos dentro de las minas. Cuando estaban enterrados estos esclavos, fue la Virgen de la Candelaria los sacó a superficie, cuando los hombres ya estaban débiles por alimentos y se tenía ganas de comer, se mataban el uno al otro, el más fuerte mataba al más débil

y se lo comía. No había fuego no había candela no había nada, crudos se comían debajo de la tierra de las minas, de los socavones, supervivía el más fuerte, el más hábil. Pero como todos sabemos que en el mundo aquel que hace engaño a su hermano o a su pariente, a su especie humana, se vuelve pecador, y por lo tanto al volverse pecador yo decía que estamos convirtiéndonos en los diablos. Nos convirtiéndonos en los tan pecadores. Y por ver los más cerca que pisaba o que iba a tocar abriéndose los ojos enormemente. Por eso que también se hace referencia en las caretas con los ojos grandes. Y el que mordía que agarraba las uñas largas, el que tenía los colmillos grandes aparentemente, él que podría morder más rápido, y todo eso lo fueron reflejando en las primeras caretas (Entrevista a José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno).

En realidad, no se puede confirmar la autenticidad de ningún discurso, porque no se conservaron testimonios históricos sobre este tema que corroboren las relaciones reales entre estas partes particulares con la cultura Chavín ni con la explotación minera durante la colonia. Lo que se puede ver es que la gente crea y defiende estas relaciones implicando la continuidad con el pasado.

Por otro lado, en algunas máscaras del Diablo Caporal también aparece una careta de calavera. En cuanto a esta figura, un artesano manifestó lo siguiente:

Nosotros en Puno danzamos a la muerte. La mayor parte alrededor del lago Titicaca es un cementerio, como las chullpas de Sillustani. ¿Por qué no darles honor a los seres que se fueron más allá que ya eran los muertos? ¿Cómo representamos a los muertos? Como calavera. Por eso siempre lo pongo en mis caretas del varón.

- ¿Y por qué no lo pone en máscara de mujer?

- Porque mujer es una representación de fertilidad. La Pachamama reproduce los alimentos. La mujer reproduce los hijos. Entonces para mí sería mal hacerle una calavera (Entrevista a José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno, consideración propia).

Como se dijo líneas arriba, tampoco se pueden confirmar los vínculos verdaderos entre la calavera de la máscara del diablo con el Sillustani, pero sí puede verse que para construir las tradiciones regionales, la gente va a recurrir al pasado, en este caso,

las vetustas ruinas cercanas, y esta acción también constituye la construcción de la identidad regional, que conecta la tradición con el patrimonio histórico. En este sentido, un aspecto interesante es que los artesanos también colocan numerosas caretas en las máscaras de La Diablada, sobre todo del Diablo Caporal, que representa el sentido social de las máscaras, según Edwin Loza (artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno), constituyen un *Currículum Vitae* del danzante. Cabe consignar la siguiente descripción de un mascarero:

Hay caretas que tiene siete pecados, hay caretas que tiene veintiuno, por ejemplo, si yo he danzado diez años, no todos los años he danzado lo mismo. El primero año si yo bailé como calavera, ahora como diablo quiero que en mi careta haya una calavera. Algún año bailé como moreno, quiero un moreno allí en la careta. Bailé como diablo quiero un diablo pequeño encima de la careta. Y así jugando toda la historia. E incluso quiero el modelo de la careta de mi papá así que quiero que haya una careta pequeña así en mi careta. Por eso funciona las caretas completas con varias cabezas (José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno).

Entonces, esta característica representa el valor social de las máscaras. A través de estas, el danzante muestra su memoria personal o sus relaciones con otras personas en la familia o en la sociedad. José Chura Apaza (artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno) también puso el siguiente ejemplo: “Quizá mi tatarabuelo me dejó una caretita que tengo en la casa bien colocada y ubicada, y esa careta me recuerda toda mi familia y antepasado que empezó a bailar en la festividad de nuestra madre”. Según la explicación del mascarero Edwin Loza (artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno) sobre su máscara, el danzante de dicha máscara ha bailado dos años de galán, dos años de diablito y un año de guía (ver Figura 53).



Figura 53. Máscara del Diabolo Caporal, su CV como danzante⁷⁸

3.1.5 Caretas de Ichu

Una particularidad de las máscaras de La Diablada se expresa en el centro poblado de Ichu, a 12 km de la ciudad, donde sus máscaras tienen forma de pescado, debido a que sus pobladores se dedican a la pesca. El mascarero ha relacionado su arte con la geografía y la vida laboral de una zona.

⁷⁸ Foto sacada por la autora de esta tesis, en el taller del artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno Edwin Loza.



Figura 54. Máscara del Diablo de Ichu, del rostro de la forma de pez⁷⁹

La cara con muchos granos es por la enfermedad que trajeron los colonizadores españoles, como la varicela. Así que el mascarero ha tomado en consideración el contexto histórico de una zona.



Figura 55. Máscara del estilo Ichu, con los granos en el rostro⁸⁰

⁷⁹ Foto sacada por la autora de esta tesis, en el taller del mascarero Don Ricardo Neyra Percca.

⁸⁰ Foto sacada por la autora de esta tesis, en el taller del artesano puneño José Chura Apaza.



Figura 56. Máscara del Diablo del estilo Ichu⁸¹

Como se puede apreciar, las máscaras de Ichu siempre cuentan con los cuernos puntiagudos y simples, porque según el mascarero, son del estilo antiguo de las máscaras, que tienen la influencia de la imagen del diablo cristiano.



Figura 57. Máscara del Diablo del estilo Ichu⁸²



Figura 58. Máscara del Diablo del estilo Ichu⁸³

3.1.6 Transformación de las máscaras de La Diablada de Puno

En lo alusivo a la transformación de algunas figuras en las máscaras, primero hay que referirse a la imagen del “dragón chino”. En realidad, algunos artesanos

⁸¹ Foto sacada por la autora de esta tesis, en la Casa de Cultura de Puno.

⁸² Foto sacada por la autora de esta tesis, en la Casa de Cultura de Puno.

⁸³ Foto sacada por la autora de esta tesis, en la Casa de Cultura de Puno.

manifiestan que “no es un dragón, sino un lagarto, una culebra, una serpiente, un sapo, pero a través del tiempo los artesanos como nosotros han ido sofisticando la creatividad; ahora ha llegado el internet, entonces tristemente los jóvenes que están trabajando usan cosas de allí cuando no deben ser así” (José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno). Entonces, el origen del animal que está encima de la máscara debe ser un lagarto alado. Para un danzante, este animal debe parecerse al dragón occidental, dicho como “los castillos donde hay dragones con sus alas grandes importando fuego” (José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno).

Sin embargo, algunos pobladores y artesanos creen que el animal encima de las máscaras viene de la influencia asiática. Dicen que “la nueva figura es el ‘dragón’, la han utilizado, mejorado, satanizado; pero la cara ha adaptado, porque antes era culebra encima” (Walter Soto Vargas, poblador puneño); “el dragón para mí un símbolo del mal, pero más se encuentra en la cultura oriental, que es bien querido y sagrado. Yo lo veo como artístico y capto esas imágenes” (Héctor Aguilar Valencia, artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno). Serpiente, lagarto, dragón occidental, dragón asiático, varían muchos los discursos contruidos.



Figura 59. Diablos con máscaras antropomorfas, atribuidos de caracteres humanos como ha explicado el mascarero Marco Aurelio Huarachi, son diablos antisociales, molestos e hipócritas⁸⁴

También hay otras transformaciones de las máscaras, como señalado por un mascarero, “ahora ya no hacen 7 pecados, sino de forma más simple. Simplemente

⁸⁴ Foto brindada por José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno.

ponemos pestañas, transforman la careta para que trabajen más rápido, y también la careta resulta más liviana cuando se baila, o por el costo” (José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno). Por lo demás, las máscaras también se pueden hacer de tipo humano, como el nuevo modelo de un mascarero arequipeño (ver Figura 59).



Figura 60. Máscara antropomorfa del Diablo Caporal⁸⁵

En cuanto a la cuestión de que se usaba anteriormente el pañolón debajo de la máscara (ver Figura 38), se consiguieron distintas explicaciones, o del funcionalismo, o del prejuicio social:

Esta careta, probablemente sea de latón, sea de yeso. Si es de latón para que no le raye la cara; si es de yeso para que el sudor se quede en el pañolón nada más y no se derrita el yeso (entrevista a José Lino Godoy Farias, danzante puneño de La Diablada de Puno, consideración propia).

Los que bailan hacían penitencias; algunos bailaban sin permiso de sus papás porque esta danza es de cholos, de indios (entrevista a Edwin Loza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno).

⁸⁵ Foto sacada por la autora de esta tesis en la Festividad Virgen de la Candelaria de 2018.

3.1.7 La transformación de los materiales de la máscara

Generalmente, los materiales usados en las máscaras, a lo largo del tiempo, se modificaron, inicialmente fueron de piel de animal, de yeso y de lata; en la actualidad también se hacen de resina o fibra de vidrio. El proceso de la producción de máscaras de yeso o de resina, primero, es hacer un molde de arcilla, luego poner los materiales referidos encima del molde, y cuando estos se secan se saca la arcilla. Aquí cabe plantear una pregunta, excepto la piel de animal que es totalmente natural, tanto yeso como lata y fibra de vidrio son materiales industriales, y todos estos últimos se van a moldear a mano, en que la lata pasa un proceso físico, ya que el mascarero tiene que batirla con el martillo para que tenga la forma adecuada, mientras el yeso y la fibra de vidrio, pasan tanto un proceso físico (cuando el mascarero moldea la arcilla, por lo menos de fibra de vidrio es así), como un proceso químico, ya que tienen que transformarse desde el estado líquido hasta el sólido, entonces, ¿por qué los artesanos, danzantes y pobladores puneños hacen una separación entre máscara tradicional y máscara moderna o industrial? O sea, siempre sea de yeso la máscara, pertenecerá a la categoría de artesanía tradicional, pese a que se produce hoy en día, y si es de lata o resina, será una máscara moderna.

