

PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

APOYOS ECONÓMICOS PARA AMORTIGUAR LOS EFECTOS DE LA EMERGENCIA SANITARIA POR COVID 19, EN LA TRANSMISIÓN DE LAS EXPRESIONES CULTURALES INMATERIALES. DECRETO DE URGENCIA N° 058-2020. MECANISMOS DE AMORTIGUAMIENTO PARA MITIGAR LOS EFECTOS ECONÓMICOS EN EL SECTOR CULTURA

Génesis de la danza ritual la diablada peruana desde el punto de vista de la creación de sus vestuarios ancestrales y contemporáneos

REGIÓN: Puno

COLECTIVO: Manuela Mamani Borda
Nancy Epifanía Quispe Larico
Elvis Salvador Nahuincha Mamani
David Juan Carlos Nahuincha Mamani

MODALIDAD: Monografías, estudios o reseñas sobre patrimonio cultural inmaterial

RESUMEN: Estudio monográfico de la danza ritual la diablada peruana de Puno en base a la experiencia y conocimiento de portadores del patrimonio inmaterial vinculado a la creación de los vestuarios de cada personaje. Además, las principales características de su morfología y esencia, así como su aspecto de la fe colonial y católica.



LÍNEA 1

Iniciativas colectivas para el fortalecimiento de la memoria comunitaria



PERÚ

Ministerio de Cultura

Es un honor para el Ministerio de Cultura compartir las investigaciones y creaciones de los colectivos de danzantes, músicos, cocineros tradicionales, artistas tradicionales y cultores de la medicina tradicional quienes a través de sus trabajos demuestran la importancia de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial.

El contenido de esta publicación es enteramente del colectivo que lo elaboró con el mismo cariño y compromiso con el que los portadores que lo integran danzan, cantan, cocinan, tejen o practican la medicina tradicional.

© Colectivo beneficiario
© Ministerio de Cultura
Av. Javier Prado Este 2465, San Borja, Lima
www.cultura.gob.pe

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación, por cualquier medio o procedimiento, extractada o modificada, sin autorización expresa de los titulares del copyright.

Génesis de la danza ritual la diablada peruana desde el punto de vista de la creación de sus vestuarios ancestrales y contemporáneos



**Génesis de la danza ritual la diablada peruana desde
el punto de vista de la creación de sus vestuarios
ancestrales y contemporáneos**

Bordados San Antonio (BSA)

Todos los derechos reservados

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio,
sin autorización expresa del autor

Primera edición, Puno, 2021

“Porque la Belleza, Fedro, tenlo muy presente, sólo la Belleza es a la vez visible y divina, y por ello es también el camino de lo sensible, es, mi pequeño Fedro, el camino del artista hacia el espíritu.”

“La muerte en Venecia”, Thomas Mann.

CONTENIDO

| | |
|--|----|
| 1. Introducción | 04 |
| 2. Marco teórico | 06 |
| 2.1 El totemismo y el carácter sagrado en la danza la diablada | 06 |
| 2.2 Los personajes y la indumentaria en las danzas | 08 |
| 2.3 La semiótica | 11 |
| 3. Contexto histórico de la danza la diablada | 13 |
| 4. El oficio del vestuarista bordador de trajes de la danza la diablada | 19 |
| 4.1 Diseño de los vestuarios | 19 |
| 4.2 Realización de la indumentaria: Confección y bordado | 21 |
| 5. La Diablada peruana de Puno y sus personajes | 25 |
| 5.1 Los personajes de la danza la diablada | 26 |
| 5.1.1 El diablo | 27 |
| 5.1.2 La máscara o careta del diablo | 30 |
| 5.1.3 El vestuario del sajra y del diablo mayor (caporal) | 33 |
| 5.1.4 Otros personajes de la danza la diablada | 37 |
| 6. Perspectiva de los portadores del patrimonio inmaterial de la danza ritual de la diablada | 44 |
| 7. Bibliografía | 46 |

1. Introducción

En noviembre del 2014, la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno fue inscrita en la lista representativa de “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad” por la UNESCO, en reconocimiento a la expresión cultural, religiosa y festiva de la población puneña que se desarrolla con la participación de las áreas urbanas y rurales de la región (quechuas y aimaras). La festividad resalta porque incorpora elementos del proceso de evangelización de la iglesia católica y la cosmovisión andina. En los documentos presentado para la nominación y evaluados por la UNESCO, resalta el aspecto de la transmisión generacional de conocimiento en tres frentes: la creciente devoción religiosa de la población, la música y danza como expresión de la identidad cultural andina y la elaboración de las indumentarias de las danzas¹.

En este contexto, la diablada es una de las danzas más representativa que se practica en el altiplano peruano, no solo en la Festividad Virgen de la Candelaria, sino también en los diferentes eventos culturales y festividades religiosas que se realizan a lo largo del territorio peruano, con mayor predominancia en el sur del país. La importancia de esta danza en el acervo cultural es debido a que es una de las danzas más antiguas de la región puneña junto a los Sikuris. La práctica de esta danza tiene además presencia en otras regiones altiplánicas de América del Sur, como Bolivia y Chile, con sus respectivas particularidades.

Este gran acogimiento por parte de la población, se debe, en primer lugar, porque se trata de una expresión cultural ancestral y sagrada, en el sentido que la ejecución de la diablada se observa en fechas relevantes de los calendarios litúrgicos y andinos. En el mes de febrero se danza en honor a la Virgen de la Candelaria de Puno, a su vez, es el mes en que la tierra se encuentra en su máxima capacidad productiva (ciclo productivo agrícola y ganadero). En segundo lugar, porque la diablada es una danza de arte colectivo con movimientos coreográficos impresionantes acompañado de música contagiante. En tercer lugar, debido a que los personajes de la diablada y sus vestuarios han tenido un desarrollo extraordinario, en cuanto a la aparición de nuevos personajes, y a los diseños y uso de materiales en la elaboración de las indumentarias, sin perder sus orígenes.

¹ UNESCO, Intangible Cultural Heritage (2014). NOMINATION FILE NO. 00956: FOR INSCRIPTION ON THE REPRESENTATIVE LIST OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF HUMANITY IN 2014. Ninth session. Paris, France. November 2014.

En las últimas dos décadas, la comunidad académica, el ministerio de cultura y los conjuntos folclóricos de las principales diabladas han emprendido importantes esfuerzos en realizar investigaciones que ayuden al entendimiento de los orígenes de esta danza. Sin embargo, ninguna investigación aborda el tema desde un enfoque de la indumentaria como instrumento de análisis que complemente los estudios sobre los orígenes andinos de la danza. A raíz de ello, creemos que es relevante ampliar este conocimiento desde la óptica de la creación de las distintas piezas y elementos que conforman la indumentaria de los personajes de la danza la diablada. En este sentido, es importante conocer las influencias que los trajes han recibido de las culturas peruanas prehispánicas, y también, de las culturas extranjeras, esto en base a la interpretación de las distintas simbologías e iconografías que se observan en los diseños de las indumentarias y las máscaras. Para ello, se toma como base la teoría de la semiótica, disciplina que tiene por objeto el estudio de los signos como un proceso de inferencia que permite generar conocimiento.

El presente trabajo se ha estructurado en siete ítems o capítulos, incluido la introducción. El segundo, corresponde al marco teórico que pretende familiarizar al lector con algunos conceptos o teorías que ayude a un mejor entendimiento del resto del documento. En particular, se explica de forma sucinta, el totemismo vinculado al carácter sagrado en la danza la diablada, aspectos generales de las indumentarias en las danzas y los personajes, y la teoría de los signos (la semiótica). En la tercera parte abordamos el análisis del contexto histórico del origen de la danza la diablada, a partir del análisis de trabajos de investigación relacionados pretendemos introducir al lector en los aspectos de los inicios de la danza. En el cuarto capítulo resaltamos el oficio del “Vestuarista Bordador” de trajes de la diablada, para ello nos centramos principalmente en dos aspectos neurálgicos de este oficio, el primero es la parte creativa relacionada al diseño de los vestuarios, y el segundo, relata el proceso de producción de la indumentaria, siendo la elaboración de los bordados y la decoración lo esencial. El capítulo quinto es la parte donde se realiza el análisis de los vestuarios y máscaras de los personajes de la danza la diablada. Se pone énfasis en el diablo, personaje que dio luz a la creación de la danza. Aquí es donde se realiza el análisis e interpretación de las diferentes simbologías e iconografías que conforman las piezas del traje y los elementos de la careta. En el sexto capítulo mostramos la perspectiva de los portadores del patrimonio inmaterial de la danza ritual la diablada. Finalmente, en el capítulo séptimo se detalla la bibliografía.

2. Marco teórico

2.1 El totemismo y el carácter sagrado en la danza la diablada

El totemismo relaciona los hechos rituales entre el hombre y la naturaleza, poniendo énfasis en el carácter sagrado que suele heredarse entre generaciones, con el propósito de continuar con la veneración religiosa y culto de los tótems, vinculado a las diversas costumbres ancestrales. La palabra tótem originaria de la lengua Ojibwa de los nativos de Canadá, refiere al objeto natural o ideas asignadas a un individuo, tribu o grupo de personas, que usualmente representa su mundo psíquico. Por ejemplo; el fuego, el agua, el sol, los animales (comestibles, temibles y admirados) y en general cualquier parte del planeta tierra puede ser un tótem. Las principales funciones del totemismo son: evitar el egoísmo, el incesto, promover las leyes en comunidad, el respeto a los objetos sagrados, promover la conciencia del alma en los objetos de la naturaleza (animismo), el respeto a la vida y la convivencia con otras especies de la naturaleza.

La concepción totémica en la época preinca, inca, colonial y contemporánea permite formar un discurso de identidad a pesar de las diferencias que pudieran existir entre grupos culturales. A partir de ello, se puede deducir que las organizaciones sociales, incluyendo a las religiosas, buscan salvaguardar la cultura que supera las redes de egoísmo, prevaleciendo los intereses comunes de reciprocidad y respeto a la naturaleza. Además, este sistema de pensamiento nos puede ayudar a identificar las etapas del desarrollo humano a través la interpretación de los tótems asignados en determinados grupos humanos. En el campo de las danzas costumbristas, el totemismo relacionaría al personaje diablo danzante como instrumento de culto con su entorno natural y musical. En particular, la indumentaria puede ser interpretado como un tótem o conjunto de tótems de carácter sagrado vinculado al uso de elementos simbólicos atemporales que unen y afianzan a los pueblos (ayllus) más allá del carácter consanguíneo.

En 1900, Salomón Reinach formuló el Código del totemismo en doce artículos que expresan la conformación religiosa espiritual, las cuales se transcriben en las siguientes líneas:

1. Ciertos animales no deben ser muertos ni comidos. Los hombres mantienen en cautividad individuos de estas especies animales y los rodean de cuidados.
2. Un animal muerto accidentalmente hace llevar luto a la tribu y es enterrado con iguales honores que un miembro de la misma.
3. La prohibición alimenticia no recae, algunas veces, sino sobre una cierta parte del cuerpo del animal.

4. Cuando se impone la necesidad de matar a un animal habitualmente respetado, se excusa la tribu cerca de él y se intenta atenuar, por medio de toda clase de artificios y expedientes, la violencia del tabú, esto es, el asesinato.
5. Cuando el animal es sacrificado ritualmente, es solemnemente llorado.
6. En ciertas ocasiones solemnes y en determinadas ceremonias religiosas se revisten los individuos con la piel de determinados animales. Entre los pueblos que viven aún bajo el régimen del totemismo, se utiliza para estos usos la piel del tótem.
7. Existen tribus e individuos que se dan el nombre de los animales tótem.
8. Muchas tribus se sirven de imágenes de animales como símbolos heráldicos y ornan con ellas sus armas de caza o de guerra. Los hombres se dibujan o tatúan en sus cuerpos las imágenes de estos animales.
9. Cuando el tótem es un animal peligroso y temido, se admite que respeta a los miembros del clan que lleva su nombre.
10. El animal tótem defiende y protege a los miembros del clan.
11. El animal tótem predice el porvenir a sus fieles y les sirve de guía.
12. Los miembros de una tribu totemista creen con frecuencia hallarse enlazados al animal tótem por un origen común.

El acercamiento a la intimidad totémica planteada por Reinach incluye el análisis de los signos y fenómenos de coexistencia en un tiempo y espacio. Además, es importante considerar el trabajo del padre del psicoanálisis Sigmund Freud (1983) que distingue tres variedades de tótem, las cuales transcribimos:

1. El tótem de la tribu, que se transmite hereditariamente de generación en generación.
2. El tótem particular a un sexo, esto es, perteneciente a todos los miembros varones o hembras de una tribu dada, con exclusión de los miembros del sexo opuesto.
3. El tótem individual, que pertenece a una sola persona y no se transmite a sus descendientes.

La variante del tótem de la tribu se adecúa al contexto cultural andino-amazónico sudamericano, debido a que en la evolución de las diferentes culturas se transfieren ciertas costumbres y mantienen vínculos de deberes en sus sistemas de creencias religiosas compartidas en sociedad. De este modo, las costumbres trascienden en el tiempo por medio del sincretismo cultural y adaptación a su nuevo entorno.

