



**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE
DRAMÁTICO DE TRUJILLO
“VIRGILIO RODRÍGUEZ NACHE”**

TESIS

Endoculturación intergeneracional de la danza de los Diablos de Cajabamba en honor a la Virgen del Rosario

Tesis para obtener el Título Profesional de:
Licenciada en Educación Artística, especialidad Danzas Folclóricas

AUTOR (A):

Br. Ingrid Vanessa Chavez Eustaquio

ASESOR (A):

Lic. Ricardo Alfredo Honorio Arteaga

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN:

Diversidad e Interculturalidad

SECCIÓN:

Educación Artística - Danzas Folclóricas

TRUJILLO – PERÚ

2023

DECLARACION JURADA DE AUTENTICIDAD DE TESIS

Yo. Ingrid Vanessa Chavez Eustaquio Bachiller de la carrera de Artista Profesional, especialidad: Danzas Folclóricas de la Escuela Superior de Arte Dramático "Virgilio Rodríguez Nache" identificado(a) con DNI 43874101 y mi asesor Lic. Ricardo Alfredo Honorio Arteaga, con DNI N° 18022091.

Dejamos en constancia que el título, contenido y datos utilizados en la Tesis de Licenciatura titulada "ENDOCULTURACIÓN INTERGENERACIONAL DE LA DANZA DE LOS DIABLOS DE CAJABAMBA EN HONOR A LA VIRGEN DEL ROSARIO", es producto de aportes basados en información validada por información académica, que cumple con los criterios de autenticidad, originalidad, respetando la autoría de las fuentes utilizadas, según normas establecidas por la Institución, teniendo como asesor al Lic. Ricardo Alfredo Honorio Arteaga.

El Bachiller y el asesor, declaramos bajo juramento que:

Por tanto, autor y asesor somos responsables de toda la extensión del presente informe de tesis, no incurriendo en plagio o copia de ninguna naturaleza, como: tesis, libros, artículos científicos, memorias o similares, tanto de formatos físicos o digitales publicados ante instituciones académicas, profesionales, de investigación o similares del ámbito nacional e internacional.

Dejamos constancia que las citas y fuentes de información pertenecientes a otro autor ha sido debidamente citada y referenciada en la investigación. En caso de fraude (datos falsos), plagio (la información no cita al autor), auto plagio (presentando parte del trabajo de investigación publicado como un nuevo trabajo), piratería (uso ilegal de información de terceros) o falsificación (tergiversando al autor), ratificamos que somos plenamente conscientes del contenido integral de la investigación y asumimos la responsabilidad ante la falta de ética o integridad académica según la normatividad de los Derechos de Autor y lo dispuesto en el Reglamento de la Escuela Superior de Arte Dramático de Trujillo "Virgilio Rodríguez Nache", declarando de esta manera que la presente investigación es **ORIGINAL**.

Trujillo, 9 de agosto de 2023



Autor: Br. Ingrid Vanessa
Chavez Eustaquio
DNI: 43874101



Asesor: Lic. Ricardo Alfredo
Honorio Arteaga
DNI: 18022091

JURADOS

PRESIDENTE

SECRETARIO

VOCAL

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mi familia
a Dios y la Virgen del Rosario
que siempre vela por la justicia y la verdad

La Autora

AGRADECIMIENTO

Agradezco a todos los docentes que hicieron posible mi desarrollo profesional, en especial a Ricardo Honorio, su exigencia, atención y buena disposición han sido vitales en este y todos los trabajos que parecían difíciles y terminaron siendo asequibles al conocimiento de las ciencias sociales y la pedagogía en danzas folclóricas.

La Autora

PRESENTACIÓN

SEÑORES MIEMBROS DEL JURADO:

Cumpliendo con el Reglamento de grados y títulos de la Escuela de Arte Dramático de Trujillo “Virgilio Rodríguez Nache”, presento a vuestra consideración el presente trabajo de investigación intitulado: “La endoculturación intergeneracional de la danza de los Diablos de Cajabamba en la Festividad en honor a la Virgen del Rosario”.

La Investigación pretende describir los mecanismos de transmisión de repertorios culturales de la danza de los Diablos de Cajabamba.

El informe de la presente investigación está desarrollado seis acápite: fundamentos del estudio, marco teórico, el método, análisis y resultados, referencias bibliográficas y anexos.

Por lo expuesto señores miembros del jurado recibo vuestros aportes y sugerencias para seguir mejorando el presente trabajo de investigación, así como la comprensión ante errores involuntarios que sabremos enmendar.

Atentamente:

La Autora

ÍNDICE

PÁGINAS PRELIMINARES.....	II
Declaración Jurada de Autenticidad de Tesis	III
Ficha de Autorización.....	IV
Página del Jurado	V
Dedicatoria.....	VI
Agradecimiento.....	VII
Presentación	VIII
Índice	IX
Resumen	XI
Abstract.....	XII
I. FUNDAMENTOS DEL ESTUDIO.....	13
1.1. Introducción.....	13
1.2. Planteamiento del problema	18
1.3. Justificación	18
1.4. Limitación.....	20
1.5. Antecedentes.....	20
1.6. Objetivos.....	29
II. MARCO TEÓRICO.....	30
2.1. Fundamento histórico – social.....	30
2.1.1. Endoculturación en la danza de los Diablos de Cajabamba.....	30
2.1.1.1. Endoculturación y relaciones intergeneracionales: socialización y enseñanza aprendizaje.....	30
2.1.1.2. Endoculturación y relaciones intergeneracionale genealogías patrimoniales	32
2.1.1.3. Endoculturación y relaciones intergeneracionales: posiciones, conexiones y contextos generacionales	35
2.1.1.4. Elementos tangibles e intangibles de la danza de Diablos de Cajabamba.....	37

2.1.1.4.1. Elementos Intangibles: La Identidad local.....	37
2.1.1.4.2. Fiesta patronal de la Virgen del Rosario y fervor religioso	38
2.1.1.5. El Folklore en el Perú	46
2.1.1.6. Niveles de Proyección Folklórica	50
2.2. Fundamento pedagógico.....	51
III. EL MÉTODO.....	54
3.1. Contexto (ambiente o escenario de la investigación).....	54
3.2. Muestra o participantes	59
3.3. Diseño o abordaje	60
3.4. Procedimiento	61
3.4.1. Inmersión en el campo	61
3.4.2. Descripción del proceso.....	61
3.4.3. Triangulación	75
3.5. Proyección Folklórica	97
3.6. Validación de la proyección	118
IV. ANÁLISIS Y RESULTADOS	124
3.1. Resultados.....	124
3.2. Discusión de Resultados	128
V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	136
VI. ANEXOS.....	149

RESUMEN

La presente tesis se ha realizado con el objetivo de determinar las características y mecanismos del proceso de endoculturación intergeneracional de la Danza de los Diablos de Cajabamba con la finalidad de preservar los repertorios materiales e inmateriales que conforman parte de la identidad cajabambina y su herencia cultural.

A pesar de haber sido considerada patrimonio cultural de la nación desde el 2008, se han venido sucediendo algunas modificaciones en la práctica de la danza de Diablos, como la desaparición de la etapa de Galán entre los aprendices, la sustitución de materiales que conforman la indumentaria, así como la desaparición progresiva de los pasos tradicionales. Todos estos casos se resumen en la brecha generacional entre actores sociales que comparten la devoción hacia la Virgen del Rosario, patrona de la ciudad. Por eso, esta investigación está orientada a determinar las relaciones intergeneracionales que actualmente sirven para reforzar la enseñanza-aprendizaje de las técnicas y saberes tradicionales entre los miembros de la Asociación de Diablos de Cajabamba. El enfoque de investigación utilizado fue cualitativo pues se trata de un trabajo no experimental que está dirigido a comprender los componentes ideológicos que forman parte de la superestructura social que comparten los danzantes, se trata además de una investigación etnográfica que utilizó el método de la observación participante, en conciencia del etic y el emic antropológico, se ejecutó técnicas de investigación como la observación directa, la revisión documental, la entrevista semiestructurada y encuestas. Esta información hizo posible realizar una propuesta de proyección folclórica de la danza de Diablos de Cajabamba, según la clasificación hecha por Ramiro Guerra. Los resultados de la investigación apuntan a esclarecer la manera en que se manifiestan categorías como el uso de la máscara y la indumentaria, la música, el movimiento, espacio y tiempo, la identidad local, el fervor religioso, las genealogías patrilineales, conexiones generacionales, enseñanza-aprendizaje, y la socialización. Como conclusiones se identificó los elementos tangibles y no tangibles de la danza de Diablos de Cajabamba transmitidos por medio de la interacción intergeneracional asociadas con el proceso de endoculturación.

Palabras clave: endoculturación, relaciones intergeneracionales, danza folclórica, danza de diablos y didáctica del folclore.

ABSTRACT

This thesis has been carried out with the objective of determining the characteristics and mechanisms of the intergenerational endoculturation process of the Dance of the Devils of Cajabamba in order to preserve the material and immaterial repertoires that make up part of the Cajabambina identity and its cultural heritage.

Despite having been considered the nation's cultural heritage since 2008, there have been some modifications in the practice of the Diablos dance, such as the disappearance of the Galán stage among the apprentices, the substitution of materials that make up the clothing , as well as the progressive disappearance of the traditional steps. All these cases are summarized in the generation gap between social actors who share devotion to the Virgen del Rosario, patron saint of the city. Therefore, this research is aimed at determining the intergenerational relationships that currently serve to reinforce the teaching-learning of traditional techniques and knowledge among the members of the Association of Diablos de Cajabamba. The research approach used was qualitative since it is a non-experimental work that is aimed at understanding the ideological components that are part of the social superstructure that dancers share, it is also an ethnographic research that used the participant observation method In awareness of anthropological etic and emic, research techniques such as direct observation, documentary review, semi-structured interview and surveys were carried out. This information made it possible to carry out a proposal for a folkloric projection of the Diablos de Cajabamba dance, according to the classification made by Ramiro Guerra. The results of the research aim to clarify the way in which categories such as the use of masks and clothing, music, movement, space and time, local identity, religious fervor, patrilineal genealogies, generational connections, are manifested. teaching-learning, and socialization. As conclusions, the tangible and non-tangible elements of the Dance of the Devils of Cajabamba transmitted through intergenerational interaction associated with the endoculturation process were identified.

Keywords: endoculturation, intergenerational relationships, folk dance, devil dance and folklore didactics.

CAPÍTULO I. FUNDAMENTOS DEL ESTUDIO

1.1. Introducción.

Como parte de la formación artística y pedagógica se ha desarrollado el presente informe de investigación para la obtención del Grado de Licenciada, de la Especialidad de Pedagogía de Danzas Folclóricas de la Escuela Superior de Arte Dramático Virgilio Rodríguez Nache de Trujillo, titulado “Endoculturación intergeneracional de la danza de los Diablos de los Cajabamba en la Festividad en honor a la Virgen del Rosario”.

Ante los procesos de aculturización y colonialismo cultural impuestos por el pensamiento occidental, las culturas nativas supieron establecer formas de resistencia que conllevaron a la hibridación de saberes y prácticas que sirvieron para mezclar a manera de sincretismos aquellos elementos paganos con la fe cristiana. No es extraño, por tanto, que el culto a la mamapacha y a los Apus se combinara con la adoración de imágenes de santos y vírgenes.

Por ello, las festividades patronales, sus ritos y danzas también se adaptaron al contexto de local y ello resultó en un nuevo escenario donde la cultura y la identidad tomaron nuevas formas. Este también es el caso de la Festividad de la Virgen del Rosario de Cajabamba y su danza diablos, los cuales han sobrevivido a nuestros días gracias al proceso de enculturización de generación en generación que ha sabido preservar los repertorios culturales que construyen el sentido de nación cajabambino.

El primer capítulo de esta investigación aborda los problemas relacionados a endoculturación intergeneracional de la danza de Diablos de Cajabamba, tales como el desuso de técnicas tradicionales, las nuevas formas de religiosidad y la carencia de políticas culturales de preservación del patrimonio inmaterial. A partir de ello se plantea la exploración del proceso de aprendizaje entre distintas generaciones de danzantes.

El segundo capítulo asume los contenidos teóricos tales como: conexiones y contextos generacionales, genealogías patrilineales, identidad local, fervor religioso así como elementos tangibles y no tangibles de la Danza de Diablos de Cajabamba. También se tomaron en cuenta las categorías de estudio, tales como los niveles de la proyección folclórica y la fundamentación pedagógica.

En el tercer capítulo se centra en la metodología utilizada, describiendo el contexto cajabamabino, delimitando la muestra de informantes que pertenecen a la Asociación de Diablos de Cajabamba y el CENCARET. El diseño y abordaje fue cualitativo-etnográfico por lo que el procedimiento de campo se realizó bajo la técnica de la observación participante. Allí también se menciona la aplicación de la proyección folclórica, donde se ha descrito una propuesta recreación del hecho folklórico desde la visión de Ramirio Guerra.

Finalmente, el cuarto capítulo establece los resultados, discusión, conclusiones y recomendaciones. El quinto capítulo las referencias bibliográficas y el sexto capítulo se asocia a los anexos que evidencian el proceso de investigación en todas sus etapas.

1.2. Planteamiento del problema

La socialización es el proceso por el cual los individuos se integran a la colectividad. De esta manera puede tratarse de socialización: primaria, secundaria y terciaria. La primaria se refiere al aprendizaje en el seno de la vida familiar. La secundaria se enmarca en la reafirmación del yo a través de su contacto con instituciones públicas. Finalmente, la terciaria está asentada en los viajes que llevarán al sujeto a reacondicionar su comportamiento para adaptarse a otros contextos socioculturales (Giddens & Sutton, 2015). De esta forma la enseñanza-aprendizaje se encuentra en todos los tipos de socialización. Paralelamente, se entiende que los rasgos culturales también son asimilados por los sujetos que forman parte de una comunidad, en tanto las generaciones más antiguas legan a las más jóvenes aquellos elementos esenciales que delimitan su modo de ser como sociedad (UNESCO, 1982). A este proceso se le denomina endoculturización y es una práctica fundamental para la transmisión intergeneracional de saberes, técnicas y sensibilidades.