¿Acaso depende del tiempo de elaboración? Según las respuestas de los mascareros, hacer una máscara de yeso siempre demora más tiempo que hacerla de fibra de vidrio. ¿O tal vez depende del nivel sutil de los materiales? El molde de yeso es más tosco, de manera que para lograr una máscara más delicada, el artesano tiene que dedicarse más tiempo en la confección, y así se levanta el valor de un arte. Por ello, con el fin de recuperar la memoria y la tradición, a veces los artesanos utilizan más el material de yeso. Por esto se puede percibir todavía la apreciación de la gente hacia el tiempo y el esfuerzo dedicado al trabajo.

Tampoco es fácil manejar la forma de lata a través del golpe físico, ¿por qué no se valora tanto como de yeso? En fin, existe todavía el estereotipo que tiene la gente sobre los materiales de las máscaras. En realidad, las máscaras de La Diablada sirven de dos formas, a saber, artísticas o prácticas. Para la primera, se busca un estilo retro, así que será más completa si hace una máscara respetando tanto su contenido como su material, como yeso; para la segunda, se considera más el pragmatismo, porque la gente usa las máscaras para bailar, de manera que en este caso el yeso y la lata van siendo abandonados con el tiempo y se recurre a materiales más livianos. No obstante,

en el aspecto artístico, fusionan también la antigüedad con la modernidad. Por ejemplo, producen las máscaras con figuras antiguas de fibra de vidrio. En este caso, tal vez los artesanos piensen más en la eficiencia laboral, así como en el nivel estético.

Frente a estos cambios, algunos se mantienen positivos, ya que “antiguamente la careta era de yeso, no solo pesaba, incluso cuando uno sudaba, dentro de la careta se derretía” (entrevista a José Lino Godoy Farías, danzante puneño de La Diablada de Puno), así que estos cambios pueden resolver este problema. Mientras otros mantienen la actitud contraria, creyendo que estos cambios han roto la tradición.

A continuación, en la introducción general del proceso de transformación, contada por el mascarero José Chura Apaza:

Los primeros materiales con los que hacían las caretas eran yeso (“pesaba una barbaridad”, como descrito por otro entrevistado), aunque mucho antes se han encontrado caretas de cuero, incluso de venado, de toro, de carnero, de alpaca... luego se fueron transformando con yeso, eso ya ha sido un elemento manipulable que también llegaron junto con los españoles, mezclando con la gasa, el algodón, con harina de papa o trigo, no tan resistente. Hasta ahora se sigue haciendo la careta de yeso, lo que pasa que pesa demasiado. La gente quiere las careras fabulosas, majestuosas, pero por el peso ya no aceptan. Y luego empezaron hacer con lata, lata de alcohol. Entraron cantidades desde Bolivia, así las latas son demasiado baratas, pero también dejaron de hacer las máscaras de lata porque quedan oxidadas como hay mucha lluvia en Puno. Y ahora elaboramos con yeso, con lata, con también la fibra de vidrio que es más ligera, si se quiebra se puede parchar rápido.



Figura 61. Molde de arcilla de la forma de la serpiente⁸⁶



Figura 62. Máscara del Diablo con artefactos electrónicos⁸⁷

Además, con la influencia de la industrialización y la globalización, algunos artesanos han añadido en sus obras artefactos electrónicos provenientes de China, con el fin de satisfacer el deseo de los danzantes de bailar por la noche (ver Figura 62).

⁸⁶ Foto sacada por la autora de esta tesis en el taller de Sr. José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno.

⁸⁷ Foto sacada por la autora de esta tesis en el taller del artesano puneño Don. José Chura Apaza.

3.2 Trajes de La Diablada puneña

Los personajes de La Diablada adquieren totalidad discursiva, haciendo referencia tanto a máscara como a traje; de acuerdo con ello, se procede a explicar los significados del vestuario de los personajes más importantes de La Diablada.

3.2.1 El vestuario del ángel

Como se había señalado en el capítulo 2, el personaje de ángel es la figura principal de la danza, pues representa el bien que vence al mal representado por los diablos. En cuanto a los colores claros de este personaje, un danzante de ángel ha explicado que “lógicamente el traje de ángel, se utiliza mayormente el color blanco y dorado. El color blanco es el color celestial, ya que el ángel es un personaje celestial de acuerdo con la Biblia, que también se ha representado en el color amarillo (o mejor dicho dorado)” (José Lino Godoy Farías, danzante puneño de La Diablada de Puno). La razón por la que no se utiliza un solo color en el traje del ángel, según el mismo danzante, es “para que el blanco no quede totalmente triste, sino que tenga un poco más de adornos que resalten”, tomando en cuenta la estética. Además, el color dorado, de acuerdo con lo dicho por el mismo danzante, es que “lo que realmente las iglesias utilizan todo eso ha sido siempre el oro”; así que el dorado representa a la Iglesia. Por ello, aquí se puede percibir el objetivo de “inculcar creencias, sistemas de valores” de la invención de tradición.

Asimismo, sobre los adornos religiosos, el danzante añadió que “algunos ángeles también hacen la imagen de cáliz (la copa que se utiliza cuando el Padre toma vino) en su pechera o la hostia que viene a ser el cuerpo de Cristo como adorno; o algunos lo hacen el Espíritu Santo que viene a ser la paloma, una paloma con las alas extendidas en el pecho”.



Figura 63. Miniatura del ángel⁸⁸

Además de estos símbolos, el ángel lleva dos alas confeccionadas con plumas de ganso; dichas alas simbolizan a San Miguel Arcángel que viene del cielo. También lleva una espada y un escudo que le permite enfrentarse a los diablos y vencerlos. Por último, sus altas botas denotan su figura guerrera.

3.2.2 El vestuario de los Diablos

Es de mencionar que tampoco resulta posible confirmar la autenticidad de distintos discursos sobre los colores de los trajes. Pero cada uno está construyendo la identidad de esta danza a través de sus propias comprensiones. Según el danzante puneño de La Diablada de Puno José Lino Godoy Farías, en cuanto a los colores utilizados por los personajes diabólicos, siempre están el rojo y el negro, porque “el rojo significa Lucifer, que es el mal y el fuego, y el negro es la oscuridad, a los cuales relacionamos con lo que es las tinieblas porque el mal siempre está en las tinieblas y en el fuego”.

⁸⁸ Foto sacada por la autora de esta tesis en la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.



Figura 64. Rojo y negro⁸⁹

Mientras tanto, también hay bordadores jóvenes que tienen otra visión moderna del color negro, aduciendo que “el negro es más conmigo porque yo también escucho música pesada, como que combina pues” (entrevista a Héctor Aguilar Valencia, artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno, consideración propia).

No obstante, se han agregado nuevos colores vivos, y de acuerdo con algunos entrevistados, su función consiste en diferenciarse entre distintos bloques de La Diablada en que se bailan personajes del Batallón⁹⁰ (ver Figura 65). Claramente, el propósito es “simbolizar la pertenencia al grupo” de la invención de tradición, dado que tienen que aprovechar los colores para establecer las identidades de distintos bloques. “Por ejemplo, el bloque ‘la amistad’ representado por el color amarillo; el bloque ‘furia’ representado por rojo, y el bloque de ‘los 300’⁹¹ representado por turquesa” (Rody Velásquez Salier, danzante puneño de La Diablada de Puno).

⁸⁹ Foto sacada por la autora de esta tesis, en la Festividad Virgen de la Candelaria de 2018.

⁹⁰ Por ejemplo, según un danzante, un batallón de La Diablada Bellavista se conforma de 40 jóvenes, 20 diablos y 20 chinas.

⁹¹ Una película estadounidense épica de acción del año 2006.



Figura 65. Nuevos colores de las capas de Diablo, con el fin de diferenciarse⁹²



Figura 66. Bloque Furia de La Diablada Bellavista⁹³

⁹² Foto sacada por la autora de esta tesis en taller Bordados El Cóndor.

⁹³ Información sacada de Revista Cultural Candelaria 2017 de Espectacular Diablada Bellavista

Igualmente, en una asociación de La Diablada también hay diablos de siete pecados capitales que llevan siete colores distintos (Ver Figura 67). En la siguiente figura se ven colores como blanco, morado, rojo, azul, naranja, verde y negro. Según los artesanos, danzantes y pobladores puneños, también hay posibilidad de usar otros colores⁹⁴; por lo tanto, las definiciones de los colores de diablos de siete pecados no son fijas, sino que dependen de distintos entrevistados.



Figura 67. Siete pecados capitales, representados por siete diablos de distintos colores⁹⁵

Se utiliza el rojo claro, el verde fosforescente, el naranja (fosforescente), el azulino (fosforescente), el fucsia, el negro, el amarillo. Todos estos colores constituyen un conjunto para representar los siete pecados en el catecismo de la Iglesia Católica”. (Entrevista a Luz Benique Vilca, pobladora puneña)

Aunque la mayoría de los entrevistados afirman que cada color representa un pecado, pero no expresan exactamente qué color representa cada pecado. El único color especial es el rojo que es Lucifer, y “otros colores no tienen mucha importancia, solo funcionan como diferenciarse” (entrevista a José Lino Godoy Farías, danzante puneño de La Diablada de Puno). Entonces, desde un punto de vista personal, no se pueden identificar los siete pecados con los colores respectivos, sino que estos, más bien, funcionan como un conjunto para interpretar este término religioso. Además, a veces, el rojo no significa Lucifer del pecado de la Soberbia, sino la Ira. De manera que en este tema se deben tomar

⁹⁴ Otra versión: rojo, negro, verde, lila, turquesa, azul y naranja.