Al respecto, en la actualidad se puede corroborar la práctica de ciertas costumbres y saberes ancestrales; por ejemplo, las ofrendas a la pachamama con chicha de jora, vino, coca, frutos, sangre animal, entre otros. Tales fenómenos culturales conviven con formas más antiguas de sacrificio animal, antepuesto a la agricultura y al rito del fuego. Por ejemplo, la festividad Virgen de la Candelaria de Puno mantiene la costumbre de iniciar los actos jubilaes con la entrada de kapus². Este rito es seguido con la ofrenda de diversas danzas con vestuarios bellos, música, comida y bebida, como parte una unión fraternal en complemento a la vida familiar. Esto constituye la reafirmación de los pueblos (ayllus) en su significación sacramental con la naturaleza.

2.2 Los personajes y la indumentaria en las danzas

Las personas tienen la capacidad de comunicar a través de lo visual, lo discursivo y conductual, siendo la parte visual la principal capacidad de comunicación de la indumentaria o vestuario. El lenguaje visual se enriquece al momento en que la persona viste la indumentaria, cuando se une el discurso comunicativo del cuerpo con el vestido. Este discurso es más expresivo en las danzas, considerando que las personas que interpretan a los personajes emulan movimientos coreográficos que junto los disfraces que visten pueden expresar las costumbres de grupos étnicos o poblaciones.

Es preciso abordar la definición del personaje. Al respecto, desde una perspectiva literaria, el personaje típico es el resultado de la acción narrada o representada que se queda en la memoria de los lectores, y que a través de ella adquiere una fisonomía completa, no solo exterior, sino también intelectual y moral. Lo intelectual está relacionado a los gestos y al proceder que define la personalidad del personaje (Eco U., 1984). A partir de esta concepción, los personajes de las danzas folclóricas encarnan su perfil físico y psicológico dentro de las comparsas, comunicando aspectos culturales y creencia religiosas.

Por el lado de la vestimenta, la definición de Flügel resalta tres funciones o elementos del vestido: la de cubrirse por pudor, por protección y decoración. El pudor hace referencia a la vergüenza que una persona puede sentir al mostrar una parte de su cuerpo. La protección es de carácter fisiológico relacionado a las sensaciones del frío, calor o

² Es un acto ceremonial y ritual de ofrenda a la madre tierra con fuego y diferentes artículos como la coca, el vino, etc.

desnivel del piso. La decoración es el elemento que se da en un sentido meramente estético y que puede darse en el marco del pudor y la protección. Por ejemplo, un vestido con determinado adorno que resalte u oculte alguna parte del cuerpo.

Sobre el pudor, González L. (2010) afirma que en la actualidad ya nadie se viste por necesidad de cubrirse o por pudor, sino que va más allá, es decir el consumidor se viste “de sentido” (buscan en el vestido las marcas). En la misma línea, Glover H. (2017) precisa que “el vestido deja de ser un mero objeto de consumo para formar un lenguaje visual bien articulado de múltiples implicaciones psicológicas y culturales que se constituye en interacción armónica con una forma de comunicación no verbal³”.

Para complementar la definición previa, Barbel B. y Lobel L. mencionan que los vestidos cumplen al menos tres funciones: La instrumental, la estética y la de simbolizar sus diferentes papeles y posiciones sociales⁴. Siendo esta última la que se mantiene en la actualidad como proyección semiológica de la moda en la vida social. También menciona que el vestido es un texto que se dirige a alguien, y es por consiguiente importante el punto de vista del observador⁵. Bajo la misma connotación Barthes afirma que la sociedad industrial forma consumidores que no necesitan las prendas por su valor de uso, sino por su valor simbólico (González L., 2010).

Con respecto a la comunicación no verbal o de simbolización, Badaloni (2012) refiere que los códigos son un sistema de signos no lingüísticos de comunicación, que puede ayudar a una mejor comprensión del comportamiento del hombre en la sociedad y de cierta forma a modelar la configuración de las relaciones sociales. Dicho de otra forma, la indumentaria permite comunicar todo tipo de mensajes preestablecidos o no, y que está compuesto de un significado social y cultural. Por su parte, Glover, H (2017) en referencia a Miller G. menciona que un código es “un sistema de símbolos que por convención previa está destinado a representar y a transmitir la información al punto de destino”. Sol Hekier (2018) resalta que, en el proceso de comunicación de la vestimenta, esta tiene la capacidad de individualizar a las personas, de modo tal que puede proyectar una determinada identidad. Esta puede estar relacionado a los estratos sociales, profesiones, vínculos afectivos e inclusive ideologías.

³ El autor hace referencia a Squicciarino.

⁴ Las posiciones sociales con el tiempo se han ido difuminando.

⁵ Mencionado en la tesis doctoral de Helen Glover Pino (2017). De la hoja de parra al bikini: la moda como soporte de comunicación social.

A partir de estos aportes, podemos abordar la indumentaria o disfraces que visten a los personajes de las danzas. El carácter de simbolizar es fundamental en el mundo de las danzas, dado que la indumentaria y las máscaras anuncian la identidad del personaje mediante rasgos externos que tienen un alcance psicológico (transformador del alma) al funcionar como mediador entre la persona que la viste y el propio personaje. Asimismo, incorporan aspectos que denotan parte de la cultura de una sociedad en particular y refleja el papel que juega dentro de la danza costumbrista. En el caso de la diablada, el personaje diablo simboliza la máxima maldad desde una perspectiva de la iglesia católica.

El carácter estético y decorativo de la indumentaria de las danzas ha ido evolucionando de forma importante en las últimas décadas, es así que la indumentaria de las diferentes danzas del altiplano peruano conocidas como trajes de luces han adquirido aspectos y diseños deslumbrantes y fastuosos. Por poner un ejemplo, en el caso la diablada, personaje de la danza la diablada, el capellón ha ido adquiriendo la forma de la silueta del dorso de la mujer y los materiales de elaboración incorporan hilos dorados, pedrería, perlas, entre otros.

El pudor en la indumentaria de las danzas depende del tipo de personaje que se aborde y está relacionado en muchas ocasiones a la edad de las personas que las representan; por ejemplo, las cholitas son interpretadas por señoras mayores que visten polleras largas, en cambio las chinas de la diablada usualmente visten polleras cortas y son representadas por mujeres jóvenes. Un aspecto adicional a considerar en la indumentaria es la comodidad de cada elemento que la compone, debido a que le da mayor soltura al danzante durante su desenvolvimiento coreográfico.

Finalmente, en el campo del significado social del vestido, si uno se remonta a la época de la revolución industrial donde surge la clase burguesa, esta da origen a la confección seriada de los vestidos para la nueva clase social. En efecto, este periodo marca las identidades de los diferentes actores sociales en base a sus roles, resaltando un mayor desarrollo de la industria textil con una producción seriada de vestidos (*prêt à porter*⁶) para la clase obrera, ejecutivos y profesionales, educadores y personal de salud. Tomado como base estos hechos históricos, en el mundo de las danzas la indumentaria también incorpora aspectos de roles y poder de los personajes dentro de la danza costumbrista. Por ejemplo, en la diablada, el personaje diablo caporal refleja una posición de mayor

⁶ *Prêt-à-porter* o ready to wear, constituye un nuevo modo de producción que se relaciona al surgimiento de una clase media capaz de consumir prendas de moda.

poder respecto al resto de danzantes del conjunto, lo cual se refleja en el cepellón y la corona incrustada en la máscara.

2.3 La semiótica

Los signos se han hecho presente a lo largo de la evolución del hombre como un medio de comunicación, y se ha constituido en una herramienta de análisis e interpretación en distintas áreas del conocimiento. Es así que la semiótica se convierte en una disciplina que ha contribuido, en particular, en las ciencias sociales como la sociología, antropologías, arqueología, las comunicaciones y la moda. En el campo de la arqueología peruana, Julio C. Tello fue uno de los que aplicó el estudio iconográfico en los hallazgos arqueológicos que hizo (arte rupestre, cerámicas, textilería y litoesculturas).

La semiótica de Peirce tiene una perspectiva filosófica que establece una teoría de la realidad y del conocimiento a partir de la inferencia de signos. Esta inferencia se da a través de un proceso llamado “semiosis” mediante el cual un signo es percibido e interpretado. En este proceso interactúan tres componentes (triada de Peirce⁷): 1) El representamen, 2) el objeto y 3) el interpretante. La inferencia inicia cuando a un signo llamado “representamen” se le atribuye un “objeto” a partir de otro signo llamado “interpretante” que hace referencia al mismo objeto. El representamen representa a un objeto ausente en ese momento, por ejemplo, el dibujo del sol en una hoja de papel es un signo que representa al sol (el objeto). El interpretante es la interpretación que se le da a dicho signo en la mente humana. Humberto ECO (2000) precisa que el interpretante no es el intérprete del signo, sino es lo que garantiza la validez del signo aún en ausencia del intérprete.

Con respecto a la danza la diablada, el personaje diablo puede constituirse en un objeto dinámico guiado por creencias religiosas distintas. Una interpretación inmediata del diablo puede ser interpretado como una representación de la maldad según la iglesia católica⁸. Mientras que desde una concepción de la religiosidad andina antes de la llegada de los españoles se puede interpretar como un personaje satírico cercano a la población, incluso como protector.

⁷ Es triádica porque es indispensable que estén los tres componentes.

⁸ El objeto dinámico también podría ser interpretado a partir de épocas o costumbres distintas.

Además, presenta un cuadro teórico que consiste en una división de la triada a partir de ideas que pueden ser pensadas desde tres categorías (primeridad, segundidad y terceridad), las que representan tres niveles de análisis o entendimiento con respecto a la realidad. Estas relaciones dan origen a nueve tipos de signos: cualisigno, sinsigno, legisigno, ícono, índice, símbolo, rema, decisigno y argumento.

Por otro lado, la teoría de Ferdinand de Saussure⁹ afirma que el proceso de comunicación se da a través de dos elementos del signo: el significante y el significado. El significante hace referencia al sonido (P.ej. al pronunciar una palabra) y el significado esta dado por la imagen mental o la interpretación que genera esa palabra en la mente. Haciendo un paralelismo con la teoría de Peirce, el significante sería equivalente al representamen y el significado sería similar al interpretante, por lo cual se puede advertir que no incluye como elemento del proceso de semiosis al objeto. Al respecto, Umberto Eco (2000) refiere que en el cuadro teórico de Peirce el objeto entra únicamente cuando se discuten tipos particulares de signos como los íconos e índices.

⁹ El término Semiología fue definido por primera vez por Saussure, quien acuñó el término para referirse al estudio del signo como una entidad de dos caras (significante y significado).

3. Contexto histórico de la danza La Diablada

Existe consenso de que el origen de La Diablada se da entre los siglos XVI y XVII con el proceso de colonización y evangelización. Sin embargo, también es importante mencionar que el personaje del diablo existía en el imaginario andino mucho antes de la llegada de los españoles. De ahí que, en la época colonial a raíz del sincretismo cultural y religioso de ambos mundos, se hace presente la concepción de una dualidad sobre el significado del diablo, de que no solo representaría a la maldad, sino también, es una imagen de lo benéfico.

Al respecto, La Serna (2018) menciona que en los andes se genera un paralelismo sobre el significado del diablo: la “oficial” y la acepción popular. La oficial corresponde al enemigo de la humanidad cristiana. En cambio, la acepción popular está ligada a una imagen satírica a partir de la injusticia y las diferencias sociales de este mundo, que incluso es cercano al pueblo¹⁰. Esta concepción sobre el diablo, desde el imaginario andino, sugiere que podía ser un personaje benéfico o maléfico, según las circunstancias; de modo tal que no genera rechazo, al igual que en la tradición popular europea y africana. En la misma línea, Luperio Onofre (2018) menciona que en el imaginario andino el Diablo o Saqra también estaba ligado al bien. Precisa que con la llegada de los españoles se ha satanizado a los espíritus andinos y en muchos casos se procedió a su extirpación (identificaron como diabólicos a los dioses andinos). En la acepción andina el Supay o diablo se cree que es un espíritu protector, y que también, es parte de los diablos.

La cultura andina antes del proceso de colonización, se caracterizó por poseer una religión politeísta, ligado a las culturas Inca y Preinca como los Pukara, Aymara, entre otros. En los rituales hacían ofrendas o ceremonias a sus deidades andinas como las huacas, la madre tierra (pachamama) y los cerros (apus o achachilas) en busca de bienestar, fertilidad y abundancia. Estos rituales usualmente eran dirigidos por los sacerdotes de ese entonces conocidos como pacos, yatiris y laykas.

Con la llegada de los españoles en el siglo XVI, la iglesia católica en su tarea de evangelización y cristianización de los pueblos nativos del altiplano peruano buscó la extirpación de estas idolatrías. Esta labor fue asignada a los dominicos y jesuitas¹¹ que

¹⁰ La gente andina no siempre le teme y es capaz de dialogar con él, tal como en el pasado lo hizo con los cerros, los “tíos” de la mina o con el ekeko.