La endoculturación como proceso de transmisión de la cultura, de una generación a otra, es un proceso frágil y delicado. Son varios los problemas que pueden ver interrumpido este fenómeno dentro una comunidad. Uno de ellos es la movilidad social vista a través de la migración del campo a la ciudad (ya sea por nuevas oportunidades en áreas como la educación, el trabajo, la salud o la seguridad). Como también aquellos elementos del folclor de un pueblo suelen ser reemplazados cuando los migrantes deben adaptarse a un nuevo contexto cultural y dejan de lado, lenta y gradualmente aquellos valores propios de su lugar de origen, desconociendo la enseñanza de dichos valores a sus descendientes y familiares.

Otro problema latente es el de los procesos de aculturación por adoctrinamiento religioso. Con motivo de la proliferación de agrupaciones religiosas contrarias a la

celebración de fiestas patronales y la adoración del culto mariano. En esta línea, empiezan a desaparecer de manera paulatina, ritos y manifestaciones del misticismo católico que habían sintetizado elementos del cristianismo con el de creencias paganas durante la colonización española.

Otro problema para la conservación de la herencia cultural es la limitada capacidad de gestión del Estado y la carencia de un marco legal que fomente el desarrollo de políticas culturales que resguarden la identidad y la memoria. En este punto también es necesario entender las acepciones en torno a políticas educativas que promuevan la enseñanza del folclore dentro del espacio de cada región.

También puede contarse el problema de la globalización desde la teoría crítica. De este modo, menciona McLuhan (1994) el concepto de aldea global bajo el cual la aparición de nuevos modos de comunicación interconectada borran barreras espacio-temporales y hacen posible que los valores de las culturas dominantes puedan penetrar de manera efectiva sobre subculturas. Este conflicto puede ejemplificarse en la dicotomía de tradición-modernidad.

Las creencias religiosas y sus ritos, la música y danzas populares también conforman un componente de estos acervos culturales heredados de generación en generación. En la ciudad de Cajabamba se celebran todos los años, la primera semana de octubre, la Festividad en honor a la Virgen del Rosario conjuntamente con la danza de los Diablos de Cajabamba.

La danza de los Diablos de Cajabamba es una alusión al ángel caído, quien busca a la Virgen María para que interceda por él ante Dios Padre. Por tanto, los diablos de

Cajabamba no son seres rencorosos y vengativos, sino alegres y devotos. Esta figura, como menciona Maúrtua (2018), también puede verse en analogía a la del demonio andino como criatura juguetona y benévola, producto del sincretismo creado a partir del choque de civilizaciones.

En el caso de la endoculturación de la danza de Diablos de Cajabamba uno de los problemas más recurrentes es el abismo generacional, que ha provocado una ruptura de los procesos tradicionales. Muchas veces el círculo de la enseñanza-aprendizaje entre los jóvenes y los adultos mayores se rompe debido a una brecha ideológica que dificulta el contacto de personas por diferencia de edades y formas de ser.

Este asunto puede evidenciarse en la sustitución de materiales y métodos que se usaban en la confección de la parafernalia, así como la máscara o la vestimenta de Diablo, donde mecanismos industriales van desplazando a los artesanales.

Siguiendo esta misma problemática también puede mencionarse el desmedro de la danza de Galanes, que era una danza formativa previa a la danza de Diablos, que ha dejado de practicarse aproximadamente desde hace dos décadas.

Además, se puede notar los crecientes problemas institucionales ocasionados por los conflictos entre miembros de la dirigencia de la Asociación de Diablos y Galanes, la cual en un momento llegó a dividirse, creando incertidumbre entre los socios pues debían acatar decisiones políticamente divergentes. Este hecho pudo notarse en el 2019, donde existieron dos asociaciones, una encabezada por Jhonatan Cosavalente y otra por Robin Iparraguirre. Al final quedó oficializada la primera.

En consecuencia a lo expuesto, el presente trabajo de investigación centra su atención en describir de manera detallada las relaciones intergeneracionales del proceso de enculturación de la danza de Diablos de Cajabamba de una generación a otra, en favor de recomendar estrategias que sirvan para fortalecer aquellos vínculos que permiten la herencia de repertorios culturales significativos para la comunidad cajabambina.

1.2.1. Formulación del problema:

¿De qué manera se desarrolla el proceso de enculturación intergeneracional de la danza de Diablos de Cajabamba presente en la Festividad en honor a la Virgen del Rosario?

1.3. Justificación.

Este trabajo de investigación es un aporte teórico, pues revisa las categorías de enculturación y las relaciones intergeneracionales dentro del ámbito de las danzas folclóricas, abriendo nuevas líneas de investigación. Asimismo, ayuda a establecer un catastro de los bienes y saberes populares por medio del trabajo de campo. En este sentido, la exploración de literatura académica vinculada al estudio de la transmisión generacional servirá como aporte a la genealogía, ascendencia y parentesco, estableciendo nuevos referentes para estudios comparativos y etnografías abocadas al estudio de la resistencia cultural en el contexto de la globalización.

Es, del mismo modo, un aporte metodológico pues emplea los métodos, técnicas e instrumentos del enfoque cualitativo-etnográfico donde se examinan las relaciones patrilíneas y sociales de los informantes, lo que ha implicado la elaboración de instrumentos como entrevistas-semiestructuradas aplicadas teniendo en cuenta los factores ambientales y las brechas generacionales entre los informantes. La adaptación de esta

metodología traída de la antropología cultural al estudio del folclor se convierte en un antecedente para otras investigaciones de la misma naturaleza donde se quiera indagar desde la prevalencia de fuentes primarias.

Este también es un aporte práctico a fin de servir como punto de partida para otros estudiantes de pedagogía en danzas folclóricas de la Escuela de Arte Dramático “Virgilio Rodríguez Nache” de Trujillo, así como referente para otras escuelas arte y pedagogía artística; además de servir como modelo de salvaguarda de bienes inmateriales como la danza folclórica. Igualmente puede resultar de interés para estudiantes y docentes investigadores de las áreas de educación, antropología, sociología, turismo, comunicación social, historia del arte y psicología. Puede ser adicionalmente, debido a que se plantea innovadora dentro de su abordaje, materia prima para la elaboración de un artículo científico que sintetice y difunda sus hallazgos entre la comunidad académica.

La relevancia y conveniencia de este estudio se enmarca en la posibilidad en sentar las bases para que las autoridades políticas y las instituciones educativas cajabambinas puedan establecer directrices que sirvan como mecanismos de salvaguarda de la danza de Diablos de Cajabamba, por medio de políticas públicas, así como proyectos intersectoriales entre agentes públicos y privados, capacitaciones a la sociedad civil y programas de sensibilización en cuanto a conservación del patrimonio cultural inmaterial.

Por último, es un aporte social porque los ciudadanos cajabambinos podrán reconocer las estrategias y acciones por los que reforzar o implementar el proceso de endoculturación en favor de su identidad local, asegurando la continuidad de los valores, saberes y técnicas

representativos de sus modos de vida, en especial de la danza de Diablos de Cajabamba y la Festividad en honor a la Virgen del Rosario.

1.4. Limitación

Se encontró limitaciones en relación a la desaparición de los miembros más antiguos del tronco familiar de los informantes, condición entendible debido al rango de edad avanzada que demanda este trabajo. No obstante, es un problema manejable debido a que no ocurre en mayoría de los casos y las fuentes no encontradas pueden ser sustituidas por otros informantes de la misma edad, que se encuentren emparentados y recuerden los eventos y acontecimientos asociados a la práctica y difusión de la danza de Diablos de Cajabamba.

1.5. Antecedentes.

A partir de la revisión sistemática de literatura académica asociada a los ejes temáticos vinculados a: enculturación, relaciones intergeneracionales, danza folklórica, danza de diablos y didáctica del folclore. Asimismo, se han tomado antecedentes provenientes de áreas profesionales como la pedagogía, la antropología social, sociología y el turismo.

1.5.1. Antecedentes Internacionales:

Trujillo et al. (2014), realizaron una investigación titulada “El proceso de endoculturación de la etnia ticuna: Estrategia de transmisión vía generacional acerca de la noción de ambiente naturalista”, a manera de artículo científico para la revista colombiana Bio-grafías: Estudios sobre Biología y su enseñanza de la Universidad Pedagógica Nacional,

la cual tuvo como objetivo exponer la indagación de hábitos, conductas, rutinas y celebraciones que permitan describir el proceso de endoculturación intergeneracional para los miembros de la etnia ticuna. El diseño de investigación para este trabajo fue de corte etnográfico y se realizó en el seno de comunidad ticuna situada en el contexto geográfico de Puerto Nariño y Leticia (Amazonas, Colombia). Los instrumentos de recolección de la información corresponden a la realización de entrevistas semiestructuradas con preguntas abiertas, destacando aspectos de la vida, sobre la noción y apropiación del ambiente. Como resultados se destaca que el proceso de endoculturación de una generación a otra expresa las prácticas enmarcadas en el cuidado, aprendizaje, interacción y relaciones cotidianas con la naturaleza, desde los adultos mayores hasta los integrantes más jóvenes. También, se evidenció que la concepción de ambiente naturalista se relaciona con el valor intrínseco del ambiente, es decir, más allá de los recursos que la naturaleza entrega.

Kulemeyer (2014), realiza una investigación titulada “La danza de los Diablos: Usos del patrimonio cultural en el área andina” publicada por la EIAL, editorial de la Universidad Nacional de Jujuy San Salvador de Jujuy-Argentina, la cual tuvo como objetivo explicar la complejidad de los procesos simbólicos implicados, analizando en profundidad la historia y los procesos culturales en el área andina, y contextualizando el enfrentamiento en el marco de las comunicaciones en la era de la globalización relacionadas a conflictos en torno a patrimonios culturales e identidades de la provincia de Jujuy, Argentina. Este es un trabajo de corte descriptivo que hace uso de la revisión documental para reflexionar sobre la evolución de las identidades y uso político; teniendo el marco de referencia dos discrepancias con respecto a la pertenencia de repertorios culturales, el conflicto peruano-boliviano del 2009 en torno a la diablada practicada en Puno y Oruro, así como el conflicto argentino-boliviano de 1998 en torno a la diablada practicada en Villazón y La Quianca. Como

resultados se expone la poca rigurosidad científica con que los estados-nación reclaman la propiedad de prácticas culturales y la exacerbación del chauvinismo disfrazado de interculturalidad a manera de discurso populista-ultranacionalista. Sin embargo, también incluye la visión panamericana y latinoamericanista asociada a la resistencia cultural por la que sobrevive la memoria colectiva más allá de los estándares de una historia oficial.

Terrazas (2014), desarrolló un trabajo titulado “La Danza del Diablo: Estéticas-rituales-comunitarias en la Mixteca Oaxaqueña”, a manera de artículo científico para la revista *Pensamiento Americano* de la Corporación Universitaria Americana, la cual tuvo como objetivo explicar la permanencia de la danza de diablos como resultado de un largo proceso socio-histórico-político-cultural vinculado a la colonización, la aculturación y nuevas formas de religiosidad. Este es un trabajo de corte descriptivo que hace uso de la revisión documental y el análisis semiótico de las representaciones simbólicas arraigadas en la memoria-cultural con el fin de revisar la evolución de la estética-ritual comunitaria mixteca hasta la actualidad; teniendo como resultados el reconocimiento de los mecanismos de control ideológico impuestos por la corona española y la iglesia a través del miedo, la culpa y la amenaza del infierno. De este modo se describe la lucha contra la idolatría, por medio de la satanización de los dioses del Mesoamericanos, los cuales se ven representados a través de la puesta en escena de la Danza de Diablos.

1.5.2. Antecedentes Nacionales:

Maúrtua (2018), realizó una investigación titulada “El actor - danzante en búsqueda del Diablo Puneño”, tesis para optar por el título profesional de Licenciada en Teatro en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú; la cual tuvo como objetivo revelar la dimensión teatral presente en las danzas folklóricas, además de

crear un espacio de diálogo entre ambas disciplinas donde se intercambien herramientas con respecto a la construcción de personajes aportando mecanismos que podrán ser utilizados por los danzantes para abordar personajes de las danzas folklóricas. Esta tesis de enfoque cualitativo propone un laboratorio donde se ponen a prueba distintas técnicas y teorías teatrales y de la danza con la finalidad de analizar la construcción del personaje del Diablo, basándose en la sistematización de la interrelación que se establece entre el artista y los elementos tangibles y no tangibles que constituyen dicho personaje. Entre las contribuciones más importantes de este trabajo se propone tomar la técnica del danzante, como parte de la preparación corporal del actor y su método de aproximación a un personaje, así como nuevas realidades escénicas.

Meregildo (2020) en su investigación titulada: “Traslado del Inter del Apóstol Santiago el Mayor como Patrimonio Inmaterial de la provincia de Santiago de Chuco”, tesis para optar por el título de Licenciado en Educación Artística – Especialidad Danzas Folclóricas en la Escuela de Arte Dramático “Virgilio Rodríguez Nache”; tuvo como objetivo la identificación del traslado del inter del Apóstol Santiago el Mayor, como patrimonio cultural inmaterial de la provincia de Santiago de Chuco. En este modo, presentó un enfoque cualitativo etnográfico, asociado a un muestreo no probabilístico por conveniencia y donde se utilizó las técnicas de la observación y la entrevista semiestructurada. Como resultados y conclusiones se puede precisar que el traslado del Inter del Apóstol Santiago se trata de un evento con etapas definidas, con participación comunitaria, antecedentes en la memoria viva y documental, razones suficientes para poder ser clasificado como patrimonio inmaterial según la ley N° 28296 del Ministerio de Cultura, lo que implicaría la necesaria su categorización y salvaguarda.