⁹⁵ Foto sacada por la autora de esta tesis en la Festividad Virgen de la Candelaria de 2018.

en consideración el holismo y la variedad de estos colores, en vez del significado de la unidad.



Figura 68. Diablo con el escudo peruano ⁹⁶

Al igual que las máscaras, hay trajes de colores de rojo y blanco que simbolizan los colores del escudo o la bandera peruana. El uso de estos colores no solo consiste en construir la identidad regional de La Diablada, sino también una identidad nacional en oposición a Bolivia, que también presenta La Diablada.

Como se ha mencionado, la China Diabla, representada por un varón bailando de forma femenina, es un personaje travestido y jocoso. Según un danzante, se puede percibir su imagen general que es desordenada, chistosa y majadera (José Lino Godoy Farías, danzante puneño de La Diablada de Puno), pero con el tiempo se transformó su representación: de un personaje serio que acompañaba a los diablos, pues no permitían bailar a las mujeres; ahora que pueden bailar las mujeres y ser pareja de los diablos, la China Diabla se ha convertido en un personaje marginal y jocoso, dado que hace bromas al público o realiza acciones molestas, en especial a los espectadores varones, porque los danzantes de este personaje se identifican como “viuda” o “mujer” crapulosa.

Es un personaje un poco chistoso y majadero, como una mujer desordenada, porque tiene zapatos y medias de distintos colores y pares. Tiene su pollera media rota, un mantón mal colocado, pero a veces lo han tergiversado y este

⁹⁶ Foto viene del catálogo de 2017 de Festividad Virgen de la Candelaria por Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.

personaje se vuelve un poco más malcriado, como en la actualidad, ya se va a otras cosas ya, a molestar a los varones y espectadores. Antiguamente ellos hacían otro tipo de danza, más alegre, de repente pasaba por la gente y hacía un chiste. Ellos eran creativos. (Entrevista a José Lino Godoy Farías, danzante puneño de La Diablada de Puno, consideración propia)

En el caso de los trajes de los diablos y diablasas de esta danza, los bordadores explican que usan el hilo de oro (o de plata), pedrería, perlería, lentejuelas, por una parte, para reflejar el sentido de la riqueza de las minas; y por otra, simplemente para que el traje brille y tenga vida.

Sin duda, las lentejuelas (nombre que alude a la forma y al tamaño), las aplicaciones metálicas, las perlas y otros adornos brillantes, tienen la función de suplir a las joyas originales. En el imaginario colectivo un rey o una reina están sobre adornados de joyas, signo de su poder y riqueza. La reina de Saba “llegó a Jerusalén con una gran fuerza de camellos que portaban perfumes, oro en gran cantidad y piedras preciosas”. (Castrillón Vizcarra, 2004).



Figura 69. Capa del Diablo con lentejuelas⁹⁷

⁹⁷ Foto sacada por la autora de esta tesis, en la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.



Figura 70. Pechera de Diablo, bordada de hilos de oro, pedrería y lentejuelas⁹⁸

En cuanto a la faja de monedas, según Zapata, son iguales que “los elementos móviles adheridos, pequeñas placas, cascabeles; eran posiblemente el complemento sonoro que anunciaba la llegada o retirada de un personaje importante” (2011: 48). Con respecto al personaje importante en La Diablada, se presenta el “Hanchancho”, contado por un mascarero:

En la minería también existe una deidad que se llama Hanchancho que es una palabra onomatopéyica. Cuando la deidad de la mina sale para danzar, esa deidad está rodeado de placas de metal, y éstas cuando suenan con otras, suenan como chan-chan-chan, de allí viene la palabra. Otros dicen que suenan chin-chin-chin, así se llama chinchiriko. (Edwin Loza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno)

⁹⁸ Foto sacada por la autora de esta tesis, en el taller de Rey Escorpión del bordador puneño Don. Héctor Aguilar Valencia.



Figura 71. Faja de monedas, bordada de hilo de plata y lentejuelas⁹⁹

Otro aspecto importante del vestuario de los diablos es su palca, que de acuerdo con la descripción de Cuentas Ormachea (1995: 159), esta pieza es como “un faldón dividido en cinco partes, semejando hojas lobuladas”. De acuerdo con Bueno Ramírez, las palcas también se pueden encontrar en el atuendo del señor de los báculos que se ubica en la Puerta del Sol de Bolivia. Además, se vincula La Diablada con la cultura Tiahuanaco. Esto quiere decir que implican la continuidad con el pasado en La Diablada, a pesar de que no se puede confirmar la verdad de esta continuidad. Sin embargo, lo que evidencia es que la gente está intentando buscar relaciones de esta danza con el pasado lejano, cuyo objetivo es “establecer la pertenencia al grupo”, y en este caso, a la cultura Tiahuanaco.



Figura 72. Faja de Diablada puneña¹⁰⁰

⁹⁹ Foto sacada por la autora de esta tesis, en la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno

¹⁰⁰ Foto sacada por la autora en Asociación Cultural Brisas del Titicaca.



Figura 73. Bajorrelieve central de la puerta que representa al señor de los báculos, según dibujo en el libro de Charles Wiener Perou et Bolivie, de 1880¹⁰¹

3.2.3 La transformación de los trajes de La Diablada

Teniendo en cuenta que La Diablada ya es una danza que necesita muchos movimientos, cada vez pesan menos los trajes. En cuanto al estilo de vestirse del personaje el ángel, un danzante explicó que “antes el ángel tenía una faldilla bordada con perlas y piedras, porque en esa época lo veían un poquito más de lujo; ahora el ángel ha cambiado su estilo de vestirse: ahora utiliza tela bordada, la pechera bordada. Todos bordados son más livianos” (José Lino Godoy Farías, danzante puneño de La Diablada de Puno). De igual forma, de acuerdo con el mismo danzante, “antes el ángel utilizaba sus alas bordadas con perlas y piedras, con hilos de oro; ahora ya utilizamos plumas de ganso que se ha hecho en un armazón. Ya no son grandes, como se ven en la Biblia, los ángeles con sus túnicas y alas grandes. Prácticamente los trajes ya van pesando menos”. Asimismo, según los artesanos, danzantes y pobladores puneños, antiguamente los trajes de La Diablada eran bien bordados y adornados.

El traje de luces es traje mestizo, y utiliza el diseño y la decoración española; la escuela española siempre ha traído el bordado (como a Juli al principio de la colonización); siempre hacían sus trajes tremendos muy adornados y la gente de nuestra región siempre ha imitado esa maravilla; antes no había las piedras, pero teníamos vidrios, teníamos las cosas que brillaban, entonces la

¹⁰¹ Fuente de la imagen: [https://es.wikipedia.org/wiki/Puerta_del_Sol_\(Tiwanaku\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Puerta_del_Sol_(Tiwanaku)).

gente lo cortaban y le colocaban; podían ser los pedazos de cristal de botellas que antes venían bonitas, artísticamente lo colocaban como adornos; para un lugareño, tener un pañolón de seda española estampado o algo de seda pues era maravillosa, era una joya, un lujo. (Entrevista a Javier Quisbert Vilca, artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno)

A través de la anterior descripción, es posible imaginar que antiguamente los trajes de La Diablada estaban más bordados, porque la gente los veía como un lujo; de forma que utilizaban hilo de metal y vidrio, y lógicamente este tipo de traje pesa mucho. Gracias a una visita a la Asociación Cultural Brisas del Titicaca, se ha podido ver también un auténtico traje antiguo, elaborado de hilo de metal y vidrios, por lo que resulta ser muy pesado (Figura 74-77).



Figura 74. Sobre capa del traje antiguo¹⁰²



Figura 75. Pechera del traje antiguo¹⁰³



Figura 76. Lagartija en el traje antiguo¹⁰⁴

¹⁰² Foto sacada por la autora de esta tesis en la Asociación Cultural Brisas de Titicaca.

¹⁰³ Foto sacada por la autora de esta tesis en la Asociación Cultural Brisas de Titicaca.

¹⁰⁴ Foto sacada por la autora de esta tesis en la Asociación Cultural Brisas de Titicaca.



Figura 77. Palca del traje antiguo¹⁰⁵



Figura 78. Traje antiguo de La Diablada Porteño¹⁰⁶

Cabe señalar que el traje antiguo del Diablo también tenía el estilo militar. Cuando hablamos de La Diablada vieja, la gente colocaba los mejores argumentos posibles para sus trajes, cosas que tenían en casa o habían logrado a juntarlas durante el tiempo; las botas inclusive que venían de la gente que habían hecho el servicio militar, porque eran tipo de caballería; o las polainas que utilizaban los tenientes para manejar el caballo (entrevista a Javier Quisbert Vilca, artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno, consideración propia). (Ver Figura 79)

¹⁰⁵ Foto sacada por la autora de esta tesis en la Asociación Cultural Brisas de Titicaca.

¹⁰⁶ Foto brindada por Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.