¹¹ Se instalaron en el altiplano desde 1576 y fueron expulsados en 1767

tuvieron como centro de acción los poblados de Juli¹², Mañazo y Vilque dado que en ese entonces estas localidades constituían importantes centros de desarrollo económico y de religiosidad andina¹³.

En relación a la evangelización, Juan Palao (2010) destaca que las estrategias se centraron en cinco frentes: 1) Usar el idioma indígena para exponer las nuevas ideas sobre el demonio, cielo, infierno, hechicería y brujería¹⁴, 2) Buscar similitudes entre relatos andinos y pasajes bíblicos, 3) Buscaron reinterpretar el sentido ritual ancestral de las danzas, dándoles un enfoque artístico o de origen de danzas europeas, 4) Destrucción de huacas¹⁵ y artículos usados en los rituales andinos, 5) Tomar algunos elementos de la cultura andina para efectuar un sincretismo religioso. Por otro lado, menciona que, frente a estos actos de represión, los indígenas emplearon una serie de acciones que buscó la preservación de sus creencias y costumbres originarias. Se puede mencionar, por ejemplo, la adecuación del calendario andino al calendario litúrgico y la modificación de danzas originarias con aspectos de danzas hispanas.

En este contexto de represión de la cultura indígena, el poeta Omar Aramayo, en su libro “Los Túpac Amaru” (1572 - 1825), pone al descubierto el vasallaje del virreinato del Perú;¹⁶ como una sociedad racista, feudal, centrista, genocida, y con una política de etnocidio bárbaro. En las siguientes líneas se muestra un pequeño extracto:

“...el propósito de la educación es formar vasallos leales a la corona, como dice la ley, y nada más, las ideas malogran a la gente y a los propósitos del rey”.

Además, las prohibiciones de la vestimenta y los códigos simbólicos indígenas quedaron registradas en el decreto de sentencia a muerte y desmembramiento de Túpac Amaru en 1781¹⁷ ¹⁸. En dicho decreto, se evidencia el desprecio a la cultura, religión y educación indígena por parte de la corona española:

¹² Ubicado en la provincia de Chucuito. La caja real inicialmente se ubicó en la localidad de San Antonio de Esquilache y posteriormente (entre 1665 y 1668) se trasladó a la localidad de Chucuito donde permaneció hasta 1825.

¹³ Esta labor se desarrolló entre 1550 y 1583, según el Jesuita Pablo Josep de Arriaga (Extirpación de la idolatría del Perú, 1621)

¹⁴ Por ejemplo, popularizaron las palabras Hanan pacha (cielo), Uchu pacha (Infierno), demonio o satanas (supaya o supay). Según Ludovico Bertonio en la lengua aymara la palabra Supay significa “hombre furioso, enloquecido, que suele estar por los cerros”.

¹⁵ En estos lugares donde se destruía las huacas y las cumbres de los cerros se debía poner una cruz para ser veneradas.

¹⁶ El Virreinato peruano se inicia en 1542.

¹⁷ La sentencia es dictada por el Visitador General José Antonio de Areche el 15 de mayo de 1781.

¹⁸ Esta sentencia se dio como muestra de poder de la corona española ante posibles insurgencias, y en particular, como represalia por el ajusticiamiento en la horca del corregidor de Tinta (Cusco) Antonio Juan

“Sabido igualmente él y los de su mal educada nación ...Al propio fin, se prohíbe que usen los indios los trajes de su gentilidad, y especialmente los de la nobleza de ella, que sólo sirven de representarles los que usaban sus antiguos incas, recordándoles memorias que nada otra cosa influyen que el conciliarles más y más odio a la nación dominante, fuera de ser su aspecto ridículo y poco conforme a la pureza de nuestra religión, pues colocan en varias partes de el al sol, que fuera su primera deidad, extendiéndose esta resolución a todas las provincias de esta América Meridional, dejando del todo extinguidos tales trajes, tanto los que directamente representan las vestiduras de sus gentiles reyes con sus insignias, cuales son el único, que es una especie de camiseta, yacollas, que son unas mantas muy ricas de terciopelo negro o tafetán, mascapaicha, que es un círculo a manera de corona de que hacen descender cierta insignia de nobleza antigua significada en una mota o borla de lana de alpaca colorada, y cualesquiera otros de esta especie o significación, lo cual se publicará por bando en cada provincia para que deshagan o entreguen a sus corregidores cuantas vestiduras hubiese de ellas de esta clase; como igualmente todas las pinturas o retratos de sus incas, en que abundan con extremo las casas de los indios que se tienen por nobles, para sostener o jactarse de su descendencia, las cuales se borrarán indefectiblemente, como que no merecen la dignidad de estar pintados en tales sitios y a tales fines, borrándose igualmente o de modo que no quede señal, si hubiese algunos retratos de éstos en las paredes u otras partes...”¹⁹

En el espacio de las fiestas y las danzas, La Serna (2018) refiere que la fiesta se convirtió en uno de los escenarios clave para el desarrollo de la evangelización, y que, la danza se convirtió en el corazón de las formas de la religiosidad popular. Al respecto, el autor menciona dos explicaciones para entender como las danzas indígenas se incorporaron en las ceremonias católicas: por sustitución y por analogía. La primera, hace referencia a las coincidencias de las fiestas agrícolas andinas con las fechas del calendario litúrgico católico (por ejemplo, el inti Raymi convertido en Corpus Christi). La segunda, se refiere a la afinidad con algunas necesidades de las celebraciones católicas; por ejemplo, los

de Arriaga y Gurbista dada sus conductas inmorales y extremistas frente a los indígenas. La sentencia del corregidor fue dictada en 1780 por José Gabriel Túpac Amaru. El corregidor fue un mercader excomulgado por la iglesia católica debido a sus conductas inmorales

¹⁹ Nueva Colección Documental de la Independencia del Perú: La Rebelión de Túpac Amaru. Volumen 6, páginas 300 – 307.

takis²⁰ además de estar vinculados a las celebraciones religiosas, eran también una especie de performance presentada a la elite política indígena²¹, que posteriormente fue relacionado a los recorridos procesionales de las imágenes católicas²².

En este proceso de cristianización, en el altiplano peruano se establecieron diversas festividades que se mantienen hasta la actualidad, teniendo como principales imágenes de veneración a la virgen maría, los santos y cruces. En las antiguas localidades del altiplano puneño, destacan la festividad de San Santiago (devoción a la tenencia de caballos, 25 julio), la festividad de San Miguel Arcángel (patrono protector de los arrieros de Mañazo, 29 septiembre), la virgen de la inmaculada concepción, la festividad de San Isidro (patrón de los toros y su uso en las labores agrícolas) y la festividad de la virgen de la cancelaria (Inicialmente en Huancané y más tarde en la nueva Villa de Puno²³).

En la época colonial destacaron los poblados de Vilque, Pucará y Juli como principales centros de desarrollo económico y cultural de la región. Las actividades económicas más importantes de la época colonial fueron la ganadería y el de los arrieros²⁴, que se encargaban del traslado del ganado y la comercialización de diversos tipos de artículos²⁵. Esto motivo el establecimiento de diversas ferias locales, siendo las más importantes las de Vilque y Pucará.

Palao (2010) menciona que la danza Koro toros²⁶ se bailada en la festividad de San Miguel Arcángel por los arrieros de Mañazo y que sería la antecesora a la “danza de los Mañazos”, que posteriormente fue denominado “Diablos de los Mañazo”. Esta denominación de diablos se habría adoptado a partir de la visión de la iglesia católica como una reinterpretación de la presencia de máscaras con cuernos en alusión al demonio o satanás (personaje bíblico). Asimismo, menciona que el personaje ángel se incorpora en la danza posteriormente a raíz de la participación de la imagen de San Miguel Arcángel

²⁰ Según Estenssoro, “el término taki es asumido por los textos oficiales como una palabra para designar de forma global las manifestaciones tradicionales que incluían danzas, constantemente se le asociaba con borrachera y se convierte en sinónimo de idolatría. A ella se contraponen la palabra baile que designa los bailes aceptados (cristianizados o nuevos), pero también los bailes tradicionales que podían estar en debate”.

²¹ Jefes étnicos que eran transportados en literas.

²² En referencia al Estenssoro (1998 y 2003).

²³ En el siglo XVIII. Asimismo, para ese entonces la actividad de los arrieros de Mañazo se consolidó en la nueva Villa de Puno.

²⁴ Actividad que duro 300 años desde fines del siglo XVI hasta la construcción del ferrocarril.

²⁵ Resaltaron los arrieros del poblado de Mañazo.

²⁶ Esta danza es de carácter ritual con el propósito de un buen augurio en la producción de ganado y fue creado por los pobladores de Cori Cori. Un elemento importante en la vestimenta de esta danza fueron las cornamentas de los toros sacrificados.

en las procesiones, esto como una respuesta cultural altiplánica de alternar y compartir con los seres tutelares.

En el mismo tenor, autores como Cuentas Ormachea, Frisancho y Onofre sostienen que la danza de La Diablada nace en la Villa Colonia de Juli en el siglo XVI, como resultado de la tarea de evangelización de los Jesuitas. Al respecto, refieren que la iglesia católica eligió la localidad de Juli (Chucuito) por ser uno de los centros de idolatría y hechicería más importante de la cultura andina (L. Onofre, 2018).

Con respecto a la aparición del diablo danzante a lo largo del Perú, entre los siglos XVII y XIX, La Serna resalta algunos hechos históricos:

- A inicios del siglo XVII, el jesuita Ludovico Bertonio evidencia en su libro Vocabulario de la Lengua Aymara la presencia del diablo danzante o burlesco en los diferentes bailes indígenas de la época con el nombre de “demoñuelos o diablillos de las danzas”.
- En el siglo XVIII, el obispo de Trujillo, presenta unas acuarelas de la danza del son de los diablos que acompañaban los actos oficiales de las fiestas religiosas.
- En la primera mitad del siglo XIX, Pancho Fierro registra algunos dibujos del “son de diablos” representado en Lima.
- En 1868, en un informe dirigido a la autoridad obispal, el párroco interino del pueblo de San Andrés de Atuncolla solicita la erradicación de bailes degenerados, como los “Lanlacos o Diablos”.
- En la década de 1900, muestra una fotografía de la danza del son de diablos en Lambayeque (Fotógrafo: Enrique Brüning)

Los trabajos de investigaciones realizados hasta la fecha, refieren que la aparición de los diablos en la danza de los sicuris se acentúa a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, con la fundación diversos conjuntos folclóricos de sicuris como los del barrio Mañazo (1892), Cerro Blanco, Juventud obrera (1921). Estas danzas usualmente incorporaban personajes como el diablo, el cóndor, la taruka (venado andino), el oso (ucumari), arcángel san miguel, entre otros.

Finalmente, se debe resaltar la participación de la clase intelectual en la primera mitad del siglo XX, como actor importante en la consolidación de la riqueza folclórica indígena de Puno. Se fundan los grupos Orkopata (1925²⁷), Círculo Pictórico Laycakota (1933) y la filial del Instituto Americano de Arte (1941), siendo este último, quién organizó en

²⁷ <http://punoculturaydesarrollo.blogspot.com/2013/05/el-grupo-orkopata.html>

1956 el “Primer Concurso de Bailes y Música Andina” que incluía la participación de comunidades rurales aledañas y barrios urbanos²⁸. Posteriormente, en 1965, se crea la Federación Folklórica Departamental de Puno, y a partir de dicho año, se encarga de la organización del concurso de danzas que se desarrolla hoy en día en el estadio Enrique Torres Belón.

²⁸ Otros hechos relevantes: 1) En 1967, el escritor José María Arguedas, luego de su participación como jurado del III concurso folklórico, resaltó la existencia de una gran diversidad de danzas en Puno, 2) En 1985, Puno es declarado oficialmente como “Capital del Folklore peruano”, 3) En 2004, se promulga la ley que declara “Patrimonio Cultural de la Nación” a la festividad de la virgen de la candelaria de Puno, 4) En 2014, la UNESCO anuncia la declaración de la festividad virgen de la candelaria de Puno-Perú en la lista de “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”.

4. El oficio del vestuarista bordador de trajes de la danza la diablada

El oficio del “vestuarista bordador” es una parte neurálgica no solo en la festividad Virgen de la Candelaria, sino en todas las festividades y eventos culturales asociados que se realizan al largo del territorio nacional. En el pasado, era usual destacar únicamente la participación de los danzarines y músicos durante el despliegue coreográfico. Sin embargo, en la actualidad el rol del vestuarista bordador y mascarero cada vez está adquiriendo mayor valor, no solo por el esfuerzo que realizan en la elaboración de las indumentarias, sino principalmente porque la sociedad en su conjunto está entendiendo que la creación de los trajes, como los de la danza la diablada, constituye una expresión artística que narra parte del legado cultural de nuestros antepasados con una mirada contemporánea.

Abordar el oficio del vestuarista bordador es una tarea compleja y extensa, que escapa al propósito del presente trabajo, por lo cual, en los siguientes párrafos haremos una aproximación general y resumida de este oficio. Este tema lo dividimos en dos partes, la primera, es sobre el diseño de los vestuarios, y en la segunda, nos enfocamos en la realización o elaboración de la indumentaria.