Marín (2016), en su investigación “El significado de las danzas peruanas en los pasacalles de Lima”, tesis para optar por el título profesional de Licenciada en Comunicación Social en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tuvo como objetivo analizar las danzas folclóricas que se interpretan en los pasacalles escolares de Lima desde el punto de vista de los procesos comunicativos asociados al público en un escenario como la Plaza de Armas de Lima. El estudio sobre el significado de las danzas peruanas en los pasacalles escolares tiene un carácter descriptivo y explicativo para detallar las danzas que son interpretadas, el mensaje que transmiten, los pasos, los gestos, el vestuario, la música, la coreografía y los complementos que utilizan los danzantes. La muestra de este trabajo está representada por cinco delegaciones de primaria y cinco delegaciones de secundaria participantes en este pasacalle escolar en la Plaza de Armas. Entre los resultados más relevantes se asume que la danza se convierte en una manifestación, un acto de expresión viva de una realidad sociocultural que requiere visibilidad y que utiliza para ello los espacios públicos. De allí la importancia de su manifestación como espectáculo que apela a los estímulos sensoriales: colorido, música y bullicio.

Ponte (2020) en su investigación titulada: “Tradicional “Parada Del Gallardete” de Huamachuco provincia Sánchez Carrión”, tesis para optar por el título de Licenciado en Educación Artística – Especialidad Danzas Folclóricas en la Escuela de Arte Dramático “Virgilio Rodríguez Nache”; tuvo como objetivo entender la influencia de un hecho tradicional sobre las relaciones sociales y la identidad cultural, asimismo está orientada a difundir este evento por medio de una propuesta de proyección folclórica. De esta manera, se asumió un enfoque cualitativo etnográfico, vinculado a un muestreo no probabilístico por conveniencia, se utilizó la entrevista semiestructurada. Como resultados y conclusiones se

puede mencionar que la “Parada Del Gallardete” emerge como una forma simbólica de trabajo comunitario que sirve como ritual de fe en honor a la Virgen de la Alta Gracia, de esta forma su significado trasciende en un orden de espíritu colectivo que merece su conservación.

Ruiz (2020) en su tesis titulada: “Elementos Tradicionales de la Danza Los Pallos de la Festividad del Apóstol Santiago”, tesis para optar por el título de Licenciado en Educación Artística – Especialidad Danzas Folclóricas en la Escuela de Arte Dramático “Virgilio Rodríguez Nache”; tuvo como objetivo la recuperación de la Danza Los Pallos de la Festividad del Apóstol Santiago a través de sus elementos tradicionales. En este sentido, se eligió en un enfoque cualitativo etnográfico, vinculado a un muestreo no probabilístico por conveniencia, usando la observación y la entrevista como técnicas de investigación de campo. Como resultados y conclusiones se puede afirmar que los elementos tradicionales de la danza han sido progresivamente reemplazados por motivos modernos, lo que hace necesario fomentar el restablecimiento de la esencia de este bien inmaterial con la finalidad de evitar su desaparición o transmutación.

1.5.3. Antecedentes locales:

Narváez Vargas (2014), realizó una investigación titulada “La danza de diablos en el norte del Perú, un estudio comparativo”, a manera de tesis para optar por el título profesional de Licenciado en Antropología Social en Facultad de Ciencias Sociales, Escuela Académico Profesional de Antropología Social de la Universidad Nacional de Trujillo; este trabajo tuvo como objetivo comparar tres danzas de diablos del Norte del Perú: los diablos de Túcume, los diablos de Huanchaco y los diablos de Cajabamba. Se trata de un estudio comparativo que hace uso del análisis bibliográfico, la revisión documental y el trabajo de campo,

estableciendo fichas de resumen y entrevistas semiestructuradas. Como resultados esta investigación concluye con la comparación entre narrativas y componentes simbólicos de las tres danzas, estableciendo diferencias entre, sus contextos culturales, sus mitos fundacionales, así como el comportamiento y parafernalia de los danzantes durante ceremonias religiosas.

Aguilar (2017), en su investigación “Revalorización de los componentes tradicionales de la danza “Los Diablicos de Túcume” del Distrito de Túcume – Lambayeque”, tesis para optar por el título profesional de Licenciada Educación Artística – Especialidad Danzas Folkloricas de la Escuela Superior de Arte Dramático de Trujillo "Virgilio Rodríguez Nache"; la cual tuvo como objetivo revalorizar los componentes tradicionales de la danza los Diablicos de Túcume con la finalidad de establecer argumentos capaces de mantener y dar a conocer el legado histórico, el acervo cultural, las costumbres y especialmente la tradición del pueblo de Túcume. El tipo de estudio empleado es el cualitativo, el método usado fue el etnográfico, los mismos pobladores fueron agrupados en una muestra no probabilística e intencional, se emplearon un conjunto de técnicas e instrumentos de recolección de datos, específicamente fuentes documentales, la observación directa, entrevistas semi-estructuradas y grupos focales que permitieron diseñar y establecer una representación de la danza Los Diablicos de Túcume bajo sus propios parámetros tradicionales. Los resultados manifiestan que la danza es religiosa y bailada en honor a la Virgen de la Purísima Concepción, cuyo tema central es la lucha del bien y el mal. Posee diversos personajes que caracterizan al bien y al mal y que visten de manera distinta según el rango o jerarquía; asimismo dicha danza está dividida en fases que corroboran tanto el significado como el mensaje religioso.

Ágreda (2017), en el informe de investigación “Análisis de la situación de las artes escénicas en el Perú: Caso Trujillo”, se corresponde a un análisis situacional de las artes escénicas en la ciudad de Trujillo, siendo una producción de literatura científica que contó con la colaboración conjunta entre la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú y responde a la necesidad de entender a profundidad las dinámicas y el impacto de la actividad cultural en la ciudad de Trujillo. En tanto se trata de un trabajo de naturaleza descriptiva-exploratoria contó con trabajo de campo donde se entrevistó a estudiantes, gestores, productores, actores, bailarines, músicos, maestros vinculados al quehacer cultural tanto en el campo de las bellas artes, como el arte popular y las expresiones folclóricas. Como resultado se pueden notar las carencias relacionadas a la gestión estatal y los mecanismos usados por agentes particulares que buscan dinamizar la actividad cultural en la ciudad.

Hervías Sagástegui (2017), realizó una investigación titulada “La marinera norteña y sus componentes dancísticos tradicionales utilizados en los espectáculos folclóricos y su influencia en las visitas turísticas del distrito de Trujillo”, tesis para optar por el título profesional de Licenciada en Turismo en la Facultad de Ciencias Sociales, Escuela Académico Profesional de Turismo de la Universidad Nacional de Trujillo; que tiene como objetivo describir los cuatro componentes dancísticos tradicionales de la marinera norteña, utilizados en espectáculos folclóricos y asimismo la influencia de cada uno en el nivel de visitas turísticas al distrito de Trujillo. El diseño utilizado para este trabajo fue etnográfico, en tanto las técnicas utilizadas fueron la observación, el fichaje, entrevistas y encuestas, con una muestra de 200 visitantes que concurrieron eventos artísticos y folclóricos.

Carrasco Quiroz (2013), realizó una investigación titulada “Diseño e implementación de un centro de rescate e interpretación danzas típicas, los diablos, los emplumados y las pastoras de Cajabamba-Cajamarca”, proyecto turístico para optar por el título profesional de Turismo en la Facultad de Ciencias Sociales, Escuela Académico Profesional de Turismo de la Universidad Nacional de Trujillo; la cual se optó por realizar un diagnóstico situacional para establecer una propuesta de gestión cultural. El trabajo responde por tanto a un diseño descriptivo-exploratorio donde se realizó técnicas de análisis bibliográfico, revisión documental y trabajo de campo. Los resultados describen las características de la danza de diablos, emplumados y pastoras de Cajabamba.

Labán Alcalde (2016), realizó una investigación titulada “Centro de Interpretación del Folclore Cajamarquino”, proyecto turístico para optar por el título profesional de Turismo en la Facultad de Ciencias Sociales, Escuela Académico Profesional de Turismo de la Universidad Nacional de Trujillo; la cual tuvo como objetivo fomentar y promover la identidad del poblador Cajamarquino con sus costumbres y tradiciones para luego posicionar a Cajamarca como un producto turístico integrado, que no solo promueva su riqueza arquitectónica, natural e histórica sino también relacione su rica y variada actividad folclórica. En ese sentido se hace necesario la creación de un centro de interpretación que dinamice de manera objetiva dichas manifestaciones. Por ello, se realizó un diagnóstico situacional para establecer una propuesta de gestión cultural. El trabajo responde por tanto a un diseño descriptivo-exploratorio donde se realizó técnicas de análisis bibliográfico, revisión documental y trabajo de campo. Como resultado se estableció los problemas vinculados a instituciones públicas del sector turismo y cultura y posteriormente se formuló alternativas de solución que devinieron en la propuesta de un Centro de Interpretación del Folclore.

1.6. Objetivos

1.6.1. General:

Determinar el proceso de endoculturación intergeneracional de la danza de Diablos de Cajabamba presente en la Festividad en honor a la Virgen del Rosario.

1.6.2. Específicos:

- Identificar los elementos tangibles y no tangibles que constituyen la danza de los Diablos de Cajabamba.
- Analizar las formas de interacción intergeneracional que permiten la endoculturación de la danza de los Diablos de Cajabamba entre los miembros de la asociación de Diablos de Cajabamba.
- Realizar una proyección folclórica del proceso de endoculturación de la Danza de los Diablos de Cajabamba.

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

2.1. Fundamento histórico – social

2.1.1. Endoculturación en la danza de los Diablos de Cajabamba

2.1.1.1. Endoculturación y relaciones intergeneracionales: socialización y enseñanza-aprendizaje

Los sujetos asumen como suyos aquellos axiomas y saberes que han aprendido de sus pares en el proceso de socialización. A este fenómeno se le denomina enculturación, inculturación o endoculturación. Así, por ejemplo, Campo (2008) explica que el sujeto se convierte en portador y heredero de las creencias, conocimientos, técnicas y valores “asignados a él por la cultura existente” (pág. 68). En este modo, la autora explica que la endoculturación es la apropiación de los componentes esenciales de la cultura donde “el individuo aprende la manera de adaptarse a su sociedad, a ser parte activa de su estructura. Pero, también va formando su individualidad, su personalidad específica”. Agrega además que “es el mecanismo, mediante el cual, el ser biológico-natural empieza a formar su carácter social, comunitario, lleno de normas, de códigos, etc. La enculturación incorpora a los miembros de una sociedad en sus lineamientos básicos, institucionales” (pág. 68).

Harris (1983) y Correa Angulo (2013) relacionan a la endoculturación con la socialización temprana, aquella que tiene lugar durante los primeros años de vida. Allí el niño aprende las prácticas, sentidos y valores inherentes a las generaciones pasadas, a manera de un proceso consciente/inconsciente inducido por estímulos que premian y castigan según el comportamiento deseado por los miembros del grupo social al que pertenece.

Otros autores deslindan que endoculturación solo pueda ocurrir solo durante la socialización temprana. Herskovits (2011) precisa al respecto que “un individuo, durante todo el período de su vida, asimila las tradiciones de su grupo y funciona a base de ellas” (pág. 531). Bajo esta perspectiva aclara dos niveles en el ciclo vital: “el de los comienzos de

la vida, y el que señala la vida del miembro de la sociedad en su madurez” (pág. 531). En esta línea, Herskovits (1948) citado por Mujica Bermudez (2002) afirma además que la endoculturación es una manera de preservar aquellos elementos que sintetizan la esencia de la cultura, que sin embargo no niega los cambios en los modos de vida de grupo social. De manera que se trata de un re-acondicionamiento que conlleva a preservar “las fuentes de la identidad, pero también a realizar cambios dentro de la misma cultura” (Mujica Bermudez, 2002, pág. 6).

Existen representaciones ritualizadas que reafirman el conocimiento del sí mismo como colectivo. Resulta por tanto relevante expresar mediante un orden simbólico la identidad del grupo, también de manera que permita visibilizar su existencia. “En una realidad psicosocial, significa para la ciencia dinamizar el proceso de endoculturación” (Martinez, 2004, pág. 2), para que aquellos elementos representativos de su identidad puedan mantenerse el tiempo.

En relación a la endoculturación desde la etnopsicología, Van Dijk (1999) y Montero (1997) referidos por Matinez (2004) afirman que la “semantización cultural sobre los elementos simbólicos legitima la manera mediante la cual los sujetos otorgan sentido a su existencia psicosocial, a través de la construcción de ideología” (pág. 127). De manera el actante cultural, al mismo tiempo que elabora, se apropia y rehace ideologías, está creando identidades étnicas modeladas psicológicamente por la acción social. En este punto se puede revisar el término quechua “kachkaniraqmi” que quiere decir “sigo siendo”, “estoy aquí”, “sigo vivo”, a manera de designar el espíritu combativo que se niega a desaparecer en el marco de la cultura popular, su folclor e identidad colectiva. Esta rebeldía de mantener un continuo de estilos de vida solo puede conseguirse por medio de la endoculturación.

2.1.1.2. Endoculturación y relaciones intergeneracionales: Genealogías patrilineales

Campos (2008) en relación a la continuidad cultural, valores representativos de un grupo social, resalta los componentes materiales y espirituales son legados a los miembros de una sociedad. Este legado incluye usos y costumbres, tradiciones, valores, normas de conducta, creencias y ritos, así como manifestaciones artísticas y creativas. De esta manera, la fe religiosa encarnada en la festividad en honor a la Virgen del Rosario y la danza de los Diablos de Cajabamba adquieren el carácter de componentes de identidad diferenciales de la condición de ser cajabambino. Dicha condición es aprendida desde la infancia y se refuerza por medio del sistema de parentesco y la descendencia.

En primer lugar, el parentesco se refiere a las “relaciones humanas que se determinan a partir de lazos constituidos culturalmente, sobre la base de la descendencia marcada por la sangre o compromisos matrimoniales y sociales que generan todo tipo de obligaciones y reglamentaciones” (Campos, 2008, pág. 123). Así el ser diablo es una condición que se hereda por medio de los sistemas de parentesco, los cuales vienen a manifestarse como “formas de clasificación y reglamentación de las relaciones humanas entorno a los lazos familiares y sus distintos roles y compromisos” (Campos, 2008, pág. 149).