Figura 79. Traje antiguo del Diablo al estilo militar¹⁰⁷

Empero, con la prosperidad de la industria moderna y la globalización entraron en el mercado puneño nuevos materiales como tela sintética y adornos plásticos de Brasil o Asia para confeccionar los trajes. Es decir, los humanos han aprendido la tecnología industrial y empiezan a crear un nuevo mundo material. Luego, estos nuevos materiales se convierten en mercancías que entran a otras regiones y comienzan a cambiar las costumbres de las personas de estos lugares. Dado que el precio de estos materiales es bajo, ya son populares entre los bordadores puneños. Además, tomando en cuenta que estos materiales plásticos tienen el mismo efecto de brillar bajo la luz solar que el metal o el vidrio (por lo menos a corto plazo, pues su brillo se disminuye en el transcurso del tiempo), y pesan mucho menos (según José Lino Godoy Farías, danzante puneño de La Diablada de Puno, el traje antiguo puede llegar a 50 kilos; y ahora “se puede elevar con un dedo”, según Guillermo Quispe López, poblador puneño y uno de los fundadores de la asociación de La Diablada Azoguini), el hilo de plata y la pedrería usados en los trajes antiguos, como se ha visto en las figuras anteriores, ya son abandonados.

De esa forma, se puede decir que ya pasó la identidad de esa época y se está construyendo la nueva con base en tela sintética y adornos plásticos. Frente a esta situación, se plantea la idea de la transformación de la identidad de los trajes, así como de la misma danza. Por ejemplo, como puede verse, el color principal de los trajes antiguos de La Diablada es simplemente plateado, debido al hilo de metal usado (¿cómo se presentaban los siete pecados capitales en esa época?). Actualmente, los materiales de

¹⁰⁷ Foto de Martín Chambi, brindada por Pedro Ticona Salas.

los trajes son productos multicolores procedentes de otras zonas para poner tanto en personajes antiguos (Diablo, China Diabla) como en nuevos (China, Diablesa).

Ahora bien, con respecto a la cuestión de identidad, ¿se trata de una autodefinición o un resultado causado por factores externos? En realidad, se influyen mutuamente el individuo y la sociedad, pues por un lado, el individuo vive dentro de la sociedad humana y es inevitable influenciada por el entorno exterior; por otro lado, la sociedad está constituida por el individuo, así que cada unidad contribuye a los cambios de la sociedad. Regresando al caso de los trajes de La Diablada; primero, en cuanto a la intervención de materiales foráneos, después de consultar en el campo, según los bordadores, la mayoría de los materiales como tela sintética o piedras y perlas plásticas han sido importadas desde Asia (se trata de la esfera del marketing, la psicología de los compradores y el comercio internacional respecto al proceso de producción y transacción), a diferencia de lo que ha aparecido en el artículo “*Materials in Making*” escrito por Stephanie Bunn: los artistas utilizan directamente la materia prima como madera, hoja, piedra, etc.; o distinta del pasado cuando los bordadores usaban lana para confeccionar el traje.

En segundo lugar, sobre la iniciativa personal, se trata de la voluntad y la acción de los artesanos; ellos tienen que diseñar el modelo, colocar y juntar los materiales. En el artículo mencionado, la autora se ha referido también a un artista que recicla tapas de botella, pero ella hace más hincapié en la relación entre los materiales y el cuerpo humano. En realidad, el cuerpo también está dominado por la mente, así que en este caso, la identidad de los trajes de La Diablada no se detiene en los mismos materiales, sino con base en estos, junto con la opinión de los elaboradores. ¿De dónde viene su opinión? Según los artesanos, cuando diseñan las máscaras o los trajes, suelen escuchar las sugerencias de los clientes. Por lo tanto, estos objetos, sobre todo algunos con significados particulares, deben ser fruto de la interacción entre ambas partes, puesto que en Puno la interacción entre los artesanos y los clientes es relativamente más directa, debido a que la mayoría de estos son administradores de sus talleres.

De acuerdo con lo dicho por un bordador¹⁰⁸, “los artesanos tenemos sentimiento de lo que estamos elaborando, pero vivimos de un sueño o una fantasía de un cliente. Le escuchas y te inspira”. Igualmente, algunos diseñan el traje cuando escuchan la música de La Diablada, así que en sus trajes se incluyen elementos individuales y estos forman

¹⁰⁸ Don. Javier Quisbert Vilca, artesano puneño del taller Casa Luminar.

parte de la identidad general de los trajes de esta danza. Además, hay que considerar también la intervención de los clientes, quienes expresan sus sugerencias sobre el diseño, ¿y de dónde vienen estas? Tal vez también se han inspirado en su interior, o son influenciados por el criterio común o informaciones traídas por la globalización. De modo que todo eso también forma parte de La identidad de la Diablada puneña contemporánea.

Con la influencia de la globalización, los artesanos jóvenes también agregan los elementos que les interesen. Por ejemplo, en el caso de Héctor Aguilar Valencia (artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno), la imagen de “Calavera” (ver Figura 80), “que es el icono de la banda de heavy metal Iron Maiden” (Vea Figura 81-82). Así como expresó el bordador: “Me fascina esa banda, me acompaña la vida. Tiene muchas imágenes en su álbum. Me agradó la calavera, yo dibujé y lo plasmé en el bordado”. Luego, se puede decir que “el estilo de esta capa también interesó a otros clientes jóvenes”. Al final, funciona para satisfacer al cliente y al mismo tiempo, beneficiar al bordador, cultivando un grupo específico de clientes.



Figura 80. Calavera en una capa del Diablo¹⁰⁹

¹⁰⁹ Foto sacada por la autora de esta tesis, en el taller El Rey Escorpión del bordador puneño Héctor Aguilar Valencia.



Figura 81. Ícono de la banda Iron Maiden¹¹⁰



Figura 82. Una capa del Diablo, con la imagen parecida al icono de la banda Iron Maiden¹¹¹

Cuando el bordador Héctor Aguilar Valencia se ha referido a la “Armadura” o “Sobrecapa” del Diablo, la vincula con la “Armadura” de un anime japonés *Los Caballeros del Zodiaco*. “Se trata de un manga de género para jóvenes, creado en 1985 por Masami Kurumada”. En este anime, “los guerreros usan armaduras de distintas clases, que son ropajes o mantos sagrados entregados por los dioses¹¹²” (ver Figura 83).

¹¹⁰ Fuente de la imagen: <https://www.nuclearblast.de/en/products/bandmerch/patches-pins-buttons/patch/iron-maiden-fear-of-the-dark.html>

¹¹¹ Foto sacada por la autora de esta tesis, en el taller El Rey Escorpión del bordador puneño Héctor Aguilar Valencia.

¹¹² https://es.wikipedia.org/wiki/Saint_Seiya



Figura 83. Los caballeros del Zodiaco-Armaduras¹¹³

Antiguamente, debido a la colonización, diferentes sociedades empezaron a conectarse. En la sociedad moderna, aparte de la migración, esta conexión se mantiene a través de mercancías y comercio internacional bajo el contexto global. Por lo tanto, se pueden percibir varias características regionales en un mismo lugar. Por ejemplo, en los trajes de La Diablada se puede encontrar elementos andinos, cristianos y asiáticos que constituyen su identidad general. Al igual que la tradición, pero esta representa más los estados pasados y estos también estaban decididos por factores sociales más tempranos. De igual manera, los trajes de La Diablada puneña contemporánea son una parte de la tradición de esta época. En suma, con el tiempo, siempre se van a inventar nuevas tradiciones.

Por otra parte, una iconografía interesante que se ha visto en los trajes de los diablos es la presencia del dragón chino. Es posible sostener que esta imagen apareció hace 30 años en los trajes gracias a la Revolución y Apertura de China, a nivel internacional, desde los años 80 del siglo pasado. Entonces, al inicio cuando los bordadores compraron telas exportadas de China con la figura del dragón estampada, empezaron a copiar esta imagen en sus bordados. Observando el “dragón chino” comentado por los entrevistados se puede descubrir que hay matices entre el animal que aparece hoy en día en las máscaras de La Diablada y el dragón chino para los chinos. Por ejemplo, este generalmente no tiene los cuernos en forma de venado encima de su cabeza ni los bigotes. Esta transformación es propia de los artesanos

¹¹³ Foto proveniente del Internet

puneños, probablemente porque en su imaginario más influido por el dragón europeo no se usan estos elementos (ver Figuras 84 y 85).



Figura 84. Dragón chino en una capa del Diablo¹¹⁴



Figura 85. Dragón chino en la capa del proceso de la elaboración¹¹⁵

¹¹⁴ Foto sacada por la autora de esta tesis en el taller Bordados San Antonio.

¹¹⁵ Foto sacada por la autora de esta tesis en el taller Bordados San Simón.



Figura 86. Fusión entre el dragón chino con el animal de la crónica arriba mencionada o con el dragón occidental¹¹⁶



Figura 87. El dragón oriental en el traje de La Diablada¹¹⁷

Con relación a la imagen de dragón chino, un artesano explicó que “esta tiene menos de 50 años, porque los pañolones de seda china venían estampados de figura de dragón” (Edwin Loza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno). Además, sobre esta imagen, algunos bordadores han hecho más innovaciones, como “un dragón de 3D” (Héctor Aguilar Valencia, artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno). Como se ha mencionado, para los artesanos, danzantes y pobladores puneños, el dragón tiene el poder sagrado en China, pero le otorgan el sentido del mal cuando lo integran en el traje de La Diablada porque esta imagen se ve feroz. Esta imagen, con la

¹¹⁶ Foto sacada por la autora de esta tesis en el taller El Rey Escorpión.

¹¹⁷ Foto sacada por la autora de esta tesis, en Asociación Cultural Brisas del Titicaca.

influencia asiática, es una nueva tradición puneña inventada y se ha integrado en el sistema de valores de la región.