Antes de continuar con la explicación del oficio del vestuarista bordador, es preciso mencionar que la danza la diablada incorpora una gran variedad de personajes como los diablos, el ángel, el diablo caporal, las chinas diablas, las diablezas, los osos, entre otros. En particular si nos enfocamos en la indumentaria de uno de los personajes; por ejemplo, el diablo, su vestuario está conformado por varias piezas como la capa, el capellón, las palcas, etc. Es así, que en adelante cuando nos refiramos a las piezas de las indumentarias estaremos hablando de dichos componentes.

4.1 Diseño de los vestuarios

La etapa de diseño es de carácter creativo que consiste en llegar a la construcción visual del vestuario, que posteriormente pasa a un proceso de bordado y confección. El diseñador plasma sus primeras ideas en bocetos y moldes que reflejan las principales cualidades estéticas del traje que pretende emular la personalidad del personaje. Cabe precisar que el diseñador incorpora aspectos culturales ancestrales y elementos contemporáneos de modo tal que los vestuarios tengan un estilo moderno sin perder su originalidad.

Los elementos medulares del diseño de la indumentaria son la silueta (o formas), el moldaje, el diseño de figuras que se plasmaran en la superficie textil de estas estructuras y la primera aproximación de los colores. La combinación de todos estos elementos debe guardar coherencia y armonía entre sí.

a) La silueta o formas de las piezas constituyentes del vestuario

El diseño de la silueta o formas estructurales de cada pieza, que compone el vestuario como un todo, es la primera representación tridimensional del traje. Esta actúa como soporte o base para el diseño de las figuras, la textura, los colores, las telas de fondo o superficie textil y la decoración que se utiliza en la configuración del vestuario.

La silueta se define como las formas que surgen al trazar el contorno de cada pieza del vestuario (por ejemplo, la capa, las palcas, pecheras o capellones) y tiene una relación intrínseca con el cuerpo, es decir, es la representación morfológica del vestuario. Es así que cuando hablamos de silueta nos referimos al concepto de volumen que va más allá de un contorno dibujado sobre una superficie plana, y que, en conjunto todas las siluetas que componen el vestuario del personaje terminan en una representación tridimensional. Además, para el diseño de la silueta se toma en cuenta los movimientos corporales del personaje que ejecuta en su presentación coreográfica con el propósito de proporcionar comodidad y soltura al danzarín.

Estas siluetas se trasladan a moldes que incorporan ribetes basados en las medias reales de cada pieza, apoyado en un proceso de modelado. En esencia, el moldaje es una técnica que consiste en un proceso de abstracción geométrica que permite traducir las formas del cuerpo en lámina de papel o micas que posteriormente son usadas para la realización del vestuario. Usualmente la interacción del moldaje junto al recurso de modelado es un proceso de prueba-error hasta llegar a la versión definitiva.

b) Diseño de las figuras que se incorporan en la superficie textil

Las figuras son los dibujos que van al interior de los ribetes de las siluetas, es decir, se incorporan en la superficie textil. Estas figuras pueden ser de origen cultural andino o de influencia externa. Con relación a la cultura andina pueden ser de diversa naturaleza como figuras de animales, figuras de restos arqueológicos o cualquier tipo de símbolo representativo. En el caso de los animales resaltan los lagartos, arañas y culebras. En relación a lo externo se tiene principalmente la influencia asiática con

figuras como los dragones en diversas representaciones. Cabe mencionar que estos diseños al igual en el caso anterior se trasladan a moldes para su posterior bordado. Con respecto a la indumentaria ancestral se debe mencionar que únicamente incorporaba figuras autóctonas de la cultura andina, en cambio en la actualidad los vestuaristas bordadores tienden a usar dragones o figuras abstractas en gran parte de las piezas que componen la vestimenta. En la capa del diablo es usual observar imágenes de dragones con múltiples cabezas e imágenes de máscaras de diablos. Además, es común ver dibujos geométricos abstractos e imágenes de fuego en diversas piezas de los vestuarios.

4.2 Realización de la indumentaria: Confección y bordado

Esta etapa consiste en la materialización de las ideas y diseños plasmados en los bocetos y moldes. El esfuerzo dedicado depende de la complejidad de los diseños del vestuario, dado que, mientras más abstractos sean las siluetas y las figuras, ello conlleva a un mayor tiempo de elaboración. En esta sección mencionaremos los procesos más resaltantes en la elaboración de los vestuarios. Iniciamos con el análisis de la elección de los materiales para posteriormente pasar a explicar la confección y bordado de los componentes; y finalmente, abordar el tema de los colores y la decoración.

a) Elección de los materiales

El uso de materiales e insumos en la elaboración de los vestuarios de la danza la diablada ha evolucionado sustancialmente en las últimas décadas. Entre los principales tipos de materiales podemos destacar las telas, los hilos, la bisutería y la pasamanería. Con relación a las telas, estas son de dos tipos, una de procedencia natural y la otra es sintética. En particular, para los trajes de luces se utiliza con predominancia las telas sintéticas debidos a la diversidad de texturas, colores, uniformidad de la calidad; y principalmente porque estas son brillosas y de diseños llamativos. La elección de las telas se realiza a partir de la evaluación de sus propiedades como su brillo, transparencia, densidad, estampado, tipo de trama, elasticidad, rigidez y caída que pueda proporcionar. Estos aspectos determinan la apariencia y comportamiento final de las telas.

Los hilos de bordado son brillosos de diversos colores, predominando el dorado y plateado. La textura de los hilos metalizados puede ser variada, al igual que el grosor,

la resistencia e intensidad del brillo. Uno de los aspectos relevantes a la hora de elegir los hilos es la textura y la intensidad del brillo dado que ello determina la materialización de los diseños concebidos por el diseñador. Cabe resaltar que las primeras indumentarias contemporáneas eran bordadas con hilos plateados y dorados de tipo encadenado que son de un mayor grosos y muy agradables al tacto.

Con relación a la bisutería, estos artículos son empleados en la decoración de las piezas del vestuario; y por su naturaleza, son fabricados con materiales no preciosos que imitan a las joyas. Los principales adornos contemporáneos que se usan en la producción de los trajes de luces son la pedrería, las lentejuelas, las perlas, los canutillos, las mostacillas, entre otros. La elección dependerá del dibujo o parte de la figura que se desee adornar. Por ejemplo, los ribetes usualmente son complementados con encadenados de perlas en forma continua. Finalmente, los artículos de pasamanería son diversos y permite complementar el acabado de las piezas de la indumentaria. En esta parte se usan cintas de tela que son plegados para complementar los bordes externos de las siluetas. También, resaltan los flecos, sin embargo, es de práctica común elaborar de forma artesanal los flecos a base de perlas de distintas formas y texturas.

b) Bordado de las figuras y ribetes de las siluetas

Un paso previo a la elaboración de los bordados es trasladar los diseños plasmados en los moldes a planchas de cartones que servirán como estructura para el bordado. Los cartones deben ser minuciosamente elegidos en particular por su flexibilidad, durabilidad y delgadez. En general, los moldes son de dos tipos, los ribetes de las siluetas y las figuras. Los ribetes son bordados en alto relieve con hilos dorados y plateados principalmente. En el caso de las figuras de los animales y otras figuras abstractas suelen ser bordadas con hilos brillosos de diversos colores; sin embargo, el alto relieve es menos pronunciado. El bordado de estas figuras es complementado con apliques de tela de distintas texturas para dar vida al dibujo plasmado inicialmente en los moldes.

Un aspecto neurálgico que complementa la visualización de los bordados de las figuras, es la elección de la tela que se usará como fondo o superficie textil en las diferentes piezas de la indumentaria. Considerando que esta superficie debe permitir

lucir y resaltar las figuras bordadas, las telas suelen ser sintéticas de diversos diseños y texturas, pero con un aspecto de brillo tenue.

En el pasado, las indumentarias originarias de la danza la diablada se elaboraba con fibras de origen natural, por lo que tenían un aspecto no brillante o mate. En el caso de los bordados, estos se bordaban directamente en la superficie textil con hilos de lana de animal. En cambio, en la actualidad los trajes son hechos principalmente con telas sintéticas²⁹ debido a su gran variedad de texturas, calidad uniforme y aspecto brillante.

c) Definición de los colores y la decoración

La definición de los colores de las telas tanto de la superficie textil (fondos o base) como de los apliques (complementos) son determinantes a la hora construir el lenguaje discursivo del vestuario. Para ello es importante definir la paleta cromática del vestuario de cada personaje de la diablada. Este trabajo, en esencia, consiste en la selección de los colores según su valor, matiz y saturación, es decir, el objetivo es establecer la combinación adecuada de estos tres aspectos, de modo tal que guarde armonía en la construcción de la vestimenta como un todo.

Si nos centramos en el color de las telas que sirven como superficie textil del vestuario de las diferentes piezas que la componen, estas dependen del tipo de personaje y del bloque de danzarines dentro de la comparsa. Por ejemplo, para el caso de los diablos que representan a los siete pecados capitales se suele usar un esquema monocromático para cada uno de los personajes. El otro esquema que suele ser muy usado en la elección de colores, principalmente en la elaboración de vestuarios para bloques de danzarines, es el esquema análogo debido a que proporciona la combinación de dos o tres matices que son adyacentes en la rueda de colores con el propósito de que se visualice de forma clara como bloque a distancias considerables. Estos dos esquemas resaltan porque durante la ejecución o presentación coreográfica de la danza la diablada permite resaltar al unísono los movimientos de los danzarines, generando de este modo hermosos efectos visuales

²⁹ En 1939 se inventó el nylon, primera fibra sintética fabricada a partir de la combinación de elementos químicos.

para los espectadores. Por otro lado, en la decoración de la indumentaria no se tiene predilección por algún esquema de color en particular.

Finalmente, la decoración de la indumentaria es un proceso medular que determina el acabado de las ideas plasmadas por el diseñador. Este proceso consiste en el uso de distintos artículos como las piedras de fantasía, perlería y lentejuelas que son colocados alrededor de las figuras y en el contorno interno de los ribetes. Estos artículos terminan formando figuras adicionales o complementando los bordados existentes para un mayor realce de ciertas facciones o rasgos de las figuras o dibujos incorporados en la superficie textil.

5. La Diablada peruana de Puno y sus personajes

La diablada ofrece un performance de rito dancístico musical y de vestuarios en La Festividad Virgen de la Candelaria de Puno, experimentando vínculos dinámicos y animistas como la fe en la Madre Tierra. Su práctica ritual dancística tiene presencia en diversas regiones altiplánicas de América del Sur: Perú, Bolivia, Chile, entre otras. Estos países suelen identificarse con la diablada, símbolo fundacional y existencial de las naciones que las conforman en estados políticos que comparten el mismo o similar patrimonio inmaterial.

Esta danza tiene usos y fines discursivos de propiedad colectiva e individual, de manera que se despliega como una herramienta narrativa de la cultura ancestral. Siendo la principal expresión la ritualización y teatralización que se realiza en una escena sociocultural de apropiación de sus portadores y receptores.

Con respecto a los personajes de la danza, el arquetipo de mayor relevancia es el diablo (supay, sajra, anchanchó, lanlaco) que en el contexto cultural de las redes de ayllus se interrelaciona con figuras diabólicas similares en las esencias que las conforman. Estos protagonistas constituyentes en su mayoría son oriundos de los sikuris, danza de melodías sincopadas y de carácter ritual ancestral. Los principales personajes que destacan son el caporal (diablo mayor), el diablo de bloque, la china diabla, la china reyna, la china supay, la calavera, el diablo rojo, el ángel, los siete pecados, los osos (los ucumaris), la china loca, las diablizas, los diablones, las cholitas, entre otros.

Considerar los vestigios arqueológicos como fuentes de testimonio es usanza de ingredientes simbólicos en los personajes endiablados de las culturas precolombinas y contemporáneas del Perú, lo que confluye con la teoría autoctonista de Julio César Tello. Este enfoque tiene como fundamento esencial las reliquias arqueológicas prehispánicas, que son un testimonio invaluable en la reconstrucción y entendimiento de la historia, con miras de una convivencia en armonía con nuestras costumbres ancestrales.

La identidad de América del Sur y la alta cultura peruana es fundamental para el entendimiento de la fenomenología de “la diablada”. Los descubrimientos sobre el hombre de Piquimachay o Pacaicasa (20 000 a 13 000 a. C.) realizados por Richard MacNeish coloca al Perú como origen de civilizaciones, que a su vez son influyentes en la formación de la danza ritual la diablada. Entre las culturas más influyentes resaltan la Caral con su diseño de la espiral, la Mochica con el Aia Paec, Sechín con su arte lítico

metafórico de tipo existencial y sangriento, Chavín con sus cabezas clavadas en un mundo espiritual de sabiduría singular, Nazca enigmática con sus figuras geoglíficas y animales en espiral en el desierto, Paracas con su arte textil (resaltando por sus trepanaciones craneanas). En el ámbito del altiplano peruano, destacan las culturas Qaluyo, Puquina, Tiahuanaco, con sus deidades Pachamama y Wiracocha. Todas estas culturas comparten una gran sabiduría ancestral y un importante desarrollo agropecuario sobre el cual giran costumbres de como los actos rituales y el uso de instrumentos como los sikus y antaras. Por otro lado, en el ámbito de influencia externa contemporánea, la indumentaria de la diablada incluye íconos o figuras de Europa y Asia.