Luego está el marco de la descendencia, la cual se puede definir como “la filiación o vínculos entre parientes consanguíneos, que produce una cierta relevancia legal, política y económica”. Esta relación parental anexa “una generación con la posterior, sistemáticamente y estipulando ciertos compromisos para todas las generaciones” (Campos, 2008, pág. 58). Siguiendo esta línea, los descendientes de danzantes de diablos están comprometidos por las anteriores generaciones a continuar con la tradición de este personaje y su danza. El ser diablo también se convierte, por tanto, en un status social que es reforzado por el prestigio del linaje relacionado las figuras masculinas del entorno familiar.

De esta manera los lazos genealógicos son patrilineales, en este punto es importante resaltar el papel de los roles de género paralelos al sentido de virilidad y vitalidad. Así la danza de los diablos de Cajabamba requiere una buena condición física para su ejecución ya que sus actantes deben bailar, en forma íntegra, ocho partituras seguidas de waynos y marineras alrededor de la plaza de armas de la ciudad durante todos los días de la Festividad en honor a la Virgen del Rosario. Tal esfuerzo colectivo se simboliza como una prueba de la fortaleza masculina de los danzantes, que más allá de las condiciones atmosféricas y geográficas deben completar su tarea en ofrenda a su santa patrona.

“En los grupos patrilineales, se considera que las personas descienden por línea paterna. Esto influye en la herencia y sucesión de cargos, pasando de padre a hijo” (Campos, 2008, pág. 59). De manera que el reconocimiento de la relación del parentesco entre hombres también es una prueba del empoderamiento y liderazgo masculino en la comunidad cajabambina.

Leccardi y Feixa (2011) adjuntan al asunto de la descendencia y el de las generaciones. Ellos afirman que “las generaciones que mantienen un vínculo consanguíneo incorporan recuerdos y experiencias a sus descendientes; en este caso las generaciones viejas promueven y establecen referentes identidad, comparando su propio tiempo biográfico con el de las generaciones más jóvenes” (Leccardi y Feixa, 2011, pág. 22). Este punto es muy importante ya que “la memoria familiar que los antepasados legan permite a sus herederos analizar el camino recorrido, redescubriendo su identidad colectiva, tanto familiar como comunitaria” (Leccardi y Feixa, 2011, pág. 22).

Marías (1955) plantea que las generaciones están compuestas por grupos humanos que toman posesión de la sociedad y se encuentran fuertemente influenciados por el momento histórico en el cual se desarrollan. Siguiendo esta línea, Mill y Navarro (2006) establecen que dichos grupos humanos, gracias a la educación y experiencia que adquieren,

tienen la capacidad de influir en las futuras generaciones para que sean iguales o incluso mejores que ellos.

En relación a la herencia patrilial Marías (1949) citado por Martin (2015) asevera que “la juventud que se inicia en el mundo conserva también, más de lo que su presunción la lleva a creer, la huella de las impresiones de la infancia, causada por la conversación de los viejos” (Marías, 1949, pág.48; Martin, 2015). El mismo autor agrega además que los sueños y deseos también pueden ser heredados de padres a hijos de manera que “el influjo filial, y así como antes el hijo vivió de las ideas del padre, ahora éste vive de las ideas y ambiciones del hijo” (Marías 1949, pág. 41; Martin, 2015).

Leccardi y Fexia (2011, pág. 13) sintetizan las nociones hechas sobre generaciones a tres marcos sociopolíticos históricamente delimitados:

“En los años 20, en el período entreguerras, se formularon las bases filosóficas en torno a la noción de relieve generacional (sucesión y coexistencia generacional), en esto hay consenso general (Ortega y Gasset, 1923; Mannheim, 1928); durante los años 60, la edad de la protesta, se fundó una teoría entorno a la noción de vacío generacional (y conflicto generacional) sobre la teoría del conflicto (Feuer, 1968; Mendel, 1969); a partir de la mitad de los años 90, con la aparición de la sociedad en red, aparece una nueva teoría que revoluciona la noción de lapso generacional. Ello se corresponde con una situación en que los jóvenes son más expertos que la generación anterior en una innovación clave para la sociedad: la tecnología digital” (Tapscott, 1998; Chisholm, 2005; Leccardi & Feixa, 2011, pág. 11).

Ortega y Gasset (1923) plantea la existencia de ciclos biológicos que condensan por lo menos a tres generaciones; cada una de ellas con características particulares en relación al ejercicio del poder, establecidas de la siguiente manera: Una primera generación constituida por personas que llegan al poder, una segunda formada por las personas que lo

ejercen y conservan, y una tercera formada por aquellas que se encuentran en el camino de perderlo. El período en el que una generación mantiene el poder estaría en un promedio de los 30 a los 60 años, en tanto el recambio generacional abarcaría espacios de 15 a 20 años aproximadamente.

2.1.1.3. Endoculturación y relaciones intergeneracionales: posiciones, conexiones y contextos generacionales

La continuidad cultural está vinculado al problema de las generaciones. Según Baca (2013) el problema de las generaciones ha sido estudiado desde una gran variedad de enfoques: sociología, antropología, genética, filosofía, entre otras. En el caso de la interacción intergeneracional a nivel social, priman hasta ahora las perspectivas del sociólogo húngaro Karl Mannheim y la del filósofo español José Ortega y Gasset.

Para Mannheim (1928), la coincidencia de fechas de nacimiento es uno de muchos factores que definen a una generación. De manera que, por ejemplo, no sería posible categorizar como una misma generación tanto a las personas nacidas en Alemania como en China a inicios del siglo XVII; esto debido a que pertenecen a entornos sociales e históricos disímiles. Siguiendo esta línea, el Ortega y Gasset adiciona que la comunidad de fecha y comunidad espacial son atributos primarios de una generación (Ortega y Gasset, 1923). Para Mannheim resulta importante la coincidencia de destinos comunes que pueda validar una conexión generacional. Serán por tanto diferentes dos grupos humanos nacidos bajo una misma fecha y lugar, que desempeñen distintas labores y anexen distintas vivencias a partir de su condición de clase, estatus, sexo, género o etnicidad. A esto también agrega Ortega y Gasset el concepto de estratificación de la vivencia, para explicar cómo el momento en el que un individuo vivencia un hecho particular puede determinar su visión del mundo, por ejemplo, la visión de la guerra puede ser percibida de manera distinta por personas que ya

han participado de un entorno bélico a quienes nunca lo hicieron. Así, cuando además de pertenecer a fechas y espacios de nacimientos, destinos y vivencias comunes, un colectivo coincide en una postura política, sociocultural, económica o histórica, se puede decir que se trata de una unidad o contexto generacional.

Para Ortega y Gasset cuando el hombre se cuestiona el mundo puede hacerlo como individuo o como colectivo (unidad o contexto generacional). Cuando lo hace como colectivo puede ser a nivel ideológico (en relación a los valores acumulados) o técnico (cuando hace uso de las herramientas técnicas y tecnológicas que le brinda el entorno).

En la actualidad la teoría de las generaciones ha intentado generalizar la categorización de grupos humanos en comunidades de fechas y lugares de nacimiento tomando como referencia los acontecimientos históricos compartidos más importantes a nivel mundial (The Center for Generational Kinetics, 2016), de manera que se han identificado cinco grupos generacionales: los tradicionalistas nacidos de 1926 a 1946, baby boomers nacidos de 1946 a 1960, generación X nacidos de 1960 al 1980, generación Y o millennials nacidos de 1980 al 2004, generación Z o centennials nacidos desde mediados de los noventa.

Cuanto se refiere a las interacciones generacionales a nivel social, la teoría de las generaciones plantea varios esquemas tipológicos para reconocer la manera en que una generación se asocia con otra.

Las interacciones intergeneracionales en el caso de la endoculturación de la danza de los Diablos de Cajabamba se dan por medio de una genealogía patrilineal que establece conexiones generacionales a manera de destinos comunes: el ser danzante.

2.1.1.4. Elementos tangibles e intangibles de la danza de Diablos de Cajabamba

2.1.1.4.1. Elementos Intangibles: La Identidad local

Según Mercado y Hernández (2010), la identidad puede definirse como un ejercicio de autorreflexión, por medio del cual el individuo reconoce sus capacidades y potencialidades, tiene conciencia de lo que es como persona; sin embargo, como no está solo, sino que además convive con otros, el autoconocimiento implica reconocerse como miembro de un grupo; “lo cual, a su vez, le permite diferenciarse de los miembros de otros grupos” (pág. 231). Esta dinámica por la que se construye la imagen de un nosotros y los otros también aplica al sentido de los nacionalismos y regionalismos, de manera que, citando a Jung (1970), el ser cajabambino implica asumir un arquetipo distinto al que podría identificar a un trujillano un cajamarquino o un huamachuquino.

Según Tajfel (1981) se trata de un proceso en el cual el individuo se define a sí mismo, a través de su inclusión en una categoría, lo que implica al mismo tiempo su exclusión de otras (nosotros/ los otros), y “dependiendo de la forma en que se incluya al grupo, la identidad es adscripta o por conciencia” (Tajfel, 1981; Mercado y Hernández, 2010, pág. 234). En este proceso generalmente se adjuntan cualidades positivas al grupo de pertenencia y cualidades negativas al grupo del otro; esta condición explica la rivalidad entre nacionalismos y regionalismos tales como Lima/ Callao, Trujillo/ Arequipa, Cajamarca/ Huamachuco, Cajabamba/ Cajamarca, Cajabamba/ Huamachuco.

En esta línea el mismo Tajfel dictamina que la identidad social posee tres dimensiones: cognitiva, evaluativa y afectiva. La cognitiva son los conocimientos que tienen los sujetos sobre el grupo al que se adscriben, la evaluativa se refieren a los juicios que los individuos emiten sobre el grupo, y la afectiva tienen que ver con los sentimientos que les provoca pertenecer a determinado grupo. Así el sentido de pertenencia local requiere un

performance donde el sujeto debe poseer un saber conocer, un saber no ser y un saber querer los repertorios culturales de su localidad.

Ahondando este punto, Mercado y Hernández citan a Arteaga (2000) y Piqueras (1996) con respecto al concepto de identidad colectiva resumen cuatro postulados importantes: es una construcción subjetiva de los propios sujetos; se expresa en términos de un nosotros en contraposición con los otros; el punto de partida son los rasgos o elementos culturales seleccionados por la propia colectividad; la cultura es dialéctica por lo que depende de las dinámicas del contexto social en el que es producida, la identidad cultural por tanto se relaciona directamente con aquellos modos de vida que los sujetos asuman como suyos.

Paralelamente a lo que un individuo piense o sienta en relación a un determinado grupo, su identidad social se “reafirma en la medida en que se confronta con otras identidades, en el proceso de interacción social” (Giménez, 1996, pág. 11). Como resultado de estos procesos de asimilación y separación se forma un etnocentrismo que ensalza las narrativas y discursos del grupo social, en el caso de Cajabamba también se establecen diferencias, sobre todo, con las sensibilidades e idiosincrasias de sus vecinos cajamarquinos y huamachuquinos, en relación a temas como educación cívica, convivencia y espíritu festivo.

2.1.1.4.2. Fiesta patronal de la Virgen del Rosario y fervor religioso

El culto a la Virgen del Rosario fue implantado en Cajabamba, el 08 de octubre de 1669, con la fundación de su Cofradía, hecha por el Agustino Fray Antonio de Castañeda. Otras revisiones históricas aluden a la figura de Diego de Escalante y Moncada que llega a Cajabamba en 1762, devoto de la Virgen del Rosario.

De este modo, en 1,780, el último Agustino Fray Domingo de Larrea, proclama solemnemente a la diminuta imagen de la Santísima Virgen del Rosario, como patrona de Cajabamba. Celebrándose, de esta manera, una fiesta patronal cuyo día central es el primer domingo de octubre.

Parafraseando a Eslava (2009), dentro de la festividad, se cumple el novenario. Llegan al pueblo bandas de músicos. Se realiza la retreta Alba, a cargo de la Archicofradía de la Virgen así como la retreta de Vísperas, a cargo del Concejo Provincial. Se trata de dos noches, donde se queman cohetes, avellanas, bombas japonesas, castillos, pirotécnicos, se elevan globos además tienen lugar vacas-locas. La banda de músicos se ubica en el centro de la plaza de armas, ejecutando diversidad de piezas musicales: valeses, paso-dobles, polkas, cumbias, marineras, huaynitos, pasillos, etc.

Por las tardes, los Diablos y Galanes bailan en el Atrio del Templo Parroquial y en las cuatro esquinas de la Plaza de Armas, y son seguidos por los feligreses, durante toda una semana.

En estas fechas, Cajabamba también presenta un campo ferial urbano delimitado con plano regulador, con tendidos y stands de feria, con artículos manufacturados traídos por mercaderes que concurren por tradición, con diversidad de productos gastronómicos. Los Coliseos de gallo son escenarios de las lidias provinciales, con subidas apuestas, donde participan galleros de Huamachuco, Cajamarca, Otuzco, Trujillo, Chiclayo, Lima, San Marcos, etc.

El Templo de la ciudad resulta un espacio limitado para la conglomeración de fieles el Día Central de la Fiesta. La Misa que es con panegírico se signa con la procesión, por las calles tradicionales, la Virgen luce un vestido, adornado con pedrería de colores, lentejuelas,

bordados con hilos de oro y flecaduras doradas; acompaña la banda de músicos con ejecuciones de marchas regulares.

Cabe destacar el Concurso Regional de Marinera con la participación de parejas selectas del norte del Perú y los Campeones Nacionales, que a partir del año 2003 (Bodas de Plata de este certamen) tiene el rango de Concurso Nacional.

Además del campo ferial y el concurso de marinera, resalta sobremanera la tradición taurina, la cual se ha desarrollado paralela a festividad en honor a la Virgen del Rosario y comenzó hace tres siglos en la Plaza de Armas, con encerronas, o sacando a la Plaza, animales cuneros; ahora se cuenta con un coso taurino. Las corridas de toros en Cajabamba inician por las tardes, con el pasefello de las coletas al son de "La Virgen de la Macarena", "España Cani", "Silverio Pérez", etc.

En el jueves de toros bailan en el ruedo las parejas ganadoras del Concurso de Marinera (celebrado dos días antes) y el viernes en este mismo lugar, hace su presentación la "Señorial Danza de Diablos.