3.2.4 El uso de materiales en los trajes de La Diablada

Según un bordador, sus materiales son importados de Iquique, Chile y entran en Bolivia, y al final llegan a Lima o el puerto de Ilo (Javier Quisbert Vilca, artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno), pero los comerciantes de Lima no aprecian mucho los materiales, los bordadores van a Lima y compran lo que puedan; pero los comerciantes bolivianos saben lo que quieren los bordadores y traen materiales incluso exquisitos.

De igual manera, Héctor Aguilar Valencia (artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno) indicó que compran los materiales como lentejuelas de China. Proporcionan todo eso y lo llevan a Lima, luego a Juliaca, pues allí hay un mercado internacional que se llama San José y en ese lugar los venden. Vale aclarar que antes también compraban de la Paz, Bolivia, porque allí había más materiales, solo que necesitaban pagar a la Aduana.



Figura 88. Materiales de adornos de los trajes de La Diablada¹¹⁸



Figura 89. “Hilo de oro” Material para confeccionar los trajes de La Diablada¹¹⁹

¹¹⁸ Foto sacada por la autora de esta tesis.

¹¹⁹ Foto sacada por la autora de esta tesis en el taller de “Bordados El Cóndor” de Sr. Eloy Condori Flores.



Figura 90. Pedrería fabricada en China¹²⁰

Actualmente, a veces es posible darse cuenta de que las máscaras y los trajes de La Diablada puneña se vuelven más unificados, como describió un danzante sobre el proceso de la producción de trajes, “primero se hace un preproyecto: se hace un traje, si está bonito, algunas cosas se corrigen y se hace en serie”. De hecho, con el fin de bailar en determinadas ocasiones, los danzantes y presidentes de los conjuntos suelen ir a talleres de artesanos a alquilar máscaras y trajes para rentarlos; así, estos objetos van a experimentar el proceso de mercantilización y se convierten en mercancías. En este proceso, dichos objetos van a perder inevitablemente su singularidad. Aunque hoy en día sí ha subido bastante la demanda, por otra parte, en realidad hay limitados artesanos; así que tal vez se hayan establecido unas recetas para las máscaras y los trajes. De otro lado, tal vez los conjuntos necesiten una imagen uniforme para dar mejores presentaciones en el concurso.

En el caso del Puno del siglo pasado, cuando la mercantilización contemporánea aún no había invadido al mercado de las máscaras y los trajes, tal vez las clasificaciones privadas e idiosincrásicas de sus significados eran relativamente fijas y unitarias; además, algunas piezas particulares fueron inspiradas en algunos acontecimientos en esa época¹²¹. No obstante, en la actualidad, si bien en Puno todavía está conservada la forma económica tradicional como rituales agrícolas o ganaderos, esta ciudad también es moderna, influida por la globalización, el comercio y el turismo. Sin embargo, en el área de máscaras y trajes, debido al gran aumento de la demanda, aparte de artesanos tradicionales, quienes

¹²⁰ Foto sacada por la autora de esta tesis en el taller “Bordados San Simón” del Sr. Simón M. Nahuincha Parisaca.

¹²¹ Por ejemplo, me contaron que en las primeras décadas en Oruro llevaban botas de militar para bailar La Diablada, porque en esa época los jóvenes tenían que cumplir los servicios militares en dicho lugar.

heredan esta tradición por medio del aprendizaje familiar, han participado también productores nuevos de esta industria, quienes aprenden la confección de algún artesano veterano o de acuerdo con criterios de algún antropólogo.

Debido a que cada productor cuenta con distintas experiencias sociales, varían sus perspectivas culturales en materia del tema que se está estudiando. Entonces, por una parte, las máscaras y los trajes de La Diablada puneña se vuelven más homogeneizados por la mercantilización, pero por otra parte, también hay artesanos que intentan recuperar la tradición; así que en este panorama son diversas valoraciones sobre este tema. Por ejemplo, el aspecto “horriblemente hermoso”¹²² de las máscaras y los trajes de La Diablada puneña, estos cuentan también con una ramificación de desmercantilización, en la cual ya no se dedican al intercambio económico, sino a la exhibición como artes, y “son transformadas cultural, económica y socialmente por los gustos, los mercados y las ideologías de economías más grandes (Graburn 1976)” (citado en Appadurai 1991: 44), utilizando adornos más refinados y complejos.



¹²² Según una presentación del Rey Caporal en el Museo de Coca y Costumbre de Puno.

4 CAPÍTULO 4. LOS ARTESANOS DE LA DIABLADA PUNEÑA

En la actualidad, hay varios talleres de artesanos en Puno donde confeccionan las máscaras y los trajes para los conjuntos de danzas, en los cuales alquilan o compran estos productos para sus ocasiones respectivas; entonces, estos productos se convierten también en mercancías. En este caso, el intercambio de estas mercancías es entre los artesanos y los danzantes, y justamente gracias a este intercambio económico, se crea valor de las máscaras y los trajes.

4.1 Mascareros

Según José Chura Apaza (artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno), en total solo hay cuatro o cinco personas en Puno que se dedican a la elaboración de las máscaras. Durante todo el trabajo de campo no se halló ninguna mascarera femenina. Cabe resaltar que en Puno, los mascareros que elaboran las máscaras de La Diablada, las toman como artes tradicionales y se dedican a la reserva de esta cultura.

Van a desaparecer obviamente, y van a aparecer otras formas u otros estilos, pero me encantaría que se mantenga con su esencia propia las máscaras, porque son muy total maravilloso que aparentemente empiezan a construirlo y no van a tener un resultado final, pero cuando vas haciéndolo y trabajándolo le vas poniendo tu alma, tu tiempo, tu dedicación. Cada más va cobrando vida, cada más va tomando un propio yo, un propio personaje. Y eso es lo más bello que puedes tener como resultado, no siempre pensando como resultado la economía, ‘cuánto tendré, cuánto agarraré el dinero’, sino, aparte y a través de ese fondo, existe eso, esa pasión que no desaparezca este arte, nuestra festividad de Candelaria. (Entrevista a José Chura Apaza, artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno, consideración propia)

Sin embargo, para la festividad de Candelaria, a medida que se aumenta el número de los danzantes, los mascareros también tienen que producir las máscaras en serie. Por ejemplo, para un bloque de una asociación puede alcanzar entre 20 y 40 máscaras, y las máscaras producidas en esta condición tienen que ser uniformes para que salga más ordenada la representación. Así que cada máscara va a perder su singularidad. Por tanto, para satisfacer el gusto de la minoría se producen las máscaras de los personajes del

batallón de Diablos, según la mayoría de los mascareros, la opinión del cliente siempre pesa más en el proceso del diseño.

Cuando un mascarero produce una máscara en función del arte, a veces tiene que evadir la irrupción de asuntos cotidianos y concentrarse en su mundo artístico. Como se ha visto en el pasaje de arriba contado por el mascarero, se tiene que poner el alma, el tiempo y la dedicación en la producción de una máscara maravillosa; por lo que en este aspecto sobresale el trabajo individual. Mientras que para las máscaras utilizadas por bloques en la festividad de Candelaria, debido a la demanda en gran cantidad, uno solo no puede terminar tantos trabajos dentro del tiempo limitado, así que necesita ayuda externa. De acuerdo con José Chura Apaza (artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno), la elaboración de estas máscaras se convierte en un proyecto familiar, pero en los últimos años también comienzan a contactar con más gente ajena para que avancen con más velocidad en las grandes cantidades.

4.2 Bordadores

A pesar de que el tema de la presente investigación se concentra en las máscaras y los trajes de La Diablada puneña, es posible decir que estos dos objetos funcionan de la misma manera en dicha danza. Ambos, por un lado, encubren la identidad diaria de los danzantes; por otro, muestran los personajes relativos a la danza. A través de la experiencia del trabajo de campo, se puede evidenciar el descuido general hacia los trajes y más atención sobre las máscaras por parte de la mayoría de los entrevistados, así como bastantes estudios profesionales alrededor solamente de máscaras. Además, parece que los trajes siempre son olvidados, pero sin ellos no se puede presentar la identidad completa de esta danza. Según los bordadores entrevistados en el campo, en su trabajo se necesita mucha dedicación e incluso sacrificio.

En comparación con los mascareros, en Puno hay muchos más bordadores. De acuerdo con José Chura Apaza (artesano puneño que hace las máscaras de La Diablada de Puno), por lo menos debe haber 20 talleres de bordados que se ubican mayormente en Av. Laykakota de Puno. Por su parte, el artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno, Javier Quisbert Vilca, aseguró que es importante la opinión de la clientela, porque “los artesanos tienen sentimiento de lo que están elaborando, pero viven también de un sueño o una fantasía de un cliente” que puede inspirar el diseño del artesano.

Por ende, puede observarse que respecto a la elaboración de los trajes, igual que los mascareros, los bordadores tampoco se cierran en un espacio autosuficiente, sino que siempre mantienen la comunicación con los clientes, lo cual demuestra la función social de estos objetos que unen distintos agentes sociales, quienes dialogan y se negocian para llegar al acuerdo.

Actualmente, los bordadores puneños aprendieron esta habilidad o de su familia, o de algún maestro bordador. En este proceso se ve también que los trajes no solo conectan los bordadores y los clientes, sino que también llegan a ser una herencia familiar, e incluso reunir a personas que no tienen la consanguinidad pero la misma vocación al bordado.

La mayor parte he trabajado en el equipo principal con mi familia, mis hijos, sobrinos, pero al equipo también llega joven y termina siendo parte de la familia, no por sangre, sino por costumbre, por cariño; como nosotros hacemos un taller museo, llega la temporada y nosotros invitamos a jóvenes y señoritas que quieran a aprender y de ahí, tratamos de captar la gente que pueda trabajar con nosotros (Entrevista a Javier Quisbert Vilca, artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno, consideración propia).