5.1 Los personajes de la danza la diablada

Los personajes de la diablada son de tipo autóctono y de configuración propia de sus costumbres, que irradia sentido deontológico. Se caracterizan por mantenerse en el tiempo a pesar del etnocidio generado con la llegada de los españoles. En este contexto, Luis E. Valcárcel, en su libro “Tempestad en los Andes”, nos induce a entender que los secretos del arte lítico son piezas de conocimiento genuino, que permite entender los elementos que constituyen los bordados del vestuario de la danza la diablada como obra maestra, satírica y abierta a la interpretación plástica del arte andino, amazónico, oriundo y mestizo. Citamos un extracto de su obra:

“Se hizo maestro en el arte de disimular, de fingir, de ocultar la verdadera intención. A esta actitud defensiva, a esta estrategia del dominado, a este mimetismo conservador de la vida, llamáronle la hipocresía india. La raza, gracias a ella, protege su vitalidad, guarda intacto el tesoro de su espíritu, preserva su YO.”

Este Yo, desde el enfoque psicodinámico freudiano, es una instancia psíquica entre el mundo real y el inconsciente, enfocado hacia la exterioridad, es decir, es la práctica de lo que hacemos. En cambio, el *ello* representa las pulsiones que provienen de la vida al nacer, que en particular son las necesidades fisiológicas. El yo se enfrenta a éste para la adaptación inicial a su entorno real, de modo tal que el mecanismo psíquico este equilibrado en las instancias morales. El autor menciona una tercera instancia donde se complementa con las anteriores para perfeccionar la personalidad, conocido como el *El Superyó*. Este perfeccionamiento se refleja en acciones meditadas y conscientes en una socialización consensuada.

5.1.1 El diablo

El diablo danzante como elemento objeto de la teoría de la semiótica, puede ser interpretado a partir de dos posiciones distintas basados en diferentes espacios geográficos, culturales y psíquicos: Una de ellas es a partir del enfoque de la doctrina cristiana y la otra, es de la vertiente originaria o autóctona.

La primera, hace referencia a la historia de resistencia de Jesús de Nazaret en el desierto de Judea donde el diablo o satanás se le presenta. Ahí se libra una batalla del bien contra el mal³⁰ donde el triunfo del bien prevalece gracias a su fe en Dios, a pesar de las necesidades biológicas que se hacían presente con el hambre y agotamiento físico durante su travesía de 40 días y 40 noches (Mateo 4:2).

Es importante resaltar que, desde la edad media, los reinados vinculados a la iglesia católica hacían uso de esta representación bíblica para extirpar idolatrías como elemento exorcista del vaticano y como estrategia militar expansiva. Es así que a partir de este credo brindan doctrinariamente una posibilidad espiritual para el alma “que sufre”, sin embargo, desconocían y negaban otras maneras de llegar a estas virtudes humanas.

En el altiplano peruano, los jesuitas y colonizadores, emplearon como herramienta de dominio³¹ y evangelización de las culturas indígenas la práctica del auto sacramental. Este acto consiste en la teatralización de la lucha del bien contra el mal, con el sometimiento de este último. Sin embargo; la construcción y defensa del pensamiento autóctono incorpora sus creencias en la formación de un nuevo discurso de identidad a partir de este sincretismo o síntesis, que da pie a expresiones culturales artísticas como la danza ritual “la diablada”.

El personaje de diablo danzante preserva las virtudes doctrinales católicas al formar parte de los honores en la festividad de la virgen de la candelaria de Puno, y retóricamente venera danzando, ataviado de un vestuario rico en elementos comunicativos como los iconos, índices y símbolos prehispánicos. Estos signos pueden ser formas, colores, tipos de materiales y figuras de distinta naturaleza, que se adaptan en el tiempo y espacio, como reflejo de una auténtica plasticidad. De este modo un conjunto de signos sistematizados da origen al personaje sajra o diablo en un contexto de arte colectivo, metafórico y colindante con la metamorfosis enmascarada.

³⁰ Esta batalla hace referencia al sacrificio que hace Jesús hasta su crucifixión.

³¹ Este proceso de dominio también se caracterizó por la presencia de etnocidio en la población indígena.

Con respecto a la segunda, la vertiente originaria o autóctona sobre la interpretación del diablo (sajra o supay) se fundamenta en las creencias religiosas de la época prehispánica, donde el vestuario de este personaje se construye a partir de diferentes elementos simbólicos de las culturas que constituyeron el incario y las culturas preincas relacionadas. De modo tal que el entendimiento de estas culturas es clave para la interpretación de la indumentaria de las distintas danzas oriundas, en particular de la diablada.

En este contexto, se analiza la cultura y la religiosidad politeísta del incanato que tienen como principal deidad al dios Inti³² (sol). Este dios tiene como origen a las culturas Qaluyo (1400 a.n.e.) y Pukara (500 a.n.e.)³³ de la región andina peruana. Entre las principales costumbres y actividades de los Qaluyo destacan las festividades, la litoescultura, la música y la textilería inspirada en el culto a la pachamama relacionado al ciclo agrario andino. En sus obras de litoescultura plasmaron “figuras monstruosas” y en la música destacan por su contribución del instrumento “Siku bipolar” (Calsín, 2018).

Según el autor, la cultura Pukara fue la más relevante en la sociedad Andina³⁴; prueba de ello, son sus trabajos de litoescultura que plasman una vasta iconografía. Entre los restos arqueológicos más importantes se encuentra el monolito Hatun Ñaqaq (degollador) y la estela del rayo. Además, resaltan por sus festividades religiosas, ritualidades ancestrales y de vínculo con el ciclo agrícola. Esta cultura al igual que muchas otras se caracterizó por ser politeísta, teniendo entre sus principales deidades a los apus (cerros tutelares), la pachamama, el tata willca (padre sol) y wiraqocha (el creador). Sus principales festividades son el Aymorray (de la cosecha) y el Qapaj Raymi (fiesta grande). También menciona que esta cultura es la matriz de la civilización andina.

Todas estas culturas contribuyeron al desarrollo de la diablada; en particular, la cultura Chavín (900 a. C. – 500 a. C.) que con un rol religioso significativo labró las cabezas-clavas de expresión enmarañada y feroz, el felino, las cabezas de culebra, los colmillos y los ojos redondos concéntricos. En el caso de los mochicas se tiene los hallazgos de brazaletes, tocados, collares y otros adornos laminados en oro y plata, que son obras al estilo barroco. Esto se observa en la narrativa diseñada en la estela Raymondi cotejada

³² Palabra de origen Puquina.

³³ 1450 a. C, con predominio de 900 años.

³⁴ Tal fue su evolución, que en el Perú se expandió a Ica, Moquegua, Arequipa, al valle de Vilcanota y Apurímac, también a la cuenca del Amazonas. En Chile hacia Arica y Atacama.

por Julio C. Tello, como la piedra matriz y cimiento de la cultura peruana. Max Uhle advirtió un estilo temático similar de representaciones en la cultura Nasca, el símil con Chavín se da en sus cabezas zoo-antropomorfas y las serpientes enrolladas en torno a cabezas de felinos (Kauffmann, 1976).

En esta atmosfera nace el diablo danzante con elementos peruanos ancestrales e hispanos, en el que logró prevalecer el legado artístico y artesanal del imaginario andino.

Antes de abordar el análisis de la vestimenta, hacemos referencia a la descripción de Jaime Serrutto sobre las piezas que conforman el vestuario del diablo de 1946 (La Serna, 2010). Al respecto, advertimos que esta descripción generó cierta incertidumbre, sobre el origen del diablo, al no plantear observaciones y análisis pertinentes; pero que, con el tiempo es despejada razonablemente.

“(...) forma parte también de la comparsa [de sicuris] una infinidad de danzarines con sus disfraces respectivos i portando una careta según lo que representan. Entre estas figuras tenemos: el sajra o diablo, cuyos atavíos son: un pantalón largo y bien ajustado que llega hasta los tobillos, de la cintura le pende una especie de falda, pero recortada en seis partes, lleva una camisa con mangas largas, por encima del pecho lleva un pañolón de color, la cara la tiene recubierta por una careta que representa al diablo, de aspecto repugnante lleno de reptiles; en la cabeza lleva peluca blanca. Es el tipo más ágil pues danza dando saltos en el aire y moviendo los pies con rapidez pasmosa, en una mano lleva el trinche i en la otra una representación hecha de barro de una criatura. El origen de este danzarín es muy incierto pero su representación posiblemente sea el genio del mal que va sembrando el pánico entre los mortales. Aunque es muy posible que esta forma de danzarín sea la representación del demonio de la biblia y que debe ser por tanto una influencia de la iglesia católica ya que detrás de este va otro danzarín que se denomina “Ángel” cuya vestimenta consiste en una bata hecha y bordada con hilos de plata, llevando por careta la representación de una fisonomía de mujer hermosa”.

5.1.2 La máscara o careta del diablo

Las referencias más antiguas sobre el uso de las máscaras en el Perú se registran en el Paleolítico superior³⁵ con las pinturas rupestres de Toquepala (Tacna-Moquegua), donde

³⁵ El Paleolítico superior es el tercero y último de los periodos en que está dividido el Paleolítico, la etapa inicial de la Edad de Piedra. Está caracterizado por la preponderancia de las industrias líticas englobadas

domina la escena una figura de un hombre usando una careta de animal. Versiones similares de petroglifos peruanos son evidencia de la creación y metamorfosis del ser humano. La máscara nos acompaña en la vida de representaciones para exhibir una personalidad distinta y relacionada al sujeto que la lleva puesta.

Sobre la función de la máscara, Borja A. (1996) menciona que “la principal función de la máscara es transfigurar. Es decir, producir un efecto ilusorio, engañoso; intrigar y atemorizar. Cubre al hombre y lo convierte momentánea y rápidamente en algo distinto. Muestra y oculta a la vez. Aparece en un amplio espectro de actividades del hombre. En la guerra como en la paz, en ceremonias religiosas solemnes como en representaciones sin sentido trascendente, tan sólo de puro entretenimiento.”

La careta del supay o sajra (diablo), más allá de ser una representación estética, tiene simbolismos y arquetípicos que reflejan su personalidad. Estas representaciones y rasgos de carácter físico son manufacturados por los mascareros ancestrales y contemporáneos. La máscara en el Perú tiene orígenes milenarios, en quechua se denomina saynatacuna (enmascarado), y mantiene el legado de su presencia imperecedera.

El *sajra* se constituye como el mayor representante de las deidades originarias del Perú milenario. Un registro de ello se aprecia en la cerámica moche donde desfilan danzantes enmascarados acompañados de músicos. También, se observa el uso de máscaras en el culto a los muertos, siendo los principales materiales de elaboración el oro, la cerámica, la madera y la tela con facciones de plata. Esta vasta experimentación ancestral configura los rostros minimalistas y barrocos del diablo.

El **cráneo** destinado a cubrir la cabeza del danzante, es la estructura en donde los mascareros unen las diferentes partes de sus formas que las distinguen como diablo. La parte interna siempre es espaciosa para que el danzante adhiera relleno de esponjas o algún otro tipo de material que amortigüe el peso de todos sus elementos. Además, incorpora una cabellera larga de extensión propia a la usanza inca.

Los **ojos** redondos y desorbitados, que están en un plano espiritual pintados de múltiples colores psicodélicos en fondo blanco, acompañados de pestañas que simulan movimientos serpentinos como si el sajra estaría en trance por haber bebido mezcalina de san pedro (wachuma). Tienen una mirada fulgurante al mundo físico y espiritual al

en el modo técnico 4 y clasificadas en distintas cronoculturas. Se extiende aproximadamente entre los años 40-30 000 antes del presente (AP) y el 12-10 000 AP. Fuente: Wikipedia.

unísono de los sacerdotes Pukaras y Chavín, explorando en el deleite exento de prejuicios. Su visión también es concéntrica como signo iniciático del agua, y representa la dependencia vital de la mama qocha (madre de las aguas). Edwin Loza, artista mascarero, plantea que cada máscara de diablo es singular, sin embargo, advertimos que en sus elementos todas codifican signos similares, es así que, existen representaciones minimalistas de cara humana y otros de ojos exorbitantes.

Las **pestañas** erguidas están ubicadas en la base frontal, y las más resaltantes son una especie de penachos robustos que en algunos casos tiene un estilo de lomo de iguana. En esta ubicación delantera, también se suele colocar diferentes incrustaciones que representan la experiencia del danzante: mascararas en miniatura del diablo caporal, de china supay, de oso andino, cráneos de calavera, entre otros elementos expresivos de la vida discursiva del enmascarado.