Las Autoridades de Plaza, dictaminan y otorgan el escapulario de la Santísima Virgen del Rosario a la mejor coleta de la Fiesta Brava. Al salir de las corridas, el público se vuelca, a los ranchos, de las vivanderas y picanterías a saborear los tamales, el cuy guisado o frito con revuelto de papas jalquinas (shacuca, purpura, yamelina, wira, limeña, peruana, etc.), el cabrito con yucas, las cecinas shilpidas, las típicas y oriundas ñuñas, los chicharrones, las butifarras de chancho asado o de pavo, la chica de jora, la cerveza, u otros licores.

Durante la feria, hay personas que se deleitan en los juegos populares como son: las argollas, el tiro al blanco, las ruletas y en los juegos mecánicos.

Los bailes sociales se programan para todas las noches con orquestas. En la hasta, también se destacan exposiciones pictóricas, artísticas y artesanales: paisajes, retratos, bodegones y trabajos con materiales del medio. Sobresale la Feria Agropecuaria, con

exposición de productos agrícolas y ganaderos de la zona, abundantes y variados, así como la presentación de animales mayores de pedigree, animales menores de raza y aves de corral. En esta exposición se hacen presentes representantes del oidor Cajabambino con sus danzas: Pallas, Santa Rosilas, Los Obreros, los Lluchos, Las Loritas, Los Cuzqueños, etc. La fiesta Patronal termina el domingo de octava, con Misa Solemne, procesión por la mañana y por la tarde, y hace su última presentación, la Danza de Diablos y Galanes (Eslava, 2009).

a) Aspectos Históricos:

Según Díaz García (2019), la festividad en honor a la Virgen del Rosario fue instituida por el Papa Pío V y se celebra a nivel mundial cada 7 de octubre. Fecha conmemorativa de la victoria de los cristianos sobre los turcos. De esta forma se estima que los padres agustinos llegaron en 1553 al antiguo reino de Huamachuco, con misión de evangelizar. Se asume que ese mismo año los misioneros fundaron la primera capilla en el área de Caxabamba.

La tradición oral refiere a una pastora llamada Marcelina, que vio cómo de una flor de tuna se alzaba una figura resplandeciente que le pidió que le avisara al sacerdote del pueblo que debía rezar el rosario siempre, solicitando además se edifique una casa de oración. De esta manera el 8 de octubre de 1669 se instituyó en San Nicolás de Tolentino de Caxabamba el culto a la Virgen del Rosario por parte de los frailes agustinos.

Posteriormente en 1970 Fray Domingo Larrea y Villaruel estableció como patrona de Cajabamba a la Virgen del Rosario cuya estatuilla fue enviada por Carlos V de España en el siglo XVII.

Aunque esta es la versión oficial en la que coinciden la mayor parte de textos académicos que narran el origen histórico de la festividad de la Virgen del Rosario, Cruz

Ledesma (2003) establece una versión alternativa por medio del personaje de Diego Escalante:

“Diego de Escalante le tenía una ferviente devoción a la Virgen del Rosario por lo que ... impuso una danza de su tierra natal, Valencia. A esta danza en la actualidad se le conoce con el nombre de “Danza de los Diablos”. Que es una alegoría del ángel Luzbel...” (Cruz Ledesma, 2003, pág. 229 - 230).

A lo que el autor añade:

“Diego de Escalante al oponerse a la Independencia del Perú, fue hecho prisionero por el liberador don Simón Bolívar Palacios en febrero de 1824, puesto en el Real Felipe de I Callao y muerto en 1826, siendo su cadáver arrojado al mar...”. (Íbdem)

La danza de los Diablos en la actualidad está conformada por una Asociación de un promedio de 30 a más parejas de danzarines y que fuera fundado el 10 de septiembre de 1972, legalizando sus Estatutos en los Registros Públicos de la Propiedad Inmueble de Cajamarca el 31 de agosto de 1995.

Cabe destacar que la Danza de Diablos de Cajabamba fue declarada Patrimonio Cultural de Nación en el año 2008. A partir de esta iniciativa, otras manifestaciones del folklore cajamarquino como la danza de Diablos en Ichocán, Paucamarca, San Marcos y Shirac recibieron este mismo reconocimiento en el año 2017.

b) Significado de la danza:

Es la representación del ángel Luzbel, quien después de haber sido arrojado de los cielos reconoce su error y pide la intervención de la Virgen para su salvación (los diablos ingresan a la iglesia para sacar a la Virgen en procesión).

Según Cruz Ledesma (2003), el Senador Génaro Ledesma Izquieta decía acota en relación a este hecho que: “El único lugar del mundo donde los diablos sacan a la Virgen en procesión, es Cajabamba” (pág. 230)

“Efectivamente, los diablos de Cajabamba no son seres maléficos, egoístas, rencorosos, vengativos ni verdugos de las almas penitentes, sino que devota y humildemente, se convierten en seres pintorescos y principales de la comitiva popular que acompaña a ña Virgen en su recorrido triunfal, decía el Dr. José Touzett Arbaiza” (pág. 230).

Esta afirmación está dada a partir de la comparación de esta danza con otras donde la personificación del diablo contrapuesta a la divinidad.

c) **Elementos tangibles**

Según Maúrtua (2018) “los elementos tangibles como aquellos que pueden ser tocados o percibidos por los sentidos. Son elementos concretos con características evidentes que se pueden describir con facilidad. En relación al personaje del diablo”. En el caso del Diablo Cajabambino está implementado con un vestuario y una máscara que configura su forma de ser como diablo y una melodía (marineras y waynos) que establecen una cadencia que se adapta al sentir de la fiesta patronal.

La máscara

La máscara se caracteriza por el diseño de una careta angelical con cuernos carnero. Dicha careta saca a relucir el lado luminoso del personaje, ya que desde la cosmovisión andina el diablo puede asumirse como un espíritu protector, que “a pesar de vivir en los avernos, también tenía una conexión con los dioses, con los Apus” (Maúrtua, 2018, pág. 54). Esta forma está contrapuesta a la manera en que generalmente está representada la figura de diablo en la cultura occidental.

De esta manera, el arquetipo de diablo se presenta como una alegoría de la naturaleza dual del mundo. Por un lado, puede evocarse la imagen del hombre que ha pecado y que busca a la Virgen María como intermediaria para resarcir sus faltas, así caída de Lucifer se

puede comparar con la caída del hombre. Por ello, la condición es la de penitente, que baila ante la figura de la madre para llegar a padre.

De otro lado, el sentido diablo ángel/demonio podría referir la idea de la energía dual del danzante. Al igual que en la concepción de diablo se asumen las unidades de contrarios bueno/malo, también se entrecruzan lo masculino/femenino o lo andino/occidental.

El vestuario y la indumentaria

Según Maúrtua (2018), el vestuario es una muda que integra, igual que la máscara, una personalidad particular al personaje. Esta metamorfosis es posible gracias a las cualidades del material y el diseño que evoca narrativas del sincretismo religioso del diablo occidental y el nativo. Por eso el vestuario “grafica la memoria corporal del danzante y la cosmovisión andina”. Así deja de ser una convención formal y se convierte en “una nueva piel que el danzante adquiere y con la cual se establece una profunda relación de cuidado y respeto” (pág. 57).

Exploración con elementos tangibles

b.1. Partes del vestuario: Pañuelo bordado (en la cabeza), blusa con bordados en alto relieve, faldellín con fleco dorado, pantalón corto bordado a media canilla con flecos, pañuelo de mano adornado con lentejuelas, flecos dorados o plateados, zapato color blancos, látigo de cuero trenzado, espada reglamentaría (de 60 cm. de largo), relicario y colgante de estampa religiosa.

b.2. Colores: Rojo, rosado, azul marino, celeste, dorado, plateado, blanco, negro, verde, anaranjado, fucsia, amarillo, marrón, crema, magenta, entre otros.

b.3. Formas: Flores, bayas, hojas, tallos, líneas rectas y curvas, ojos, bigote, cabellos, rubor, boca pequeña, triángulos y adoquines.

b.4. Materiales: Algodón, lentejuelas, pedrería, chaquiras, caucho, satín, lana, metal, huesos, espuma, cuero, plástico y arreglo de flores naturales y joyería (pulseras, collares, etc.).

La música y la danza

La música y la danza son otros elementos que acompaña a la construcción del personaje del Diablo de Cajabamba. La música puede definirse como “el arte de combinar los sonidos y los silencios, a lo largo de un tiempo, produciendo una secuencia sonora que transmite sensaciones agradables al oído, mediante las cuales se pretende expresar o comunicar un estado del espíritu” (Oliva, 2000, pág. 1). En el caso de la Danza de Diablos de Cajabamba resultan recurrentes temas melódicos como “La Concheperla”, “Así baila mi trujillana” y otros.

Maúrtua cita a Alberto Dallal, “el arte de la danza consiste en mover el cuerpo guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación al acto o acción que los movimientos desatan” (Maúrtua, 2018; Dallal, 1988). Aquí se reflexiona acerca de la relación entre danzante y espectador, el espectador es atraído por el espectáculo y “entra en un trance en el que se somete a los flujos de la danza sin poder sustraerse a la intensidad energética del cuerpo danzante”. (Pavis, 2000, p. 137)

Maúrtua (2018), explica que “el danzante de la Diablada se caracteriza por una estructura corporal bastante definida” (pág. 84). Además, agrega que:

“Los pasos de la danza de la Diablada varían dependiendo de la agrupación que la ejecuta. Cada agrupación tiene un estilo propio que ha sido transmitido de generación en generación. De esta manera, el personaje del DIABLO ejecuta las mismas acciones encontrando de esta forma el verdadero rastro del personaje: su familia, sus antepasados, se encuentran a ellos mismos”. (pág. 87).

Movimiento, espacio y tiempo:

En el caso de la Danza de los Diablos de Cajabamba posee como base rítmica los “saltos”, ritmo conocido popularmente como el “dos por tres”, que ha adaptado el taco y punta de la marinera. Los movimientos son rápidos y constantes. La utilización del espacio es libre, manteniendo rígidos ambos brazos, los cuales sostienen en forma perpendicular doblando los codos un ramillete de flores con espada en la mano izquierda y un látigo con la mano derecha. Aunque los diablos sueltos generalmente bailan solos, los Diablos de Cajabamba, siempre bailan en parejas.

2.1.1.5. El Folklore en el Perú

Según Ortiz (2012) el término folklore aparece a mediados del siglo XIX y fue un aporte del arqueólogo inglés William John Thoms. Esta palabra posee dos voces, una es folk que significa pueblo y la otra es lore que significa saber. Dentro de las ciencias sociales, el folklore se puede asumir como material de estudio, pero también como disciplina académica.

Como material de estudio posee tres características esenciales: es tradicional, pues debe tratarse de repertorios culturales que pasan de una generación a otra; es anónimo, ya que su autor generalmente no se conoce; y es colectivo, en tanto debe ser compartido por los miembros de un determinado grupo social (Íbidem).

De otro lado como disciplina académica estudia tanto manifestaciones inmateriales como materiales. Así existen patrones comunes de la folklorística que se han ido manteniendo hasta la actualidad como “la concepción del pueblo como depositario de las tradiciones que constituyen el alma de una nación” (Ortiz, 2012, pág. 232), la advertencia de la pérdida irreversible de saberes populares por medio de procesos de aculturación vinculados a la hegemonía cultural y las dialécticas teóricas que reinventan el concepto mismo del folklore dentro de la comunidad académica.

Según Francis Lee Utley (1971), luego de cotejar veintiuna definiciones en el Diccionario de Folklore, Mitologías y Leyendas (Leach & Fried, 1949) una concepción unificadora de folklore sería que “el folklore incluye material de culturas primitivas y subculturas que sobreviven en sociedades civilizadas”. En la actualidad resulta controvertido señalar que existan sociedades civilizadas o salvajes, sin embargo, puede inferirse que aún se perciben tensiones entre los estándares de la modernidad y los de la tradición o movimientos contraculturales y de resistencia ante la homogenización de los contenidos de la industria cultural.

Ortiz (2012) afirma que las nuevas perspectivas relacionadas al estudio del folklore desmienten que el folklore sea patrimonio de los campesinos, las comunidades primitivas o las clases populares, aludiendo que “se puede reconocer un conjunto de premisas, fórmulas y estilos que cada individuo usa en su expresión o actuación cultural de acuerdo con el grupo al que pertenece” (pág. 237), considerando que el folklore puede manifestarse potencialmente en cualquier estrato. Asimismo, niega que sea rural, tomando en cuenta la ambigüedad de los criterios por los que se designa lo rural-urbano y que se confunden con capitalino-provinciano; a partir de este acápite es posible resaltar la aparición de estudios acerca del folklore urbano. Estas reflexiones conllevarían finalmente a que el folklore se asimile a la categoría de cultura popular en la investigación antropológica contemporánea.

Según Degregori (2007), se puede identificar estadios o etapas vinculados al estudio del folklore en el Perú. En este caso, un punto de partida es la aparición de la antropología en universidades. Entre 1945 y 1948, durante el gobierno de Bustamante y Rivero, Luis Valcárcel en su calidad de ministro de Educación gestiona en 1946 la fundación del Instituto de Etnología y Arqueología de la Universidad de San Marcos y la carrera de antropología en la Universidad San Antonio Abad del Cuzco. Existen antecedentes trabajos antropológico en el Perú desde 1930 por parte de extranjeros, resaltan en este sentido investigaciones de

campo realizados en Quispicanchis-Cuzco por parte de Harry Tschopik o el Handbook of South American Indians (1946) sobre estudios andinos hechos bajo el mando de Julian Steward (Valcárcel, 1947; Degregori, 2007). Sin embargo, será con la llegada de la antropología que emergerán estudios hechos por académicos peruanos, que parafraseando a Degregori, “tendían a comportarse como extranjeros en un país extraño” (pág. 302), por eso en esta primera etapa los investigadores locales, desde una suerte de contradicción, tienden a exotizar al otro al tiempo que se sienten identificados con él.