En el caso de La Diablada puneña, parece que se pone más atención a las máscaras, y omiten involuntariamente los trajes. Asimismo, sus productores suelen también ser olvidados. A través del comentario de un bordador se puede percibir la situación lamentable de este sector.

Ni en Puno ni en Bolivia hay elementos básicos sobre el proceso técnico de bordado; sí habían buenos bordadores y maestros, pero no han sabido transportar, dejar ni comentar hacia el futuro sus experiencias; hasta ahora no habían entrevistas a los bordadores antiguos ni reconocimiento, eso es un gran error; estamos un poco relegados, y nadie se preocupa por guardar eso; está yendo esa generación y no tenemos un piso que apoyarnos, las historias atrás no tiene piso; aunque sí viene gente a escribir sobre nosotros, no hay algo profundo o elemental; pero sí ahí los hijos de los bordadores, después de su fallecimiento, recopilan sus historias como testimonio de presencia. (Javier Quisbert Vilca, artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno)

De acuerdo con lo anterior, se puede decir que sí había buenos bordadores, pero alejados de la situación en la que los maestros mascareros conocidos divulgan

activamente la cultura de las máscaras, los involucrados en ello no han transportado su conocimiento relativo al bordado de esta danza ni cuentan con apoyo institucional.

Entonces, surge la siguiente pregunta: ¿Por qué existen diferentes actitudes hacia las máscaras y los trajes de La Diablada puneña? En realidad, en el proceso de la producción de los trajes, según los bordadores puneños, han volcado bastantes esfuerzos en sus artes, e incluso han resaltado otro término que es el “sacrificio”.

Ser bordadores tampoco no es maravilloso, es muy sacrificado, es trabajo muy fuerte, que no tiene horarios, y la gente no entiende. Hacer un disfraz no es igual que confeccionar cualquier prenda, sino con alma, cansancio, dolor, y muchas veces incluso con lágrimas. Es un sacrificio y nadie, ningún escritor, narrador ni periodista ha llegado a sacar el elemento esencial lo que es un bordador (Entrevista a Javier Quisbert Vilca, artesano puneño que confecciona los trajes de La Diablada de Puno, consideración propia).

¿Existe también el contacto directo entre los bordadores y los mascareros? La respuesta es afirmativa, pero cabe señalar que normalmente son los primeros que buscan a los segundos por el pedido de los bloques de asociaciones, en lugar de al revés. Esto quiere decir que es más posible que un bordador se encargue de preparar todo lo necesario para un personaje de La Diablada, como se puede ver en los talleres del bordado donde muestran el modelo tanto del traje como de la máscara de un personaje. Los mascareros puneños suelen trabajar en los talleres que se ubican en sus casas donde solo se exhiben las máscaras, y son diferentes los enfoques que buscan estos dos tipos de artesanos. Mientras que el bordador debe considerar más bien la cuestión de estética, por su lado, el mascarero siempre intenta recuperar la tradición; aunque los dos enfoques intentan que sus obras puedan ser apreciadas y circular en la vida social.

5 CONCLUSIÓN

En primer lugar, es bien sabido que los personajes principales que conforman esta danza son el Arcángel San Miguel, Lucifer y otros seis diablos de pecados capitales, China Diabla, Supay, China, Diablesa, Diablo Caporal, y la Gorila, que son estudiados con más profundidad en esta investigación. El Ángel es el personaje principal de La Diablada, y su sentido religioso consiste en ser el luchador contra los diablos, y representa el bien. Además, para bailar como este personaje, el danzante debe tener mucho carisma para controlar la coreografía del conjunto, así como coordinarse con las bandas de música.

Por otro lado, el Diablo y el Diablo Caporal también son personajes principales de esta danza, que religiosamente son vencidos por San Miguel y representan el mal. La diferencia entre el Diablo y el Diablo Caporal consiste en que el segundo dispone de más adornos en sus máscaras y trajes, porque son danzantes con más experiencias; entonces su autoridad relativa tiene que ser mostrada, justamente mediante máscaras y trajes más sofisticados. Sobre ello, se suele decir que este personaje viene también de la imagen de capataz que antiguamente dirigía y maltrataba a los peones. La imagen clásica de ambos personajes tiene ojos saltones y cuernos enormes.

Asimismo, China Diabla, China, Supay y Diablesa son personajes secundarios. En cuanto a China Diabla, en los años 70 todavía era principal en La Diablada, pero actualmente en cada conjunto se encuentran pocos danzantes de esta figura. La China Diablada es disfrazada de un varón y baila libre, divirtiendo al público, y al mismo tiempo expone su faceta pecadora como la lujuria, mediante una serie de acciones tentadoras a los varones.

Tanto China como Supay son personificadas por mujeres jóvenes, y ambas llevan blusa, pollerita, pañolón, y la diferencia entre ellas reside en el poner o no una máscara diabólica. La China no lleva máscara, pero tiene alas multicolores y la corona encima de la cabeza, mientras la Supay tiene una máscara demoníaca, y además lleva un bastón con el adorno de la cabeza de un dragón. La figura de Diablesa es recién creada y tiene la misma parte arriba que el Diablo. Según los artesanos, bordadores y pobladores puneños, China, Supay y Diablesa son mujeres del Diablo.

Por su parte, la figura de Gorila es una tergiversación de La Diablada porque según un entrevistado, no existe este animal en la fauna regional de Puno. En cuanto a la

transformación de los personajes, se halló una figura de oso o cordero que hoy en día ya no es notorio en las asociaciones de La Diablada. El oso es una figura andina aparecida en cuentos del Raptor de la Doncella, mientras el cordero abarca el sentido religioso, puesto que ha sido sacrificado por Dios. Para añadir esta parte, se debe mencionar la imagen de Supay, que antiguamente en la tradición andina representaba un ser travieso o maligno, pero con la irrupción del cristianismo, esta imagen fue convertida solamente en demonio, se trata de un proceso de síntesis de creencias.

En segundo lugar, al referirse a La Diablada y sus máscaras y trajes, se puede ver el sincretismo y la yuxtaposición de elementos andinos y cristianos. Por ejemplo, en esta danza hay figuras andinas como el Supay, el oso, etc., y también figuras cristianas como el ángel y el diablo; todos estos personajes tienen que venerar a la Virgen de la Candelaria. Para un diablo, su máscara representa el mundo andino y su traje aborda más al mundo cristiano: la estructura de tres espacios andinos de la máscara; aunque esta estructura también es el resultado del sincretismo, dado que proviene por una parte de la concepción de paraíso-mundo-infierno (pero no se tiene claridad sobre la concepción andina antes de la llegada de los españoles. ¿También se divide en tres mundos? Porque en la concepción andina siempre domina el número en par); así como de los fenómenos meteorológicos andinos como el rayo, el granizo, la lluvia, y la fauna local con animales reptiles; los colores del traje representan los pecados del cristianismo.

Con más detalles, respecto al significado de las máscaras de La Diablada, para los artesanos, danzantes y pobladores puneños, los colores pueden significar el arco iris de la naturaleza, el fuego de la Candela de la Virgen, la insignia de las minas, la cultura andina o los colores representativos de la nación; los puntos encima de los cuernos significan los granizos, la lluvia de la naturaleza o las escamas del lagarto que también vienen del mundo natural; la forma de los cuernos significa el rayo o la serpiente; los ojos saltones pueden simbolizar el lago o la bola del rayo, tienen que ver con la cultura Chavín, o están relacionados con la desesperación de los esclavos mineros por la explotación de las minas durante la colonia; la calavera significa la veneración a los ancestros del Altiplano; los colmillos también se vinculan con la Cultura Chavín; la gran cantidad de caretas representan el *Curriculum Vitae* de los danzantes; las máscaras de Ichu demuestran el contexto geográfico, laboral e histórico de esa zona.

Ahora bien, con relación a los animales de la fauna regional como la serpiente, la araña, el sapo, el lagarto o la lagartija; es bien sabido que estos animales en el cristianismo

representan el mal, mientras en la visión andina tienen dos caracteres. Uno es benefactor porque se relaciona con el agua y la fertilidad, otro es destructor porque simboliza el rayo, el granizo que va a hacer daño al pueblo. Frente a ello, puede decirse que el animal encima de las máscaras es parecido al Amaru, un ser divino andino, descrito en las crónicas coloniales durante la colonia, porque ambos cuentan con “fauces feroces dotadas de colmillo, garras poderosas, orejas y alas”; pero algunos artesanos, danzantes y pobladores puneños creen que se trata de un dragón occidental como el que se ve encima de los castillos, y otros opinan que es un dragón oriental.

Después de esta observación, la idea del dragón oriental no es elocuente, sino más que se puede sostener la idea de “Amaru” o “dragón occidental”, aunque todos los entrevistados creen que este animal representa el mal. Igualmente, en cuanto a la estructura de las máscaras del diablo, se muestran tres mundos andinos: el Ukhupacha, el mundo abajo; Kaypacha, este mundo; y Hanaqpacha, el mundo de arriba, que se puede afirmar, tiene valor moralizador, social, ecológico y mitológico. Las partes del foso de la nariz y la boca del Diablo significan el Ukhupacha o el infierno. Los dientes hechos de vidrio en forma del triángulo, junto con los labios, constituyen una forma de zigzag con una raya arriba la otra abajo, signo de prohibición en la zona andina, y en el caso de la máscara de La Diablada significan no entrar en el infierno.