Los **pómulos** son escamosos, también simulan branquias, algunas llevan verrugas. En el caso de ser una máscara minimalista, de facciones humanas, los pómulos son pronunciados y tienen expresión de fiereza satírica.

El **rostro** es muy rico en elementos que libremente pueden albergar, arañas, sapos, ranas, lagartos y culebras torcidas caprichosamente (representa al Ukhu pacha). Es también la parte con más caracteres que son distribuidos armónicamente para no tapar los calados desde donde observa el danzarín sumido en el personaje.

La **nariz**, cuando es antropomorfa, tiene giba pronunciada. Sin embargo, las tradicionales tienen una composición de rasgos zoomorfas y antropomorfas. Con respecto al rasgo animal, suelen ser del tipo de un hocico de puma enseñando los dientes (Kay Pacha) que denota poder con actitud beligerante. Además, este rasgo deja entrever la intención de expulsar fuego o alguna energía sobrehumana. Otras narices son similares a la forma de un murciélago; esta característica proviene de la experiencia de la minería pre inka, donde destacaron las danzas rituales como parte de la ofrenda a la madre tierra para recibir sus frutos y tesoros.

La **boca** siempre es feroz como el diseño del Hatun Ñacaj de la cultura Pukara y el de las cabezas clavadas. Estas fauces gozan de colmillos de serpientes y pumas que son curvados, amenazantes, sarrosos y listos para morder con la intención de sacar lo mejor del ajayu (alma). Este acto de amor filial es advertido en la mitocrítica del libro “EL pez de oro” de Churata, donde el puma (padre) y el pez (hijo) en unidad luchan contra la muerte.

Las **orejas** son humanas y zoomorfas, algunas tienen las puntas en forma de llamaradas refulgentes como si oyeran mensajes espirituales. Los colores no siempre son puros, más bien predominan colores de combinaciones luminosas. En los oídos se observa el pintado de venas negras nacientes de la concha y representan la vellosidad humana. Algunas orejas también tienen ornamentos de arañas, batracios y todo tipo de especímenes que habitan las minas subterráneas.

Los **cuernos**, en los linderos del esfenoidal y parietal, son una representación de serpientes invertidas, como si las cabezas reptilianas serían parte del cerebro. También, se les llama cachos por la comparación con animales de cornamenta como los vacunos, el venado y los carneros. Sin embargo, realmente son serpientes dado que en las puntas de las colas se le adhiere una terminación reptiliana. En algunos casos es más explícito por sus formas de panzas continuas tipo intestino. De la parte media frontal del cráneo nacen erguidas serpientes aladas que observan el firmamento en exploración de sabiduría astral y como vínculo con el mundo de arriba (Hanaq pacha).

Estos iconos de serpientes son milenarios, lo cual se puede ver en el arte lítico de los Pukaras, de los Sechines, y en la estela Raymondí que es más indudable. Estos elementos pictográficos dinámicos serían elementos intuitivos que nos vincula a nuestro pasado evolutivo reptiliano, que, para dominar al animal, el danzante se redime en unidad de signos y diseños, bellos y armoniosos con la naturaleza cósmica, forjándose sabio. El pintado de los cuernos o cuerpos de serpientes, siempre son multicolores tipo el arcoíris, y simbolizan las lluvias y la fertilidad en relación con los colores que brotan de los cultivos en el ciclo agrario.

Las **máscaras de bloque** contemporáneas son uniformes, lo cual es una característica de unidad fraterna. Además, es parte de la influencia de la “colonización”, por lo que el batallón de diablos danzantes se forma al estilo de la educación militar espartana que influyó en la cultura romana, y por consiguiente, en el arquetipo del arcángel cristiano.

Los materiales para la elaboración son variados. Los tradicionales son de yeso en combinación con telas, cuero y cartón que refuerzan la estructura, estas son fabricadas con técnicas del modelado ceramista Pukara, las otras habituales son las forjadas y laminadas en lata, hechas con técnicas del repujado. C. Saraza Velásquez (caretero) menciona que el pintado se aprende de la naturaleza, entre fuego y arcoíris, y, que el pintado de los labios sea semejante a los tonos humano. También, suelen usar de soporte

materiales como polímeros, fibra de vidrio, entre otros insumos, propio de cada técnica utilizada para el deleite y pedidos de los danzantes.

En síntesis, la careta cumple las disposiciones de las sociedades autóctonas e hispanas; hacia la salvaguarda de las virtudes y rasgos de su personalidad fundidas en el tiempo de su derrotero.

5.1.3 El vestuario del sajra y del diablo mayor (caporal)

La diablada como arte colectivo destaca por sus vestuarios singulares, que en su elaboración se emplean los saberes y técnicas transmitidas generacionalmente por los portadores del patrimonio inmaterial. La elaboración de las piezas de las indumentarias es indispensable en las representaciones escénicas, subrayando el carácter sagrado y religioso de dialogo intercultural latente, donde las experiencias renombran signos, iconos y símbolos atemporales de todos los períodos de las civilizaciones peruanas.

El soporte utilizado para la ejecución del simbolismo varia cronológicamente, y en remembranza, señalamos al arte rupestre, a las esculturas pétreas de monolitos, a las piezas de cerámica, a los tejidos y bordados precolombinos; así también, alcanza a los bordados contemporáneos de cada pieza de los trajes del sajra, en composición genuina. Los signos retocados en cada parte del diablo son medios de transporte y documentos conceptuales éticos de comunicación de sentidos que buscan el bienestar en reciprocidad.

Al observar las composiciones de cada parte de la vestimenta del supay surgen preguntas: ¿por qué siempre expresan los mismos símbolos renombrados y casi nunca alterados?, ¿qué funciones cumplen los símbolos?, ¿por qué el danzante en el vestuario se dispone al éxtasis?, y ¿cuál es el motivo por el que provoca encanto en quienes lo observan en su despliegue dancístico? Ciertamente el tema impregna filosofía para explicar el origen de la fenomenología de estos actos en apariencia sublimes y extraviados para la mente consciente; pero muy presentes en las emociones disponibles del trance litúrgico de la danza, que además, se vincula al totemismo y las experiencias religiosas obsesivas de cada acto que conforman este fenómeno comunicacional escénico que conquista el espacio público de las urbes y los campos.

La reiteración atemporal sobre las convenciones de los saberes lleva a la unión sociocultural en defensa del patrimonio cultural inmaterial, esta veneración en integridad sustenta la soberanía cultural de las naciones de origen; gracias a este mecanismo, el

espíritu de la cultura viva prevalece en los usos y costumbres. El carácter funcional de las representaciones es sagrado, y cumple con los conceptos singulares para un proceso comunicacional referido a los deseos de compartir experiencias que llevan a valorar los recursos materiales e inmateriales de su entorno diverso de cada estrato conquistado; y se retroalimentan para una mejor planificación de sus órganos estructurales en el pensamiento del buen vivir. La disposición al éxtasis es la entrega al placer de ejecutar las obras individuales y colectivas de los danzantes, músicos, vestuaristas y mascareros; una entrega superior a la vida cotidiana, donde los artistas y artesanos generan una atmósfera casi metafísica de sublimación. Ahí, los espectadores de la escena se conmueven como testigos del enigma de la vida cultural; conectándose al goce, por la piel de los diablos de fe.

La voluntad de quienes fabrican el vestuario es similar a la de los músicos y danzantes, que comparten las experiencias de limitaciones generacionales, históricas y adversas. Lo cual radica en el inconsciente colectivo, de lo instintivo, y del constructo sagrado obsesivo que los conduce a repetir religiosamente los actos creativos, y de sobre manera en los procesos de elaboración de las piezas de la indumentaria del supay. Citamos a S. Freud para entender las experiencias sagradas:

“En los casos leves, el ceremonial parece tan sólo la exageración de un orden habitual y justificado. Pero la extremada minuciosidad de su ejecución y la angustia que trae consigo la omisión dan al ceremonial un carácter de *acto sagrado*. Por lo general el sujeto soporta mal cualquier postergación del mismo y excluye la presencia de otras personas durante su ejecución”³⁶.

La **capa o espaldera del diablo** se sujeta a la parte superior de la pechera o cepellón. Desde los hombros cubre la espalda del danzante de similar forma a las mantas o capas incas “muy ricas de terciopelo negro o tafetán”, prohibidas en la época virreinal, lo que la convierte indudablemente en símbolo de nobleza y ostentación. Los decorados de la espaldera se presentan como Leitmotiv, omnipresentes durante toda la historia de las civilizaciones peruanas, y el tema central son los amarus (serpientes en quechua) o kataris (serpientes en aymara). Estos son los dragones andinos que traen las lluvias y con ellas la fertilidad de la tierra. Los supays asociaron a los kataris nativos con los dragones asiáticos para su defensa y disipar el mal apetito de sus enemigos. El mundo mágico andino

³⁶ Obras completas de Sigmund Freud, tomo IV, 1972. Sobre los actos obsesivos y las prácticas religiosas 1907. Página 1337- 1338.

organiza estos signos en compañía de matices naturales y de simulación del fuego, todo para la consecución de bendiciones. Las capas son elaboradas con criterios y destrezas de técnicas del bordado que logran una belleza particular, digna de los actos litúrgicos originarios y católicos.

La alta cultura artística y artesanal peruana absorbió técnicas del bordado colonial y las dominó magistralmente por su experiencia precedente. No se concibe la elaboración de las indumentarias sin el oro y la plata que representan al sol (inti) y la luna (killa); además, destacan por las incrustaciones de perlas y piedras preciosas. Los artesanos oriundos despojados de los metales preciados tuvieron que incursionar en el uso de materiales e hilos de fantasía recubiertos de dorado y plateado que observaron en las vestimentas de los colonos europeos, y que, sobre todo, es visible en la confección de la ropa de los santos y vírgenes católicos. Estas similitudes de usos afianzaron las liturgias simbióticas entre dos preceptos religiosos distintos.

Las formas de la espaldera del supay son diversas, las tradicionales son mantas de paños romboides con flecadura en la parte inferior, sin embargo, con el tiempo el supay ostento capas suntuosas y coloridas. La creatividad de los artistas altiplánicos es variada, es así que, para el diseño de los contornos se inspiran en los mantos de los santos católicos, y además, crean capas más extensas con puntas de figuras de fuego y aplicaciones de telas en contraste al fondo principal.

Las capas más suntuosas son del **caporal de la diablada o diablo mayor**, es el mismo personaje, pero de mayor edad y de mejor posición social. Los qhapaq o caporales, en una trasposición semántica, son diablos que ya conquistaron en el tiempo la mayor parte de sus objetivos y están más cerca de convertirse en sabios yatiris. La forma tradicional de su capa es de tres cuerpos esquinados con puntas en zigzag, en el medio superior de la espalda tiene un paño de tela rectangular que es flexible y conecta como cinturilla en el trapecio del danzante. En cambio, las contemporáneas son de un solo cuerpo de formas rectangulares en horizontal que se posa cilíndricamente. La capa y el capellón son cosidas en unidad para un mejor manejo por parte del danzante.

El vestuarista pone su mayor esmero en el bordado de esta indumentaria, es así que, de esta pieza del vestuario nacieron otras danzas que enriquecieron el universo cultural puneño. Nos referimos al rey caporal, que lleva la misma máscara de supay, pero con una

corona al estilo virreinal; al caporal de la morenada muy presente en Okapata; y al rey moreno que lleva máscaras de moreno.

La **pechera** es la pieza de la indumentaria que cubre el pecho sin sobrepasar la cintura. Como parte frontal defiende el carácter particular del diablo, similar a la usanza de los líderes de las culturas precolombinas como es el caso del señor de Sipán y de otras personalidades, que emplearon aditamentos con signos del sol a manera de armadura o reliquia sagrada. Los diseños habitualmente van bordados sobre telas finas del mismo color de la capa y las palcas. Los bordados en relieves sobrepuestos, recubiertos con hilos dorados y plateados, son matizados con una amplia gama de colores. Los diagramas predominantes son concéntricos o figuras geométricas de estilo barroco; también se tienen bordados de serpientes, lagartos, sapos y hasta el mismo rostro del supay, en matices bellamente compuestos.

Las **palkas** son las extensiones que van unidas a la faja o cinturón que usualmente llevan monedas, similares a los círculos laminados usados en antiguas piezas preincas. Cuentas Ormachea (1995) describe esta pieza como “un faldón dividido en cinco partes”; las partes varían en cantidad y es de acuerdo al tamaño de capa, los caporales por ejemplo llevan tres como el quintu (tres hojas de coca que se usan para realizar pagos a la madre tierra). Estas características plásticas hacen que los artistas subvierten con creatividad las prohibiciones de su herencia. En sentido ortodoxo, estas puntas también son usadas en la danza de las tijeras (Sacra-Ritual), que son denominados hijos del diablo por ser creyentes de la pachamama y los astros como el sol y la luna.

El diseño de las palkas guarda armonía en términos de simbología y formas con las piezas descritas anteriormente, de manera que el traje del sajra este compuesto de un mismo estilo. En algunas ocasiones se realizan bordados con la imagen de un diablo completo danzando, pero predomina el Leitmotiv³⁷ de los amarus.