El estudio del folklore tendrá su apogeo entre 1930 y 1950, con una fuerte influencia del indigenismo y la antropología mexicana del periodo posrevolucionario, en este primer apogeo expresiones de la cultura como la “música, artesanías, narrativas, rituales, teatro-imaginando la cultura rural singular, auténtica, ignorando en gran parte la dinámica sociopolítica más amplia en la que estaban incorporadas las comunidades rurales y sus experiencias culturales” (Joseph & Nugent, 1994, pág. 17).

Posteriormente, desde 1980 se retoma el estudio del folklore, pero bajo la denominación de cultura popular, donde los estudios folklóricos, etnológicos y de otro tipo son asimilados a esta nueva categoría.

A mediados del siglo XX, se habían establecido dos tendencias dentro la antropología, la etnología y el folklore. Así se diferenciaban en cuanto “la etnología se ocupaba del estudio de las manifestaciones culturales de los pueblos (aislados) que aún se encontraban en estado natural, mientras que el folklore, por su parte, el estudio lo realizaba sobre las manifestaciones culturales de los pueblos civilizados” (Ortiz, 2012, pág. 67). Siguiendo esta línea, en el caso de la etnología se podía mencionar los estudios amazónicos donde los repertorios culturales de comunidades nativas no compiten con otros relacionados a una cultura dominante, puesto que son compartidos como los oficiales. De otro lado, en el caso del folklore se podía mencionar los estudios de comunidades campesinas cuyas

manifestaciones tiene carácter no oficial y estaban contrapuestas a la de las élites (Stastny, 1981, pág. 17-18). En última instancia, como se ha mencionado, estas diferencias entre estudios etnológicos y folklóricos han terminado por diluirse en el amplio horizonte del estudio de la cultura popular.

También se puede trazar una línea de tiempo de las instituciones vinculadas al estudio del folklore. Según Coloma Porcari (2001), la primera institución dedicada al estudio y promoción del folklore fue la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural creada en 1941 con la finalidad de "organizar y vigilar la enseñanza de las Bellas Artes y difundir la cultura...impulsar los estudios folclóricos y bibliográficos y velar por la conservación del folclor nacional" (párr. 2). Luego en 1962, se instauró la Comisión Nacional de Cultura y la Casa de la Cultura, pero estas prerrogativas serían liquidadas al formarse en 1971 el Instituto Nacional de Cultura (INC), como un organismo público descentralizado, anexo al Ministerio de Educación.

En el 2001, se constituye una Comisión Nacional de Cultura, entre cuyas recomendaciones está la creación de un Ministerio de Cultura; pero no será sino hasta el 2010 que se constituirá el Ministerio de Cultura, unificando todos los estamentos vinculados con la actividad artística y cultural y cuyo rol será "la de ser rector del sector cultural, con la función de diseñar, establecer, ejecutar y supervisar la política nacional y del sectorial cultural" (Ministerio de Cultura, 2013, pág. 1).

2.1.1.6. Niveles de Proyección Folklórica

Guerra (1989), hace un análisis de los distintos niveles de la proyección folclórica. En este sentido, "existe un primer estadio en el que se desenvuelve la acción del llamado «foco folclórico», la manifestación de su más puro estado: aquel ligado intermitentemente a un rito, a un hábito recreacional, a una tradición, o a un imperativo social" (pag.5). Así se

puede inferir que el primer nivel asume la presentación exacta del hecho social, respetando el contexto en el que ha sido realizado y las condiciones rituales o utilitarias que lo acompañan.

En este caso en particular los asistentes al evento, tanto los oficiantes como los feligreses tienen motivaciones que escapan al hedonismo o el narcisismo, sino que más bien están orientadas a satisfacer sus necesidades religiosas y socioculturales. De esta manera, sea que el oficiante “baile, cante, toque los tambores o actúe dentro de cualquiera de los aspectos del hecho folclórico, lo hace no para ser observado sino para propia complacencia de comunicación con su creencia” (pag.6). Por eso la proyección de nivel uno ha de ser consumada en el momento y lugar donde se desarrolla el evento ceremonial, con los ejecutantes nativos y siguiendo las pautas y procesos del hecho folclórico a cabalidad.

De otro lado el nivel dos, se plantea como una recreación del hecho fuera de su contexto, ya sea con fines recreativos o académicos. Se trata del aprendizaje formal de valores tradicionales “musicales, danzarios, literarios y plásticos... en fin, cualquier forma de expresión cultural, de los valores folclóricos, independiente del foco original” (pag.6). Esto no quiere decir, sin embargo, que se manipule o trastoque las características esenciales del hecho folclórico, de otro modo sí se flexibilizan los fines y maneras de presentarlo. Por tanto, en este nivel no es necesario contar con oficiantes nativos, ni establecer un espacio y tiempos acorde al calendario de las fiestas oficiales, en cambio se debe representar las técnicas, procesos y narrativas en cuanto demanda el uso y costumbres tradicionales.

2.2. Fundamento Pedagógico

Ante la exigencia del Currículo Nacional se establece el desarrollo del estudiante desde la generación no solo desde dimensiones cognitivas sino además desde las habilidades blandas, con valores ético, sentido de solidaridad, justicia social e identidad. Ballart y Tresserras (citado en García, 2010) afirman que el estudiante puede “valorar sus propias

características generacionales, y a distintas identidades que lo define en sí mismo, así de esta manera se le da sentido de pertenencia” (p. 13). Resaltando el sentido de sí mismo y de la identidad grupal en la formación académica.

También es importante despertar la sensibilidad y consciencia estética del estudiante. De esta manera será capaz de apreciar manifestaciones artísticas culturales, entenderlas, respetarlas y apreciarlas. Podrá interesarse en otras realidades, encontrar mecanismos de mediación a través diálogo y la empatía con otras personas. Así también estará preparado para plantearse la solución conflictos a través del pensamiento crítico y creativo.

Los seres humanos no viven aislados, sino que son sociables, por tanto es importante que los estudiantes entiendan la importancia valorar los lazos que consolidan a través de sus relaciones interpersonales. La cultura y la memoria son elementos que construyen la identidad de un sujeto y afirman su propio auto-concepto, así como su sentido comunitario.

Haciendo alusión a los desafíos establecidos en el Proyecto Educativo Regional de Cajamarca, Cajabamba tiene una diversidad cultural a partir de los procesos migratorios, ritos y celebraciones colectivas que la convierten en un espacio no convencional, donde se profesa un poderoso sentido de identidad local y donde se hace necesario cultivar las manifestaciones culturales, artísticas y cívicas como parte de una formación holística del estudiante en el nivel básico regular.

Esto podrá ser posible gracias a las actividades integradoras donde los alumnos aprendan la importancia del trabajo en equipo y donde pueda aprovecharse la colaboración por medio nuevas herramientas tecnológicas e interactivas. Estos desafíos desde el conectivismo implican nuevas formas de fomentar la identidad cultural desde la educación artística en medio de una nueva normalidad a partir de la experiencia el COVID 19.

El presente informe de tesis puede aportar desde la práctica pedagógica el reconocimiento dinámicas de trabajo desde la recreación de un hecho folclórico que servirán

ampliamente en la consolidación de competencias y valores en los estudiantes a partir de la educación artística, en la especialidad de la danza folclórica.

Pira (2016) afirma que el aporte pedagógico de la danza se basa en sus rasgos constitutivos, esto quiere decir que desde sus componentes y mecanismos de aprendizaje permite resolver conflictos, reduce el estrés, reafirma el auto-concepto y la confianza, asimismo permite desarrollar habilidades motoras y cognitivas.

En primera instancia Escobar (2003) citado por Pira (2016), afirma que desde las artes escénicas la danza armoniza el cuerpo con el tiempo y el espacio por medio de la música, permitiendo la expresión compleja afectos y narrativas, que no podrían ser expresadas por otras formas de comunicación como el lenguaje verbal.

De otro lado, y siguiendo las posibilidades antes mencionadas, Fonseca (2012) citado por Pira (2016), recalca tres cualidades de la danza, como actividad compleja, actividad polivalente y como actividad motriz. En el primer caso se trata de una actividad que implica un análisis interdisciplinar desde las ciencias sociales donde ámbitos como la psicología, historia, sociología, antropología, geografía, biología, ética, moral, estética, así como el deporte. Ello resulta en un intercambio académico con amplios beneficios para la teoría pedagógica que encuentra nuevas formas de enseñanza de los lenguajes artísticos.

Como actividad polivalente puede verse con fines lúdicos y recreativos, terapéuticos, artísticos, educativos o como mero pasatiempo. Sin duda la educación artística se enriquece con estas múltiples posibilidades ya que no rivaliza con estos motivos, sino que se fortalece al tener la posibilidad de cumplir con un perfil humanista de desarrollo personal, más allá de las aulas.

En tanto como actividad motora asiste el reconocimiento corporal y el aprendizaje de una técnica rigurosa asociada a una estructura rítmica, lo conlleva a la atención, esfuerzo

y constancia necesarias para formar el carácter y el desarrollo de un método trabajo, donde el estudiante valora su propia mejora y la de sus compañeros.

Estos tres tipos de actividades consolidan varios frentes, primero el de la socialización basada en el respeto, la determinación, seguridad, tolerancia a la frustración y la crítica constructiva. Estos valores llevan a que el estudiante entienda la importancia del trabajo en equipo y la convivencia armónica y piense bien propio y colectivo.

El segundo beneficio está relacionado al autoconocimiento, a la autoestima y la creatividad por medio del reconocimiento del cuerpo y la libertad de expresión a través de este. La confianza personal y la creatividad son importantes para que el educando pueda plantearse metas y objetivos a corto y largo plazo, así como resolver problemas tanto en la escuela como en otros espacios.

Además, en cuanto a problemas sociales, la danza desde su dimensión terapéutica puede servir como medio de conciliación y diálogo, o como forma recreativa que libera tensión. En este sentido, en este nuevo contexto educativo marcado por la pandemia por COVID 19, se puede reconocer problemas conductuales producto del aislamiento o la impotencia de acción en el caso de estudiantes que se ven imposibilitados de interactuar físicamente con sus semejantes. En la transición de la educación remota a la presencialidad, la danza puede servir como mecanismo de vinculación con los demás y con el espacio.

En última instancia la danza también es una manifestación de la cultura y como tal ayuda a reconocer creencias, valores, tradiciones y formas de ser, patrimonios intangibles y memorias que otorgan identidad personal, social y colectiva. Así se convierte en un instrumento pedagógico que afirma los lazos entre miembros de un tejido social.

CAPÍTULO III. EL MÉTODO

3.1. Contexto

Según Urbina (2008) se puede describir las siguientes características con respecto a la toponimia y división política cajabambina.

Toponimia

Existen hasta tres traducciones toponímicas de la palabra Cajabamba, en la lengua quechua y aymara.

La más antigua proviene de los vocablos quechuas: cacsá, hielo y bamba, pampa, lo que significa “pampa de hielo” o “pampa helada”. Examinando la realidad climática de Cajabamba, se constata que esta traducción no se ciñe a la verdad pues en Cajabamba no cae hielo, salvo en rarísimas ocasiones, en forma de ligeras granizadas y las llamadas heladas son casi desconocidas.

La palabra Caxapampa, según algunos autores como Nazario Chávez Aliaga, y otros, proviene del aymara y significa «pampa del rayo»; esta toponimia se acerca más a la verdad, pues en Cajabamba en algunos años lluviosos se presentan tempestades muy fuertes con descargas eléctricas, no siendo raro la caída de rayos.

Según otros autores la palabra Cajabamba proviene de los términos quechuas: casha, espina y bamba, pampa o llanura, lo que significaría «pampa de espinas» esta traducción también tiene bastante de verdad, pues en las épocas históricas más remotas las llanuras de Cajabamba y del Valle de Condebamba, estaban cubiertas por muchas plantas con fuertes espinas como: gualangos, tangales, zaryza, mora y diferentes cactus como la tuna, la caruacasha, el gigantón, el shango, agae o pencas.

Ubicación

La provincia de Cajabamba se encuentra ubicada en la sierra norte del Perú, al sur del departamento de Cajamarca, siendo la provincia meridional y limítrofe con el departamento de La Libertad.

Latitud

Cajabamba se encuentra entre los paralelos 7. 40' 10" y 7. 07' 30" de latitud sur.

Longitud

Cajabamba se encuentra entre los meridianos 78° 20' 05" y 77° 42' 35" de longitud oeste de Greenwich.

Límites

La provincia de Cajabamba tiene como límites:

- a) Por el norte: los distritos de José Sabogal, José Manuel Quiroz, Ichocán, Eduardo Villanueva (La Grama) y Pedro Gálvez de la Provincia de San Marcos, sirviendo de límite natural los ríos Cajamarca y Crisnejas.
- b) Por el sur: los distritos de Sartimbamba, Marcabal y Sanagorán de la provincia de Sánchez Carrión (Huamachuco), teniendo en parte como límite natural los ríos Chusgón, Negro, Condebamba, Pilcaynarca.
- c) Por el este: el distrito de Bambamarca de la provincia de Bolívar, teniendo como límite natural el gran río Marañón.
- d) Por el noroeste: los distritos de Jesús y Cospán de la provincia de Cajamarca.
- e) Por el oeste: el distrito de Sayapullo de la provincia de Gran Chimú y los distritos de Huaranchal y Usquíl de la provincia de Otuzco, teniendo como límite natural las cimas del ramal exterior de la Cordillera Occidental de los Andes.

Superficie

La superficie de Cajabamba se estima en 1, 926.19 Km².

División Política

La provincia de Cajabamba políticamente se divide en cuatro distritos:

Cajabamba con su capital Cajabamba, Condebamba con su capital Cauday, Cachachi con su capital Cachachi, Sitacocha con su capital Lluchubamba.