En estos términos, se puede ver también un sincretismo religioso, pues a través de esta investigación, se ha percibido el respeto que tiene el pueblo andino a la naturaleza, a la Pachamama y a las Wakas. De manera que el mundo de abajo no necesariamente es malicioso para ellos; actualmente, según los artesanos, danzantes y pobladores puneños, el mundo de abajo se ha combinado con el cristianismo y se ha sometido al concepto del infierno, lo cual se trata de un resultado del sincretismo. Así que hasta aquí, se expone el carácter catequizador del cristianismo. Por consiguiente, la parte mediana de la máscara, que es Kaypacha, significa este mundo y está rodeada por numerosas caretas o animales, lo cual representa la biografía y las relaciones sociales de los danzantes, así como el respeto de los humanos a los seres de este mundo. Por último, la parte de arriba de la máscara, donde hay cóndor, Amaru o lagarto alado, cuernos del color de arco iris y puntitos, exhibe un cielo andino que también expresa el respeto por el pueblo puneño hacia la naturaleza, o mejor dicho, al cosmos.

Luego, sobre el significado de los trajes de La Diablada, los recamados adornos como hilo de plata y lentejuelas, pedrería y perlería, por una parte, es pertinente mencionar que

para los artesanos, danzantes y pobladores puneños significan la riqueza de las minas, o tienen que ver con la Iglesia. Por otra parte, funciona para brillar; los colores blanco y dorado del ángel son elementos religiosos, así como sus adornos como el cáliz, la hostia y la paloma que representa el espíritu santo, pero a veces también tienen que matizar los colores para que un solo blanco no quede triste.

Respecto a los colores de los siete pecados capitales, solo se destaca el rojo que representa Lucifer, aunque otros colores no significan exactamente qué pecado, sino que funcionan como un conjunto para presentar este término religioso, a pesar de que la mayoría de los entrevistados confirma que cada color sí tienen significados, mas no explican con más detalles; los multicolores de los trajes de diablos del batallón de cada bloque funcionan para diferenciarse entre diferentes bloques; el rojo y el negro de los Diablos significan respectivamente el fuego y la oscuridad que simbolizan el mal; a veces aparecen los colores como rojo y blanco que son símbolos de la nación; el traje de China Diabla siempre es ridículo por la característica de este personaje; en las capas el animal es el dragón oriental; la faja de monedas tiene relación con el ser maligno de los socavones de las minas; y la palca se parece al atuendo del señor de báculos de la cultura Tiahuanaco.

A través de la comparación, es posible darse cuenta de que a veces, el significado de una parte varía según diferentes entrevistados. De hecho, todos estos discursos constituyen una tradición inventada, y no existe la autenticidad de las tradiciones. Las razones por las que han inventado estas explicaciones pueden ser: simbolizar la pertenencia al grupo, por ejemplo, los colores exclusivos de cada bloque de una asociación para crear y defender su identidad; inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento, por ejemplo, la estructura de tres espacios de la máscara del diablo, y sobre todo el mundo de abajo simboliza el infierno, advirtiendo a la gente no cometer pecados, la calavera expresa el respeto hacia los muertos, las caretas representan las relaciones sociales; expresar y sublimar la rivalidad nacional en la competición ceremonial, debido a que se sabe que en febrero, no solo en Puno, se celebra una gran fiesta, también en Río de Janeiro o en Oruro; de esta manera, se ha producido una competencia del mercado cultural.

Entonces, para conseguir más intereses del turismo, la gente modifica e innova sus máscaras y trajes. Anteriormente, en el siglo pasado, La Diablada puneña fue influenciada mucho por La Diablada de Oruro, tanto en estética como en banda de música; no obstante, últimamente, los pobladores puneños también están creando las nuevas tradiciones de

esta danza, principalmente aprovechando las culturas exclusivas peruanas como el escudo peruano en un traje antiguo exhibido en el museo de la Paz, la cultura Chavín, las chullpas de Sillustani y las máscaras de Ichu.

Como se ha señalado en esta investigación, la presencia de danzantes mujeres es reciente (últimas décadas) y producto de la modernización del país, pues la mujer al acceder a mayor educación, mejores empleos y migrar a las ciudades, una forma de reclamar su derecho de igualdad ceremonial se configura en participar en el evento festivo como danzante y no solo en los labores domésticas festivas (preparar comida y bebida); ahora participan como danzantes, ocupando roles femeninos, creando nuevos personajes, e incluso, vistiéndose de danzantes masculinos. Este cambio no solo se ha dado en La Diablada, sino en otras danzas.

Según los artesanos, danzantes y pobladores puneños, los materiales utilizados en las máscaras antiguamente eran la piel de animal, y luego en los años 50 y 60 del siglo pasado eran de yeso; hasta ahora pasan a ser de lata, fibra de vidrio o resina, por la cuestión del peso, la eficiencia laboral y la comodidad; incluso colocan luces. En cuanto a los materiales de los trajes, antiguamente se utilizaban el hilo de metal y el vidrio que presentaban el lujo. Mientras que actualmente han reemplazado la tela sintética, las piedras plásticas por la industria global, y los trajes son más livianos.

Igualmente, de acuerdo con los artesanos, danzantes y pobladores puneños, en las máscaras poco a poco han sido incorporadas nuevas figuras como el dragón occidental u oriental. También ha aparecido la máscara del tipo humano, pero las máscaras utilizadas en la danza se vuelven más simples, entonces han dejado de poner varias caretas por el tema del peso; y en los trajes el cambio más típico es la incorporación de la imagen del dragón chino. Otros aspectos que se pueden indicar son la desaparición del estilo militar, y la aparición de nuevos elementos globales como una banda de Heavy Metal o los dibujos animados de Japón, que muestran la dinámica en crear una tradición y estar pendiente de las innovaciones que trae la globalización.

6 RECOMENDACIONES

(1) En concordancia con lo dicho por los artesanos, danzantes y pobladores puneños, el material de las máscaras de La Diablada de Puno ha experimentado un proceso de transformación que va desde la piel de animal y el yeso, hasta la lata, la fibra de vidrio, la resina o el gaucho. Por lo que se recomienda estudiar respectivamente las ventajas y desventajas de cada material, así como las evaluaciones de estos materiales por parte de mascareros y danzantes.

(2) Los entrevistados han afirmado que en La Diablada puneña, la máscara del Diablo abarca una estructura de tres mundos, pero hay pocos estudios dedicados a la composición y la estructura de los trajes de dicha danza, así que se sugiere investigar este tema.

(3) Los materiales de los trajes de La Diablada puneña han abordado contenidos acerca del comercio internacional y la psicología de los consumidores. Según un bordador, eligen colores de acuerdo con la moda o la situación social. De modo que se recomienda profundizar los materiales de trajes de La Diablada de Puno, siguiendo a unos bordadores a mercados mayoristas a observar, para saber el gusto de ellos o de los danzantes.

(4) De acuerdo con los artesanos puneños, hasta la fecha faltan investigaciones de ciencias sociales dirigidas a ellos mismos. De modo que se recomienda estudiar la historia, el ambiente, el procedimiento y el estado del trabajo de estos actores, cuyas obras han incluido la historia, la religión, la cosmovisión, la estética; así como la cultura de la Festividad Virgen de la Candelaria de la región de Puno.

(5) En palabras de algunos entrevistados, desde los años 70 del siglo pasado empezaron a aparecer danzantes femeninos en La Diablada puneña, y mediante la observación en la Festividad Virgen de la Candelaria de 2018, es preciso afirmar que ya hay bastantes danzantes femeninos de distintos personajes en esta danza. Por ende, se recomienda investigar la transformación y la función de estos personajes, así como sus características y el cambio de sus máscaras y trajes.

7 BIBLIOGRAFÍA

ARAMAYO CORDERO, Omar

2017 “Orígenes de La Diablada”. *La Vida & la Historia*. Tacna, Vol. 4, 6 (I), pp.93-97.

ASTORGA PINO, Juan

s/f “Autosacramental de La Diablada”. *Los Orígenes de las Danzas Puno* [grabación de audio]. Puno: El Alferado.

s/f “Origen de La Diablada”. *Los Orígenes de las Danzas Puno* [grabación de audio]. Puno: El Alferado.

AUILAR PAUCAR, Benigno Poblador puneño y artista del estilo de cubismo lírico

2018 “Entrevista al señor Lic. Benigno Aguilar Paucar” [notas de campo]. *Trabajo de campo de esta tesis: EL SIGNIFICADO Y LA TRANSFORMACIÓN DE LAS MÁSCARAS Y LOS TRAJES DE LA DIABLADA DE PUNO*. Agosto.

AUTOR DESCONOCIDO

2017 “La Diablada”. *El Alferado*. Puno, Año V, Edición N°50, pp.8-9.

APPADURAI, Arjun

1991 “Primera parte. Hacia una antropología de las cosas”. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo, pp.17-87. Consulta: 20 de octubre de 2018.

<https://www.u-cursos.cl/fau/2012/0/DH-107/2/foro/r/Appadurai-La-Vida-Social-de-Las-Cosas.pdf>

BERASTAIN, Juan Palao

2018 “De Danza de Mañazos a La Diablada”. En ASOCIACIÓN FOLKLÓRICA ESPECTACULAR DIABLADA BELLAVISTA CON MINISTERIO DE CULTURA – DIRECCIÓN DESCONCENTRADA DE CULTURA DE PUNO. *La Diablada en la Festividad de la Virgen de la Candelaria. Origen, Historia y Cultura*. Primera edición. Puno: G&S Impresores, pp. 60-65.