Finalmente, los accesorios del vestuario como los pantalones, los camiones, las botas y los guantes están destinados a cubrir el resto de la piel del danzante, para que la metamorfosis sea aún más relevante y misteriosa. Los pantalones y los camiones originalmente fueron tejidos en fibra de camélidos y en colores claros, en cambio, los contemporáneos varían en el uso de materiales y colores modernos, algunos se muestran

³⁷ El leitmotiv hace referencia al motivo central recurrente de una obra literaria o cinematográfica (<https://es.wikipedia.org/>)

más ceñidos y holgados al cuerpo. Los calzados se acomodaron a la usanza del tiempo, incluyendo el escaquin militar y las botas de arriero con espuelas; hasta las botas contemporáneas de caña alta pronunciada con adornos de serpientes y cascabeles. Los guantes son minimalistas, y otros son decorados hasta el nivel del antebrazo. Adicionalmente, los diablos llevan pañalones en las manos, que agitan al viento y en ocasiones son acompañados por báculos o tridentos.

5.1.4 Otros personajes de la danza la diablada

La **diableza de bloque** es el personaje equivalente al diablo, pero del sexo femenino. Brinda a las mujeres un empoderamiento a través del tiempo, logrando recuperar el espacio perdido en la época virreinal. En el mundo andino la mujer y el varón se complementan en unidad. Las características del diseño de su vestuario son más estilizadas. La capa, la pechera y las palcas son más pequeñas, y además, viste una falda sugerente, de modo tal que resalte la silueta de la danzante. La máscara suele ser pequeña y de media cara, con el propósito de mostrar parte de su belleza natural como muestra de sensualidad. Sin embargo, en la actualidad, únicamente usan vinchas con cuernos serpenteantes y un dragón en la parte central, permitiendo de este modo lucir su rostro maquillado. Este personaje femenino supay proporciona la capacidad de poetizar sobre la vida, como especie y no tan sólo como género y plantearse soluciones para el alma; entregándose gozosamente a la belleza del arte colectivo que reiterativamente usa los símbolos de fertilidad.

La **china diablo de bloque** es el personaje lozano del ayllu endiablado con aires de nínfula. Se encuentra en una etapa entre la adolescencia y la juventud. Su traje es similar al de la Reyna del sikuri, pero lleva la pollera por encima de la rodilla acompañado de enaguas de encajes. El capellón es parecido al del diablo mayor, pero es pequeño y muy liviano. La chaqueta es ceñida al torso, lleva una corona de princesa, guantes y un par de botas como los de las cholitas de la pandilla puneña.

Los **caporales de bloque** son los sajras que están ubicados en mejor posición social, y generalmente ya tienen su propia familia. Este estatus los hace vestir trajes ostentosos y lujosos, por lo que el área bordada de la indumentaria es el doble en comparación a los diablos de bloque. El estilo de baile es de movimientos acompasados de menor intensidad

que los diablos, sin embargo, resaltan por sus pasos gallardos que azotan el piso como símbolo de dominio.

El **diablón o diablo especial** es una figura marcada por una mayor trayectoria dancística que los diablos y son adultos que aún no se sienten caporales. Su capa y máscara es más grande que la del diablo de bloque, llevan tridentes o báculos de poder en símbolo del dios wiracocha (deidad Tiahuanacota). Su vestuario es ostentoso y de mayor peso, usualmente llevan doble capellón tipo coraza que cubre todo el torso, lo cual impide que el danzante ejecute pasos enérgicos y flexibles característicos del diablo en plenitud de la juventud.

El **oso** es una figura complementaria y proviene del ucumari (oso de anteojos). Viste un enterizo del cuello a los pies, hecho del cuero curtido de camélidos; durante su existencia tuvo muchas modificaciones en su máscara, material de elaboración y colores. Los primeros fueron de colores café y pardos con un hocico prominente, y los ojos y orejas pequeñas similares a la especie de origen. Posteriormente, mutaron a ojos en forma de esfera al estilo del diablo Hatun Ñacaj. Con el tiempo sufrieron distorsiones asociadas al pelaje de los gorilas, que fue influenciada por el personaje cinematográfico “King kon” y por la película “El Planeta de los Simios”. Esta alegoría de conversión floreció tras la metáfora de que el ser humano lleva dentro de sí un mono domesticado por el arte. Es así que surge la figura del “gorila”; y su traje es confeccionado con fibras sintéticas que imitan el pelaje de las llamas y alpacas, pero muestran pectorales sobresalientes y de abdomen marcado. Los auquénidos de cuello largo también fueron representados como personajes danzantes del sikuris, que en los inicios de la danza participaron al lado del cóndor, puma, gallo, entre otros animales del universo andino.

El **diablo rojo** es el personaje vinculado a la demonización decodificada en la doctrina cristiana, se caracteriza por llevar un tridente y una cola que arrastra de forma serpenteante. La máscara más lucida es la antropomorfa, otros danzantes las prefieren con rasgos humanos y animales. La coreografía del personaje es vinculada a los impulsos oscuros y es adoptado como uno más dentro del grupo de diablos. Este actor es característico de la diablada Azoguini de Puno; toda su indumentaria es de color rojo, también lleva capa, pechera y palca. La capa roja es sencilla y no cuenta con bordados suntuosos, por los que es más liviana y tiene un corte lunar de 180 grados al estilo del

manto de la virgen de la Candelaria de Puno. Este personaje es importante de la puesta en escena en los concursos de danzas, pues es quién recibe la estocada en el corazón por parte del ángel, siendo así, que hasta el satanás tradicional del imaginario bíblico enriquece la danza ritual la diablada.

Los **diablos de siete pecados** son figuras vinculadas a los pecados capitales de la biblia, y sus vestuarios son de colores distintos: rojo, amarillo, turquesa, morado, verde, negro y naranja. En cuanto al bordado de su simbología es similar a la del diablo tradicional.

La **china supay** es similar a la china diabla de bloque, pero generalmente las visten mujeres de plena madurez biológica y que anteriormente danzaron en los bloques de chinas. Lo que las distingue es la vincha o máscara con cornamenta al estilo del diablo; la pollera es acompañada de cancanes de colores, y los bordados de las piezas de sus vestuarios son más detallados y suntuosos.

Las **figuras infantiles** son todos los personajes de la diablada en etapas iniciales del desarrollo biológico humano (niños, púberes y adolescentes). Sus vestuarios son similares a las de sus padres o de algún gusto particular para su inclusión sociocultural; y que, por naturaleza, reciben la transferencia de los saberes y usos dancísticos que garantizan la continuidad del patrimonio cultural inmaterial.

La **cholita de la diablada** es una integrante nueva de la danza, y la ejecutan las madres de los danzantes, en símbolo de identidad de la mujer andina. Visten de gala típica, las telas que usan para sus polleras, centros, blusas y mantones son de seda, tules y terciopelos bordados. También, suelen usar joyería a manera de ornamento en el sombrero de copa y camafeos en las mantas. Es importante demarcar los pendientes de diseños peculiares y largos, en las manos usan anillos de oro y plata, en diseños con figuras de sapos y herraduras que presentan la abundancia y la buena suerte, respectivamente. En las manos llevan tridentes, pañolones o una serpiente que las identifican como integrantes de la diablada, de modo tal que no sean confundidas con cholitas de otras danzas del universo festivo puneño.

La **china loca** es el protagonista satírico de la diablada y es interpretado por un hombre. El danzante viste piezas de la cholita puneña de colores muy femeninos: pollera larga,

enaguas en escala, chaqueta con encajes y mantón con flecadura larga. Este integrante esta encubierto con una máscara antropomorfa al estilo china supay de rasgos varoniles, con serpientes tipo cuernos pequeños al estilo del diablo. El caretero E. Loza señala que la transformación es por la creencia de que las mujeres no debieran ingresar a las minas subterráneas, pues podrían enfadar a las deidades (anchancho) del mundo de abajo y en consecuencia no puedan hallar los minerales. En estas circunstancias de ofrenda dancística varonil a las minas nace este personaje, que al ser intrépido y gracioso mantiene su participación en otras locaciones. Su vestimenta incorpora calzados desapareados con un marcado estilo varonil y una ropa interior ornamentada con figuras fálicas explícitas, y en otros casos subliminales (arañas, peluches de oso o serpiente). Los pasos son variados y de estilo libre, durante su presentación ejecutan pasos de distintos personajes de la danza la diablada e incluso de los sikuris y la pandilla puneña.

La **china reina** es la figura femenina de mayor antigüedad en la danza la diablada y proviene del Sicuris Mañazo. Se caracteriza por llevar una corona que reemplaza a los tocados autóctonos en símbolo de predominio. Viste un capellón bordado con hilos metálicos (adornado con pedrería y perlas), la pollera es al estilo de la cholita puneña acompañada de enaguas a media altura de las piernas, la blusa y botas son similares a la pandilla puneña. El vestuario está elaborado con telas de terciopelo y gasas finas, y en general es adornado con la misma simbología del diablo. Las tradicionales llevan una máscara antropomorfa que está pintada en tonos del color de la piel humana con facciones picaras y jocosas, en cambio, las contemporáneas usan vinchas con serpientes tipo cornamenta que dejan mostrar el rostro maquillado de las danzantes para cautivar a los caporales. En las manos llevan tridentes, báculos de mando o serpientes acompañadas de pañolones bordados.

El **diablo con espada** fue retratado en una fotografía por Martin Chambi, donde se observa a un sajra que porta una espada en la mano derecha con un diseño similar a las ondas del fuego que representa al rayo. Este fenómeno meteorológico, en el mundo andino, se relaciona a la creencia que cuando un poblador recibe una descarga eléctrica y sobrevive a ella, es elegido para ser un yatiri, quién realiza imposiciones de manos para la sanación física y espiritual de los enfermos. La espada quebrada del supay es símbolo de la dualidad andina, conocida tradicionalmente como *yaya mama* y está presente en el Siku Qaluyo bipolar, donde el ser humano es dialogante entre energías opuestas capaz de

armonizar y generar la unidad como respuesta resolutive. Entones, la espada es un símbolo de descarga de energías conducente a la virtud del buen vivir en armonía con la naturaleza.

El **Ángel** fue reconocido como el protector de los arrieros de Mañazo debidos a que estos comerciantes de ganado se encomendaban en sus viajes a San Miguel Arcángel para que sean liberados de los males y peligros que pudieran enfrentar en sus extensos recorridos en el Qhapaq Ñan (Camino Inca), que conducía a los principales poblados y minas de los andes Sudamericanos (Palao, 2010). Además, el Arcángel fungió como herramienta doctrinal para hacer cumplir los mandatos divinos católicos, usando el arte medieval de una didáctica simbólica que contribuyó a un cierto control social, lo cual formó un sincretismo de religiosidad atípica.

El arquetipo de ángel fue el elemento principal en el libreto del auto sacramental de los jesuitas en Juli, como tesis de la demonización a todos los símbolos autóctonos peruanos, y por consiguiente, desarrollar un discurso de identidad hispano negacionista a los orígenes de la cultura andina. Este sesgo de equivocada interpretación de los símbolos autóctonos sobre el significado del sapo (jamp'atu), la araña y los reptiles no fueron entendidos en su contexto de usos y costumbres. En la concepción andina estos seres son entes benefactores de la autorregulación natural de las especies vinculadas al proceso productivo agrícola y preservación del ecosistema natural (Morales, 2018).

En este contexto, los Mañazos habrían hecho que el ángel se convierta en uno de los principales personajes de los sicuris, que posteriormente fue incluido en la danza la diablada a partir de la representación teatral del auto sacramental en Juli, donde el ángel guerrero cumple el papel de sometimiento a los diablos. Además, cabe resaltar que, en la década de 1970, este personaje tuvo su propia comparsa llamada “Rey Ángeles del Barrio Salcedo”, pero que no subsistió en la escena cultural (La Serna, 2018).

El vestuario del ángel tiene un diseño similar a las pinturas de los siglos XVI – XVIII. Esta representación del legionario romano con alas lleva como armas defensivas un casco con penacho o pluma, un escudo, palcas y coraza bordada al estilo barroco hispano y peruano. También, viste un cancan, una camisa manga larga en reemplazo de la túnica manga corta y botas decoradas caña alta. Las alas son de plumas, sin embargo, las tradicionales son bordadas al estilo de la coraza y las palcas. Estas últimas son del tipo de las palcas de diablo, y otras son al estilo europeo. Las figuras autóctonas que componen el vestuario tienen diseños pre hispánicos, por ejemplo, el sol de los incas y la chacana

(cruz andina). En cambio, los diseños europeos llevan la cruz cristiana, palmas, laureles, y el símbolo de la santísima trinidad. El ángel de la diablada, también, porta como única arma de ataque singular, la espada de doble filo flameada en zigzag, de estilo grecorromano para la comodidad de las manos, con la que ataca a muerte al diablo rojo de cola serpenteante.