Distrito de Cajabamba

a) Creación

Es el más antiguo, data desde la época Virreynal, cuando en 1565 fue instituido el Corregimiento de Cajamarca que comprendía tres grandes provincias: Calamar, Huamachuco y Huambos. El territorio de los Iluichos o Iluchos, fue considerado un distrito o término de la Provincia de Huamachuco; así continuó durante la época Virreynal hasta el año 1,854 de la época republicana, en que el distrito de Cajabamba se autoproclama provincia y se incorpora al nuevo departamento de Cajamarca.

b) Situación

El distrito de Cajabamba se encuentra situado en la sierra norte del Perú y al sur de la Provincia de Cajabamba.

c) Límites

El distrito de Cajabamba, limita: por el norte con el distrito de Condebamba, sirviendo de límite natural el no Ponte o Quebrada Honda; por el sur con el distrito de Marcabal de la provincia de Sánchez Cardón (Huamachuco), delimitado por el río Negro; por el este con el distrito de Sitacocha y por el oeste con el distrito de Cachachi, sirviendo de límite el río Condebamba.

d) Caseríos

El distrito de Cajabamba tiene los siguientes caseríos:

- Anadías
- Arapuquio

- Anasorco
- Cabrero
- Cachur
- Callash
- Campana
- Cashapamba
- Chanshe
- Chanshapamba
- Chillacanday
- Chinshicucho
- Chirimoyo
- Chonta
- Chucruqio
- Chugurbamba
- Churgapamba-Churucana
- Colcas
- Colcabamba
- Cungunday
- Higosbamba
- Huanza
- Huayito
- Huayllabamba
- Huayunga
- Ichabamba
- La Emina

- Loma del Viento
- Lulichuco
- Machacuay
- Machucara
- Migma
- Mitopamba-Mollepamba
- NuñumambaPampa
- ChicaPampa Grande
- Parubamba
- Pingo
- Pishuanga
- Pueblo Nuevo
- Purupamba
- Quillorco
- Quingray Cruz
- Quinoa Cruz
- Rumi Rumi
- San Nicolás
- Santa Elena
- Santa Rita
- Santa Rosa-Shitabamba
- Shinshe
- Ushunday
- Ticapampa
- Tucurrí

- Warwarpamba
- Yuracalpa

3.2. Muestra o participantes.

La población para esta investigación está compuesta por el total de los miembros de la Asociación de Diablos de Cajabamba, que están conformados por 50 parejas a más.

De otro lado, se empleó una muestra no estratificada por conveniencia, en este sentido, el criterio de selección estuvo basado en el reconocimiento de personas que pertenezcan o hayan pertenecido a la asociación y compartan lazos de linaje y filiación intergeneracional.

Nombre	Edad	Dirección	Estado civil	DNI
José Manuel Eslava Iparraguirre	75	Jr. Carlos eros nro. 381 – Cajabamba	Casado	26934662
Carlos Vargas Paredes	70	Jr. Cesar cárdenas 1128	Casado	26930720
Eduardo Calderón Ramal	48	Jr. Zabala 752, Cajabamba	Casado	26950985
Irving Eslava Iparraguirre	48	Mz. D Lte. 09 Liberación Social Distrito de Víctor Larco	Casado	26949912

Fredy Vargas Romero	29	Jr. Grau 912 de Cajabamba	Soltero	46385022
Luis Abanto	29	Jr. Luna 337 de Cajabamba	Casado	70490788

3.3. Diseño o abordaje

El enfoque cualitativo estudia la calidad de las relaciones, actividades, asuntos, medios o instrumentos de una determinada situación, logrando una descripción holística de ellos, intenta analizar exhaustivamente y con sumo detalle, una actividad, a un grupo social o un objeto en particular. Algunos libros la mencionan de la siguiente manera:

La investigación cualitativa es un tipo de investigación que ofrece técnicas especializadas para obtener respuestas a fondo acerca de lo que las personas piensan y sienten. Este tipo de investigación es de índole interpretativa y se realiza con grupos pequeños de personas cuya participación es activa durante todo el proceso investigativo y tienen como meta la transformación de la realidad. Algunas de las investigaciones cualitativas de mayor uso son: la investigación participativa, la investigación-acción y la investigación etnográfica (Pineda et al., 1994).

Es un diseño flexible, que no implica un manejo estadístico riguroso, ya que su estructura se orienta más al proceso, que a la obtención de resultados. Interpreta los contextos de la realidad social donde se desarrolla la vida cotidiana de las personas o grupo social. Explica como las personas conocen e interpretan la realidad. Internalizan el mundo socio simbólico y cultural de sus contextos (Monje, 2011).

3.4. Procedimiento

3.4.1. Inmersión en el campo

La inmersión al campo se realizó del 4 al 6 de octubre del presente año. El espacio donde se realizó trabajo de campo fue Cajabamba.

3.4.2. Descripción del proceso.

Conocí Cajabamba gracias a la referencia de mi pareja. Diego, tenía varios amigos cajabambinos y, además, también poseía una ascendencia cajabambina por su línea paterna.

Durante las vacaciones de verano fuimos a los carnavales, allí experimentamos en forma directa el proceso de la fiesta y observamos manifestaciones folklóricas que llamaron enormemente nuestra atención. Al regresar a Trujillo nos dimos cuenta que había un gran potencial en ese espacio geográfico para realizar un trabajo de investigación etnográfico, fue así que decidí hacer mi trabajo de tesis con relación a los Diablos y Galanes de Cajabamba.

Lo primero que hice fue empezar a ahorrar para poder viajar los fines de semana. Diego tenía amigos que podían darme alojamiento gratuito el tiempo que me quedara, sin embargo, igualmente debía cubrir una serie de gastos considerables, ya que iba a tener que transportarme a lugares remotos de la misma Cajabamba. Comencé a tomar varios trabajos a la par de mis estudios en la escuela de arte dramático. Con el dinero acumulado pude empezar a viajar. Hay una empresa de transportes llamado ECO Tours, con la cual ya había viajado antes y opté por comprar mis pasajes en esta empresa. Al llegar al terminal, guardaba un poco de ansiedad a pesar que conocía a los amigos de Diego. Ellos habían sido hospitalarios durante los carnavales. Ahora iba en calidad de investigadora y no sabía a ciencia cierta si ellos iban a brindarme toda la información que necesitaba. Durante mis viajes a otros espacios geográficos para realizar informes etnográficos, las comunidades locales solían ser muy celosas de los conocimientos y técnicas que estas han pasado de una generación a otra. En este caso, tenía como punto de partida el no ser una extraña para ellos,

no obstante, había podido notar que en lo que se refería a los procesos tradicionales que ejecutaban se mostraban un tanto herméticos. Otro punto que me llenaba de inquietud era haber percibido una estructura patriarcal muy marcada en las relaciones sociales y no sabía si el hecho de ser mujer iba a ser un punto en contra al momento de empezar las entrevistas.

Durante todo el trayecto me quedé pensando en todos esto mientras observaba el exuberante paisaje lleno de eucaliptos y campos de cultivo que se encuentran presentes entre Cajabamba y Huamachuco. Esta visión de la naturaleza comenzó progresivamente a calmar mi angustia y terminé por pensar que cualquier inconveniente en el campo también podría ser un punto a favor para mi investigación.

Al llegar a Cajabamba, me instalé con la familia Eslava. Diego tiene un amigo muy preciado: Percy Eslava. Percy y Diego han sido amigos durante varios años y ambos conocen a sus respectivas familias, razón por la cual ahora la familia de Percy me brinda hospedaje el tiempo que me he de quedar en esta ciudad. Percy vive en Lima, pero sus hermanas viven en Cajabamba. Ellas, amablemente, me han recibido de madrugada y me dan las indicaciones para poder realizar un mapeo de la zona que me permita movilizarme con holgura y que además me ayude a identificar las instituciones públicas que tendrán preponderancia dentro de la investigación.

Al amanecer, decidí salir a caminar hacia la plaza de armas. Ya había recibido las instrucciones de Rosita y Liz, hermanas de Percy; sin embargo, deseaba explorar la ruta con la ingenuidad de encontrarme en un paraje inhóspito. Comencé a tomar fotos con el celular y a preguntarle a la gente que ya estaba despierta dónde quedaba la plaza de armas y cómo podía llegar hasta ella.

Las calles en Cajabamba están todas o bien de subida o bien de bajada, según a dónde te dirijas. Me topé con algunos comerciantes de zonas rurales que cargaban productos como alfalfa, paltas o artesanías textiles.

La arquitectura cajabambina parece estar en conflicto, por un lado, se puede observar belleza ornamental de las casas coloniales, y de otro, la irrupción de departamentos multifamiliares que no guardan ninguna relación con la zona. Aparentemente esta visión de la modernidad ha tenido buena llegada, sin embargo, evidencia como los elementos foráneos pueden hacer desaparecer la identidad de las construcciones locales.

Al llegar a la plaza de armas pude ver a las instituciones más representativas de la ciudad. Por un lado, la iglesia principal se alzaba con un amarillo mostaza vistoso y en su interior, representaciones religiosas de gran dramatismo colocadas en los laterales con un atrio de pan de oro que guarda a la santa patrona de la ciudad, la Virgen del Rosario. Entré a una de las misas mañaneras. El sacerdote que daba la homilía era bastante joven. Hablaba del poder de la oración y la fe. Aunque no había muchas personas se podía sentir un ambiente de paz y un fuerte sentido de hermandad entre los presentes. Al terminar salí a tomar desayuno. Otra de las grandes edificaciones alrededor de la plaza es el teatro Natividad, en cuya puerta de vidrio se encuentra grabada la imagen del pintor cajabambino José Sabogal. En un corredor del teatro había un cafetín donde decidí tomar mis alimentos. Noté una presencia considerable de turistas extranjeros dentro del establecimiento.

El pan cajabambino es delicioso y los jugos de fruta aún más. Al salir noté que otra edificación importante en la plaza correspondía a la cooperativa de ahorros COOPAC, la cual parece estar presente en toda la ciudad a través de publicidad gráfica, revistas y carros alegóricos. De otro lado está la municipalidad, que se alza como una edificación imponente en su estilo colonial.

La primera persona con la que fui a entrevistarme, era el tío de Percy, don Pepe Eslava. Por referencia de Diego se trataba de un hombre de edad avanzada de modales muy frugales que, gratamente, ha accedido a ser entrevistado por mí. Parece que Diego en sus múltiples viajes a Cajabamba, llegó a entablar una buena amistad con él, a pesar de la diferencia de edad entre ambos. Me han dado la dirección de su casa y aunque preguntado por el lugar a varios lugareños, no termino de ubicarme. En ese momento recordé que Diego tenía una gran amiga que residía en Cajabamba cuyo nombre es Sisi. Atiné a comunicarme con ella a través de mensajes de texto y pudimos encontrarnos en la plaza de armas. Ella tiene una edad promedio a la mía, es delgada y viste de una manera un tanto distinta a los locales. Alegrementemente me comenta que ha venido de visita y que le parece genial que realice una investigación sobre una danza típica de Cajabamba.

Nos dirigimos a la casa de Pepe Eslava. Sisi es una gran conversadora y la ruta se hizo muy amena. En ese proceso le cuento los pormenores de la investigación que voy a realizar y me dijo que conocía a las personas que iba a entrevistar. Llegamos a la casa de Pepe Eslava. Se trataba de un recinto amarillo en toda una esquina. Tocamos la puerta de madera puesto que no teníamos un número telefónico para poder contactarnos previamente con él. Nos recibe un niño en la puerta que nos pide identificarnos, luego entró corriendo. Enseguida, un hombre enjuto, alto y de mirada profunda se asoma a recibirnos. A pesar de su edad avanzada, tiene el caminar firme. Con mucha amabilidad nos pide ingresar al recinto. El hombre es cuestión es Pepe Eslava y le alegraba mucho poder conocerme, ya que Diego le ha hablado de mí. Le presento a Sisi, pero parece que ya se conocían. Sisi es nieta de una poeta muy conocida en Cajabamba. Luego de una introducción solemne y caballerosa por parte de Pepe, le explico la razón por la que deseo entrevistarlo. Pepe es el ex presidente de la asociación de diablos de Cajabamba, además, a pesar de su edad, me comentó que aún sigue bailando en cada fiesta en honor a la Virgen del Rosario. La entrevista con don Pepe

fue amena y, sin darme cuenta, las horas pasaron volando. Primero me habló acerca de una máscara que consideraba extremadamente rara y preciada. Se trata de una máscara hecha por el legendario artesano Pablazo, quien había sido compañero y amigo de Pepe en su juventud. Esta anécdota desencadenó una serie de comentarios por parte de Pepe vinculada a resaltar la relevancia del proceso artesanal de fabricación de toda la indumentaria para el danzante que acoge el personaje de diablo. Se subrayó en esa parte de la conversación de cómo, además de las máscaras, eran importantes los vestuarios con los bordados hechos a mano y cómo, actualmente, ese proceso se había industrializado con estampados pegados al vestuario y no bordados. Pepe también habló de cómo había sido importante en su vida el fervor religioso que había heredado de sus padres y la profunda admiración a los danzantes de diablos, sobre todo al señor Eulogio Arévalo. Consideraba don Pepe que era importante seguir transmitiendo la tradición tal y como esta se presentaba, manifestaba por tanto que estaba en contra de transgresiones como hacer que la danza sea bailada por mujeres o que se oficialicen presentaciones para eventos no religiosos y de carácter recreativo y comercial. Pepe expresó que le gustaba poder socializar tanto con personas de su edad como con personas jóvenes. Él consideraba importante el nexo entre generaciones. Si bien él no había aprendido formalmente la danza, su sentido de identificación con la comunidad, lo había llevado a admirar el baile y a aprenderlo por imitación. La entrevista culmina con una reflexión suya sobre el orgullo de ser cajabambino igual que el famoso pintor José Sabogal Diéguez.

Al despedirnos, Pepe nos invita a almorzar y nosotras accedimos. Llegamos a un chifa que tenía como dueños a migrantes chinos de primera generación. Pepe y yo pedimos kamlú wantan, mientras que Sisi pidió tallarín con verduras, ya que es vegetariana. El asunto del veganismo en Sisi se asume parte de su activismo en contra del maltrato animal. Esta cuestión resulta importante ya que una de las tradiciones más importante de Cajabamba

durante la fiesta de octubre es la tauromaquia. Pepe no tiene reparos en demostrar su pasión por los toros y recordé que Diego y Percy también son fanáticos de las corridas. Sisi manifiesta que no todos los cajabambinos gustan de la tauromaquia, sin embargo, la gran mayoría la reclama como una tradición.