BUENO RAMÍREZ, Oscar Profesor de Antropología de la Universidad Nacional del Altiplano Puno

- 2014 *Teoría de la Danza*. Primera edición. Puno: Casa del Corregidor de Puno.
- s/f Estudio sobre las máscaras. Investigación inédita.
- s/f Gráfico de la semiótica andina. Investigación inédita.
- CÁNEPA KOCH, Gisela
- 1998 *Máscara, transformación e identidad en los andes: la fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo – Cusco*. Lima: PUCP. Fondo Editorial.
- CANNADINE, David
- 2002 “Contexto, representación y significado del ritual: la monarquía británica y la ‘invención de la tradición’, c. 1820-1977”. En HOBBSAWM, Eric y RANGER, Terence (Eds.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 107-171.
- CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso
- 2004 *De perlas y lentejuelas* [catálogo]. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- COMAROFF, John L., y Jean COMAROFF
- 2009 “Prologue”. *Ethnicity, Inc.* University of Chicago Press, pp. 1-5.
- DE LA CADENA, Marisol
- 2001 “Mestizos – indígenas Imágenes de autenticidad y desindianización en la ciudad del Cuzco”. *Identidades representadas: Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: PUCP. Fondo Editorial, pp. 179-212.
- ESPARCIA, Alejandro Jaquero
- 2014 “El legado de la Antigüedad en la iconografía cristiana: la escena de" Apolo venciendo a la pitón" y su repercusión en las representaciones de San Miguel. Los ejemplos de Roque López”. En *Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el sureste español*, pp.324-344. Consulta: 22 de octubre de 2018
- <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/42510/1/Memoria%204.pdf>
- FEDERACIÓN REGIONAL DE FOLKLORE Y CULTURA DE PUNO
- 2017 *Festividad Virgen de la Candelaria* [catálogo].
- FLORES VILLASANTE, Henry J.
- 2016 “Referencia Histórica”. *Máscaras del Altiplano “Recuperando las máscaras tradicionales”*. Catálogo de exposición artístico cultural. Museo Municipal Carlos Dreyer – Puno. Primera edición.

FRISANCHO PINEDA, Samuel

s/f “CAPÍTULO IV Sinopsis de la Teoría General de la Danza. Hacia un intento de Clasificación de las Danzas del Altiplano de Puno” y “Capítulo V Descripción de algunas de las danzas más importantes de cada provincia - Diablada”. *Álbum de Oro. Monografía del Departamento de Puno*. Tomo IX. Puno: s/e, pp. 23-29, pp. 36.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1989 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F.: Editorial Grijalbo. Consulta: 22 de octubre de 2018

https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf

1995 *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, D.F.: Editorial Grijalbo. Consulta: 22 de octubre de 2018.

<https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/garcia-canclini-n-1995-consumidores-y-ciudadanos.pdf>

GEERTZ, Clifford

1992 “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura”. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa, s/p.

GIL GARCÍA, Francisco

2017 “La serpiente: dimensiones de una divinidad subterránea en los Andes”. En CARRANZA VERA, Claudia, GUTIÉRREZ DEL ÁNGEL, Arturo, MEDINA MIRANDA, Héctor (editores). *La figura de la serpiente en la tradición oral iberoamericana*. Salamanca: Fundación Joaquín Díaz, pp. 13-26. Consulta: 1 de noviembre de 2018.

http://archivos.funjdiaz.net/digitales/actas/la_figura_de_la_serpiente2017.pdf

HOBSBAWM, Eric

2002 “Introducción: la invención de la tradición”. En HOBSBAWM, Eric y RANGER, Terence (Eds.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 7-21.

KOPYTOFF, Igor

1991 “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo, pp. 89-122. Consulta: 12 de noviembre de 2018.

<https://www.u-cursos.cl/fau/2012/0/DH-107/2/foro/r/Appadurai-La-Vida-Social-de-Las-Cosas.pdf>

LA SERNA SALCEDO, Juan Carlos

2018 *Sicuris, máscaras y diablos danzantes. Historia de La Diablada y la identidad cultural en Puno*. Primera edición. Lima: Ministerio de Cultura.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1987 *La Vía de las Máscaras*. Tercera edición en español. México, D.F.: Siglo Veintiuno editores.

MAMANI, Luperio David

2018 “Diablos y Diabladas en la Festividad de la Virgen de la Candelaria”. En ASOCIACIÓN FOLKLÓRICA ESPECTACULAR DIABLADA BELLAVISTA CON MINISTERIO DE CULTURA – DIRECCIÓN DESCONCENTRADA DE CULTURA DE PUNO. *La Diablada en la Festividad de la Virgen de la Candelaria. Origen, Historia y Cultura*. Primera edición. Puno: G&S Impresores, pp. 42-59.

MARZAL, Manuel María

1977 “El sincretismo andino”. *Estudios sobre religión campesina*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 107-130.

MENDOZA, Zoila S.

2001 “Definiendo el folclor Identidad mestizas e indígenas en movimiento”. *Identidades representadas: Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: PUCP. Fondo Editorial, pp.149-177.

MILLER, Daniel

2010 “Why clothing is not superficial”. *Stuff*. Cambridge: Polity, pp. 12-42.

MORALES AGUIRRE, Ana Isabel y MORALES SERRUTO, José

2009 *Historia de La Diablada Azoguini* [catálogo].

MORALES SERRUTO, José

2018 “La Diablada más allá de la colonia”. En ASOCIACIÓN FOLKLÓRICA ESPECTACULAR DIABLADA BELLAVISTA CON MINISTERIO DE CULTURA – DIRECCIÓN DESCONCENTRADA DE CULTURA DE PUNO. *La Diablada en la*

Festividad de la Virgen de la Candelaria. Origen, Historia y Cultura. Primera edición. Puno: G&S Impresores, pp. 82-86.

MORGAN, Prys

2002 “*From a Death to a View: la caza del pasado galés en el período romántico*”. En HOBBSAWM, Eric y RANGER, Terence (Eds.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 49-105.

ORDÓÑEZ AVALOS, Marlene Mirtha

2010 *El Dragón: influencia China en los trajes de danzas puneñas actuales*. Tesis para optar el título profesional de Licenciada en Arte. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ORMACHEA, Enrique A.

1995 “La Diablada”. *Presencia de Puno en la Cultura Popular*. Puno: Empresa Editora Nueva Facultad, pp.235-277.

RANGER, Terence

2002 “El invento de la tradición en el África colonial”. En HOBBSAWM, Eric y RANGER, Terence (Eds.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 219-272.

TREVOR-ROPER, Hugh

2002 “La invención de la tradición: la tradición de las Highlands en Escocia”. En HOBBSAWM, Eric y RANGER, Terence (Eds.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 23-47.

ZAPATA, Miguel Rubio

2011 “Máscaras, teatralidad y fiesta andina”. *Puente: ingeniería, sociedad, cultura*. Lima, año 5, número 22, pp. 46-51.

8 ANEXOS

Anexo 1. Folklore Espiritual

(Información recogida en *Álbum de Oro. Monografía del Departamento de Puno*. Tomo IX)

- Lenguaje popular tradicional
- Literatura popular tradicional
- Creencias y supersticiones
- Religión, filosofía y moral
- Música, coreografía e instrumentos populares
- Diversiones (deportes y juegos)
- Fiestas y ceremonias tradicionales
- Arte popular
- Teatro popular
- Ciencias populares
- Historia popular tradicional

2. Asociaciones de La Diablada en la Fiesta de la Virgen de Candelaria de Puno en 2018:

(Información recogida en el catálogo de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno sobre la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno 2018)

- Confraternidad Diablada San Antonio
- Diablada Confraternidad Victoria
- Tradicional Diablada Porteño
- Asociación Folklórica Diablada Centinelas del Altiplano
- Asociación Espectacular Diablada Bellavista
- Asociación Cultural Diablada Confraternidad Huáscar
- Asociación Folklórica Diablada Azoguini
- Asociación Cultural Incomparable Gran Diablada Amigos de la PNP

3. Presentación de fotos sacadas por la autora de esta tesis

(1) Máscara de Diablo Caporal en Asociación Cultural Brisas del Titicaca



(2) Sobre capa en restauración en Asociación Cultural Brisas del Titicaca



(3) Pechera del Diablo en Asociación Cultural Brisas del Titicaca



(4) Lista de entrevistados mencionados en la tesis

AGUILAR PAUCAR, Benigno
Poblador puneño y artista de Chucuito – Juli (Puno) en pintura del estilo de cubismo lírico

AGUILAR VALENCIA, Héctor
Bordador puneño del taller “El Rey Escorpión” que hace los trajes de La Diablada

BENIQUE VILCA, Luz
Pobladora puneña

BUENO RAMIREZ, Oscar
Profesor de antropología de la Universidad Nacional del Altiplano de Puno

CHURA APAZA, José
Artista puneño plástico en escultura, restauración, máscara y pintura

GODOY FARÍAS, José Lino
Danzante puneño de ángel de la Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista de Puno

LOZA, Edwin
Mascarero puneño

QUISPE LÓPEZ, Guillermo
Poblador puneño y uno de los fundadores de la Asociación de La Diablada Azoguini

QUISBERT VILCA, Javier
Artesano puneño de Casa Luminar que confecciona los trajes de La Diablada de Puno

SOTO VARGAS, Walter Poblador puneño
Presidente de socio – según Sr. Andrés de la Casa de Cultura de Puno

VELÁSQUEZ SALIER, RODY

Danzante puneño de diablo especial de la Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista

5. Foto de Máscara en forma de toro (sacada del artículo “De Danza de Mañazo a La Diablada” de Juan Palao Berastain p.62)