La **calavera, muerte o inmortal** es el personaje de los huesos danzantes más importante dentro de las figuras autóctonas de la diablada, que inicialmente se mostró en la danza los sicuris del barrio Mañazo. Este personaje refleja la idea de la inmortalidad animista que se originó como una representación de los mallquis, considerados hijos de las huacas, a quienes se les rendía culto mediante pequeñas celebraciones diarias o fiestas mayores. La concepción de la muerte persiste desde las culturas pre-Inkas y se mantiene hasta la actualidad, es así que los mallquis han estado presentes a través de diferentes representaciones artísticas indígenas, como la puesta en escena de la muerte del Inca Atahualpa en la fiesta patronal de Cajatambo que tiene una estructura dramática autóctona del taky-tusuy andino de 5000 años de cultura. Otras celebraciones donde los huesos de las panacas incas momificadas participaban son el Capac Raymi, Inti Raymi, Coya Raymi y Ayamarca Raymi.

Los mallquis reales gozaban de adoración porque fueron considerados mediadores entre las deidades y el mundo terrenal, quienes recibían ofrendas y honores por parte del pueblo, en la compleja organización estatal religiosa del Tahuantinsuyo, que los ubicaba en una categoría social y económica predominante. Los indígenas reconocen en los mallquis su descendencia biológica y cultural (pacarinas, concepción de origen de la vida). Este pensamiento persiste como una cualidad religiosa propia en el día de los santos o el día de los muertos (celebración anual en el mes de noviembre). Este patrimonio cultural inmaterial sufrió actos de represión como la incineración de los mallquis por ser relacionados con la brujería y fueron enterrados a escondidas por los curas y corregidores del virreinato (Arriaga, 2010).

El vestuario de la muerte en la diablada tiene diseños del esqueleto humano. Las costillas y el esternón son gravadas o bordadas con hilos en color plata y oro. El color de fondo o tela con la que se realiza su atuendo es siempre negro en contraste con las figuras de los huesos. Algunos personajes visten palcas parecidas a la de los diablos, con dibujos de cráneos y otra simbología andina. La careta es el representamen craneal que algunas veces cuenta con un tocado, serpientes, cabellera y una espada atravesada (en algunos casos).

También lleva una capa en estilo de media luna con flecadura, en algunos casos esta pieza lleva bordados o estampados. El pintado es de color hueso con detalles de sangrado discurriendo de los ojos. Este personaje es poesía danzante, que los hombres y mujeres reciben en transferencia de conocimientos con el alma; parafraseando a Gamaliel Churata: no hay muertos, pues lo que se ama no puede morir.

6. Perspectiva de los portadores del patrimonio inmaterial de la danza ritual la Diablada³⁸

En esta sección se pretende mostrar la perspectiva de los practicantes o portadores sobre su concepción de la danza la diablada. Para ello se realizó entrevistas a dos danzantes de la diablada, un vestuarista (bordador) de los trajes de luces y un mascarero. En general, mencionan que han tenido un acercamiento temprano en sus vidas con la festividad virgen de la candelaria, evento que se caracteriza por su variado acerbo musical y dancístico. Al respecto, destacan la fastuosidad de los vestuarios, la fe religiosa y las costumbres, y a todo esto lo catalogan como arte vivo, que cada año en el mes de febrero toma vida con la presentación de las danzas más importante del Perú. Mencionan que este festejo está asociada al culto de la tierra o “Pachamama” que simboliza la pureza y la fertilidad, y que, en particular es la mayor muestra de fe religiosa que los participantes muestran a la virgen de la candelaria.

Con relación a la danza ritual la diablada, mencionan que es una danza que personifica el bien y el mal. El bien, la paz y la pureza es representado por el ángel San Miguel Arcángel. Mientras que la maldad, la lujuria y amargura es representado por el diablo y los demás personajes que lo acompañan. Precisan que, de ahí nace el auto sacramental de la danza la diablada. Resaltan que esta danza es practicada principalmente por personas jóvenes considerando el gran desborde de energía que se requiere en la presentación, de este modo señalan que en promedio un 70% son jóvenes y el otro 30% son mayores de 45 años. La mayoría de los personajes requieren de movimientos ágiles casi acrobáticos con un ritmo armonioso.

Sobre la indumentaria o los trajes, creen que estos han recibido influencia de diversas culturas como la aymara, quechua, del Incario, de los hispanos y asiáticos. El mestizaje de la danza en la actualidad se refleja en el uso de dragones del imaginario asiático producto de la influencia comercial y de los medios de comunicación sociales. Asimismo, mencionan que los trajes muestran figuras bordadas de sapos, kataris, amarus alados, arañas y demás elementos de la iconografía de las culturas preincas. Los colores que se maneja son los colores alusivos al fuego y a las cosechas en esplendor de los frutos que

³⁸ Se entrevistó a los siguientes portadores: Edwin A. Loza Huarachi (amauta, docente y artesano en imaginería de máscaras andinas), Edwin Alejandro Nahuincha Mamani (miembro del comité para la salvaguardia de la Festividad Virgen de la Candelaria y vestuarista bordador), Henry Santa Cruz Muños (presidente de la Asociación Folklórica Diablada Centinelas del Altiplano) y Jesús Ibarra Quispe (danzante de la Tradicional Diablada Porteño).

brinda la madre tierra en el siglo agrícola, además de usar los colores oro y plata para los bordados en alto relieve que realizan los maestros bordadores puneños.

Con relación a las diferencias de los trajes antiguos y actuales, señalan que los antiguos no eran tan coloridos y los bordados cubrían gran parte del fondo de los trajes, además de incorporar piedras de fantasía que se asemejaban a las reales, perlas, hilos dorados y plateados de muy buena calidad y brillo. Las máscaras eran hechas en yeso y sus accesorios como los dientes y los ojos eran hechas de vidrio espejo y bombilla de vidrio, respectivamente; encima del graneado lucían lagartos. En la actualidad, los trajes siguen usando figuras bordadas de sapos, kataris, amarus alados y arañas, pero en menor medida. Estas figuras se han ido reemplazando en los trajes y máscaras por dragones de diferentes características. Los colores que persistieron en el tiempo son el dorado y el plateado que representan la opulencia de esta parte del altiplano peruano, los cuales son usados para el bordado en alto relieve de las figuras que forman parte de los trajes. Resaltan que, en la actualidad los conjuntos culturales de la danza ritual la diablada han incorporado colores llamativos representativos de cada comparsa, de modo tal que se diferencien del resto. Resaltan que varios personajes se están perdiendo en el tiempo, entre ellos la calavera, el cóndor, el oso y la china diabla o china sajra y demás denominaciones que le dan.

Los portadores de la danza ritual la diablada muestran su preocupación en torno a su difusión, salvaguardia y apoyo a la industria del folclore del altiplano peruano. Al respecto, mencionan lo siguiente: 1) Ven la necesidad de convocar a los maestros bordadores y careteros (mascareros) de renombre para que realicen ciclos de capacitación debidamente financiado, 2) Solicitan la exoneración de impuestos para la importación de materiales de pasamanería, telas, hilos dorados, etc., 3) Implementar políticas públicas en los diferentes niveles de gobierno para el apoyo a la industria cultural y su difusión a lo largo del país. En particular, piden incorporar en el presupuesto de la nación recursos económicos que coadyuven a la salvaguardia de la Festividad de la Candelaria de Puno, 4) Mayor participación de los portadores del patrimonio inmaterial en las políticas públicas relacionadas, de modo tal que se evite cualquier vicio doctrinal, político y/o ideológico que pudiera debilitar el carácter inclusivo de los lineamientos de las políticas culturales, 5) Empoderar a los portadores para el mejor desarrollo del discurso de identidad de naciones y garantizar la soberanía nacional en el marco del uso social de las riquezas culturales peruanas.

7. Bibliografía:

Abad Zardoya, Carmen (2011). El Sistema de la moda. De sus orígenes a la postmodernidad.

ALONSO Sagaseta, Alicia (1989) Las momias de los Incas: su función y realidad social Revista Española de Antropología Americana. N ° XIX - Ed. Univ. Compl. Madrid, 1989.

Aramayo, Omar (2018) Los Túpac Amaru 1572 – 1825. Editado por la Región de Educación Puno, segunda edición.

Arguedas, José María (1985) Indios, Mestizos y Señores. Ediciones Horizonte, Lima.

ARRIAGA, Pablo José -"La extirpación de la idolatría en el Perú" (1621) - Biblioteca virtual universal, editorial del cardo 2010

Badaloni, Ana C. (2012). La indumentaria, imagen, símbolo y expresión. Las estampas crean discursos. Universidad de Palermo.

Barthes, Roland (1978). Sistema de la moda. Colección comunicación visual. Editorial Gustavo Gili, S.A. Edición castellana.

Calderón Bilbao, María del Pilar (2009). Memoria: El diseño de vestuario en cine: Superficie textil y paleta cromática del diseño de vestuario en relación a la fotografía cinematográfica. Universidad de Chile.

Calsín Anco, René (2018) Capachica, pueblo de origen Puquina.

Casidoro de Reina, Antigua versión (1569), La Santa Biblia (revisión 1960) revisado por Cipriano de Valera (1602)

Eco, Umberto (1984). Apocalípticos e integrados. Editorial LUMEN. Séptima edición.

Eco, Umberto (2000). Tratado de la semiótica general. Editorial LUMEN.

Entwistle, Joanne. (2002). El cuerpo y la moda, una visión sociológica. Barcelona: Paidós contextos.

Freud, Sigmund (1974) Obras completas de Sigmund Freud, tomos IV y VII.

Freud, Sigmund (1983) Tótem y Tabú. Alianza editorial S.A., Madrid. Duodécima edición.

Glover Pino, Helen (2017). De la hoja de parra al bikini: La moda como soporte de comunicación social. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

González, Lorena (2010), Roland Barthes se mete con la moda. XVIII Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.

Hekier, Sol (2018). La creación de una identidad artística a través de la indumentaria. Universidad de Palermo. Diseño y comunicación.

Híjar, Amílcar (2017). Representación de la muerte del Inca Atahualpa en Cajatambo. Revista ARARIWA. Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Lima, año xi, número 19, diciembre 2017.

Huerto Vizcarra, Héctor - Editor (2017) Nueva Colección Documental de la Independencia del Perú: “La Rebelión de Túpac Amaru. Volumen 6”. Congreso de la Republica del Perú.

Jiménez Borja, Arturo (1996). Máscaras Peruanas.

Kauffmann Doig, Federico (1976) El Perú arqueológico.

La Serna, Juan C. (2018). Sicuris, máscaras y diablos danzantes: Historia de la Diablada y la identidad cultural en Puno. Ministerio de Cultura del Perú. Primera edición, Lima.

LLULL P., Josué (2017). “Un cuadro inédito de San Miguel Arcángel, obra de Giacomo Farelli, en Alcalá de Henares” Centro Universitario Cardenal Cisneros, adscrito a la Universidad de Alcalá.

Macedo Juarez, Ángel F. (2018). Sikuris del Barrio Mañazo: Siglos de devoción música y danza. Universidad Privada San Carlos. Primera edición, Puno.

Martel, Alvaro y Giraudo, Silvia (2014). Semiótica de la imagen en Arqueología: el caso de los “escutiformes”. Revista Chilena de Antropología Visual - número 24 - Santiago.

Negro, Sandra (1995) “La persistencia de la visión andina de la muerte en el virreinato del Perú” Ponencia presentada en el simposio "Las religiones andinas" dentro del Congreso Internacional de Historia de las Religiones, Mexico, 1995

Núñez M., Onofre L. y Rodríguez W. (2015). Festividad Virgen de la Candelaria Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. IINCA. Editorial UNA Puno. Primera edición.

Onofre L., Suaña C., et al (2018). La diablada en la festividad virgen de la candelaria: Origen, historia y cultura. Asociación folklórica espectacular Diablada Bellavista. Ministerio de Cultura. Primera Edición, Puno.

Palao Berastain, Juan (2010). La diablada Puneña: Origen y cambios. Electro Puno S.A.A. Puno.

Peralta Miranda, Arturo Pablo (2011) El pez de oro.

Revista MAÑAZO (2018), 126 años de historia. 1) Los sonidos del ejecutante: Mañazo y la identidad puneña, 2) Sicuris: Ancestralidad y sacralidad, 3) Ser mañaceño, desde la hermenéutica, 4) Las dos primeras chinas sajras de Mañazo, 5) Crónicas sobre el volvo montesinos.

Romero R., Zapata S., y Bazaes R. (2013). El diseño teatral: Iluminación, Vestuario y Escenografía. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Gobierno de Chile. Santiago.

Valcárcel, Luis E. (1927). Tempestad en los Andes.

Vitale, Alejandra (2002). El estudio de los signos: Peirce y Saussure. Universidad de Buenos Aires.

UNESCO, Intangible Cultural Heritage (2014). NOMINATION FILE NO. 00956: FOR INSCRIPTION ON THE REPRESENTATIVE LIST OF THE INTANGIBLE

CULTURAL HERITAGE OF HUMANITY IN 2014. Ninth session. Paris, France. November 2014.

Uwe, Carlson (2010). Iconografía andina, interpretación del simbolismo en antiguos tejidos peruanos. Publicado en Julio 2010 en el No. 158 del " Boletín de Lima".