Al final nos despedimos de Pepe y empecé a caminar con Sisi con dirección a su casa. Sisi es una artista multifacética, pinta, hace instalaciones y también películas. Se hizo amiga de Diego en la escuela de Bellas Artes en Trujillo. Sisi me cuenta que en Cajabamba también hubo una escuela de Bellas Artes que funcionó durante el periodo en el que la obra de Sabogal había alcanzado fama y que, así como Sabogal, existían muchos cajabambinos interesados en las artes clásicas y populares. Con referencia a este punto, me comentó que podía entrevistar a un músico local que, además, era docente de arte y miembro de la actual directiva de la asociación de diablos. Esta persona se llama Eduardo Calderón Ramal.

Nos dirigimos a la casa de Eduardo, quien nos recibió con mucha amabilidad y accedió a ser entrevistado. Eduardo es un hombre adulto que usa gafas y que, al momento de entrevistarlo, llevaba el uniforme del colegio en el que labora. En ese sentido, es muy conocido como gestor cultural en el área de la pedagogía del arte.

Eduardo nos hace unas pequeñas referencias de sus cuatro máscaras. En especial de una que fue confeccionada por el profesor Carlos Vargas, quien es escultor y pintor. Me contó que, para la vestimenta, la asociación había decidido no permitir la fabricación de vestuarios con estampados industriales. Asimismo, se mantiene en contra de la alteración de procesos tradicionales con relación a la ejecución de la danza por parte de mujeres, aludiendo razones físicas con respecto al esfuerzo dado durante la puesta en escena. Eduardo me comentó que se hizo músico empíricamente y que varias generaciones de estudiantes de distintos colegios han sido sus alumnos. Recalca la admiración hacia Carlos Vargas y Pepe Eslava por su labor como danzantes, habiendo aprendido por imitación los pasos de la danza

de diablos. Eduardo refiere también la imagen de su abuelo como jinete de exhibición de caballos de paso, la cual sirvió para fomentar su gusto por la danza al asemejarse a los pasos de la marinera norteña. Eduardo me contó que fue campeón de marinera. Incluye él, además, la importancia de la transmisión de los factores religiosos a través de la familia. Dentro de lo que él me contaba como parte de la entrevista, resalta mucho la mala gestión de la directiva que estuvo a cargo anteriormente, pues mermaron todo el valor que representaba la danza dentro de la ciudad. Una de las consecuencias de este problema fue la pérdida de la danza de galanes, que era un proceso de iniciación para los diablos de las nuevas generaciones.

Como se había hecho de noche, Sisi me acompañó a casa de la familia Eslava para poder dormir. Quedamos en encontrarnos al día siguiente y realizar nuevas entrevistas. Sisi tenía contacto con un antiguo artesano de máscara llamado Carlos Vargas, al cual iríamos a visitar a primera hora. Al día siguiente hubo un cambio de planes y no logré encontrarme con Sisi, pues ella había tenido un inconveniente y pospuso nuestro encuentro para la tarde. Entre tanto, las hermanas de Percy me aconsejaron entrevistar a dos amigos suyos que habían sido promoción de colegio. Se trataba de Fredy Vargas y Luis Abanto. Yo había tenido la oportunidad de conocer amigos cajabambinos de Percy y Diego en Trujillo, pero no a ellos. Las hermanas de Percy me dieron sus contactos telefónicos y después de un rato logré acordar las dos citas ese día.

El primero a quien visité fue a Luis. Luis Abanto es más o menos de la edad de Percy. A pesar de su juventud, ya ha formado una familia y lleva una vida ordenada y responsable. Mantiene modales muy decorosos y es muy formal en su trato (o tal vez lo sea porque recién me conoce). Durante la entrevista sus hijos estaban jugando en el jardín de su casa mientras su esposa preparaba el almuerzo.

Lo primero que llamó mi atención fue la historia que me contó sobre su máscara. Esta había sido adquirida de manera peculiar puesto que fue entregada, a manera de pago,

por Carlos Vargas al abuelo de Luis durante una excursión de los diablos a un caserío de Cajabamba, porque habían quedado varados en dicho viaje y él fue quien los socorrió. No sería ni el abuelo ni el de padre de Luis, sino él. El tío de su esposa, Jorge Luis Iparraguirre, fue danzante y guardaba un gran fervor a la virgen del Rosario de manera que Luis asumió este rol de devoto a partir de la línea familiar de su esposa, el cual está inculcando a su hijo menor. Luis menciona que de niño sentía una gran admiración por danzantes como Pepe Eslava y Carlos Vargas, asimismo, aprendió los pasos de la danza del profesor Eduardo Calderón Ramal. Su decisión de convertirse en danzante, inicialmente, partía por la admiración y gusto que sentía hacia la danza de diablos, posteriormente, ya en edad adulta esta estaría compaginada con su fervor religioso. Con respecto a la danza de galanes, mencionaba que para el tiempo que inició no era un prerequisite indispensable como lo había sido antes y que la asociación permitía bailar como diablo directamente y a temprana edad.

Al despedirme de Luis y su familia, quedé con un sabor agradable pues eran muy cálidos y respetuosos entre sí.

Lo siguiente fue encontrar a Fredy Vargas. Él había venido de Lima para realizar un trámite en Cajabamba y se quedaba solo por un día, lo que hizo que nuestra entrevista pudiese durar el tiempo exacto. Acordamos encontrarnos en la plaza de armas de Cajabamba, frente a la iglesia. Fredy se presentó a la hora exacta. Él era un muchacho alto, robusto, de tez clara que portaba lentes. Coordinamos hacer la entrevista en un restaurante. Pedimos pastel y gaseosa. Fredy hacía uso de un lenguaje muy pulcro y fluido, además, era muy exacto en sus referencias y reconocía lo inevitable que el cambio, incluso para la cultura cajabambina.

El hermano menor de Fredy había tenido una enfermedad y su padre le solicita a la virgen que pueda curarlo. Luego de su recuperación, a manera de promesa, el padre de Fredy

manda a hacer una máscara de diablo a Pablazo para su hermano. Con lo que hereda este atuendo de su hermano, quien no llega a danzar para la virgen. Fredy remite que su familia migra a Cajabamba y adopta la cultura local como la religiosidad, las celebraciones paganas y otros eventos sociales se vuelen parte de su día a día. Para Fredy, la manera en la que un danzante asume su rol de diablo, implica, sí mismo, asumir un personaje que es anónimo y por tanto no puede quitarse la máscara que porta, que debe moverse y caminar con elegancia y galantería. Esta forma de ser era propia de Luis Abanto Morales y fue la que su padre adoptó y se le fue enseñada. Se podría decir que el caso de Fredy a diferencia de los demás no fue externa al círculo familiar, sino que estaba ligada de manera íntima a la figura paterna, el cual se había comprometido con una promesa a la virgen del Rosario.

Al terminar la entrevista me encontré con Sisi Narváez, y juntas fuimos a ver al famoso Carlos Vargas. Se había hablado mucho sobre este personaje en todas las entrevistas realizadas hasta ahora. Igual que Pepe Eslava, ambos resultan figuras emblemáticas de la danza de diablos y personajes muy queridos de la localidad. El señor Vargas tiene una casa Colonial, el pórtico de madera se abre dando paso a una estancia amplia y nos conduce a su oficina. Allí nos muestra algunas máscaras hechas por él. Su esposa hace lo mismo con tejidos bordados.

Una de las cosas que llamó mi atención fue la reconstrucción histórica que el señor Vargas hizo con relación al origen de la danza. Este asunto ya había sido mencionado por Fredy Vargas, aunque en menor medida. Vargas menciona que la danza se origina en un caserío denominado Araqueda y que luego llega a Cajabamba gracias a la gestión del gremio de zapateros al que su padre pertenecía. Con relación a este punto me muestra fotografías donde se puede ver cómo era la danza de diablos a inicios del siglo XX. Pude notar diferencias en el diseño de la máscara y el vestuario que además no estaban reglamentadas por ninguna comitiva especial, pero que sí exigía un compromiso por parte del gremio de

zapateros en el marco de su devoción a la virgen del Rosario. El señor Vargas me contaba que su primera máscara fue hecha por Pablazo (igual que Pepe) como encargo de su padre, este hecho reforzó desde muy pequeño su iniciativa de convertirse en danzante.

Intrigado por el proceso de fabricación de la máscara, decidió intentar, de manera empírica, su elaboración. Actualmente, con 50 años de experiencia Carlos Vargas es reconocido como uno de los mayores artesanos de la ciudad.

Igual que Fredy Vargas creía que la cultura al ser cambiante y dinámica podía flexibilizarse, en ese sentido, el proceso tradicional también. Por eso él se mostraba a favor de incluir a mujeres danzantes con un vestuario e indumentaria adecuada a sus necesidades. Asimismo, y de manera contraria, mostraba su rechazo a la industrialización de la indumentaria para la danza. Como parte final, Carlos Vargas muestra su descontento por la gestión realizada por comitivas anteriores de la asociación de diablos en el asunto concerniente a la comercialización de la danza más allá de sus fines religiosos.

Me despedí del señor Carlos Vargas y también de Sisi. El boleto de retorno a Trujillo marca mi regreso inminente pues me esperan obligaciones académicas y laborales impostergables. Me despedí de la familia de Percy, Rosita y Liz. Conmovida por su amabilidad y de todas las personas que había conocido en este viaje. Toda la noche me quedé pensando en Cajabamba, sus lugares y personajes, incluso pensé en la posibilidad de quedarme a vivir allí con Diego, tal vez no ahora, pero sí en un futuro cercano.

Al regresar, Diego me recibió en la agencia y nos abrazamos. Tengo que admitir que le echaba de menos a pesar del corto tiempo que estuvimos separados. Diego me comentó inmediatamente que había un entrevistado más a quien podía acceder. Esta persona se llama Irving Eslava y es tío directo de Percy, además de ser sobrino de Pepe. Su familia había migrado de Cajabamba a Trujillo, pero tanto él como su padre llegaron a ser diablos y siguieron danzando para la virgen en la colonia cajabambina que se instaló aquí (esa colonia

se denomina CENCARET). Irving y su familia tienen una posición activa en los eventos que realiza la asociación. Este año se realizará una recreación de la fiesta de octubre en honor a la virgen e Irving será mayordomo.

Aunque estoy cansada por el viaje, debo hacer un último esfuerzo y apersonarme a la casa de Irving para entrevistarlo el día de hoy. Irving nos cita, a mí y a Diego, a las 9 de la noche en su casa y nos solicita ser concisos y puntuales. Llegada la hora pactada, llegué con mi enamorado a casa de Irving y me di con la grata sorpresa de encontrar con algunos miembros de la familia Eslava que recientemente había conocido en mi viaje a Cajabamba. Irving nos hizo sentar en un mueble muy amplio y se mostró muy amable y abierto a responder a todas nuestras interrogantes.

Irving recibe su máscara directamente de su padre, de quien aprende, además, la danza. Al igual que Fredy y Carlos Vargas, resalta la elegancia los movimientos y la caracterización que el danzante debe tener al momento de vestir la indumentaria, por ejemplo, el de regalar una flor a un familiar, a una pretendiente o pareja y, además, mostrar siempre aplomo pase lo que pase (los diablos están obligados a bailar bajo cualquier condición atmosférica). Irving resalta la importancia de la danza en parejas, que, si bien no cuenta con una coreografía, sí puede coordinar previamente la elección de una pareja para la danza. La pareja en cuestión tiene la facultad de poder coordinar los movimientos en el espacio que irán a ejecutar, o pueden realizarlos de manera espontánea una vez estando en el evento. Irving considera, a diferencia de Fredy y Carlos, que la cultura no debe modificarse y por tanto debe mantener sus componentes originarios sin alteraciones. Él está en desacuerdo con que mujeres se conviertan en danzantes y también con la industrialización de la indumentaria. También mencionó que estaba en contra de los malos manejos relacionados con la antigua asociación. Esta ha sido la última entrevista que realicé.

Por fin con Diego nos despedimos de la familia Eslava en Trujillo y aguardamos el momento de poder encontrarnos. Personalmente he quedado asombrada con tantas muestras de afecto y buena disposición con esta investigación, estoy segura de que servirán de manera esencial a este trabajo.

Descripción de los ensayos galanes y diablos.

Luego de una reunión con el Club de Cajabambinos Residentes en Trujillo (CENCARET), los miembros de la colonia cajabambina acordaron ayudarme a realizar la proyección folclórica en el Fundo Insurgencia. De esta manera me encargaría de entrenar a los miembros de la Asociación de Diablos de Cajabamba y del Cencaret para una presentación en el Fundo Insurgencia. De esta forma, acompañaría a una comitiva del Cencaret y aprovechando la realización de la última visita de campo a Cajabamba, también realizaría los ensayos para la proyección folclórica.

Retorné a Cajabamba, sola en esta ocasión, me volví a instalar con la familia Eslava. Enseguida fui a encontrarme con el instructor Eduardo Calderón Ramal para coordinar los horarios y días de ensayos con los galanes y los diablos, esto implicó que yo viajara todos los viernes por la tarde, porque los ensayos se coordinaron los fines de semana, sábado y domingo, entre mañana y tarde en la explanada La pampa. En las mañanas ensayaban los galanes y los diablos por la tarde, estos ensayos serían dos meses antes del evento.

Los ensayos se iniciaron con los pasos básicos utilizando los elementos de la danza, luego las secuencias y figuras coreográficas con cambios de direcciones y traslados de espacio; a dos semanas antes del evento se realizó el ensayo general con la banda y de esta manera se culminó el entrenamiento de la danza de los diablos de Cajabamba.

En el primer día del ensayo por la mañana don Eduardo Calderón me presentó a los niños diciéndoles que yo realizaré los ensayos y armaría la coreografía de la danza de los galanes y que él iba a supervisar el ensayo. Luego yo me dirigí a los niños saludando, expresando lo contenta que estaba de trabajar con ellos y que llegaríamos a llevarnos muy bien. Empecé realizando los estiramientos del cuerpo de manera dinámica (la imitación de los animales) y al terminar la mañana se realizó la discriminación rítmica para poder empezar con el siguiente día con los pasos básicos. Por la tarde regresamos a la explanada (La pampa) para conocer a los bailarines que interpretan a los diablos, don Eduardo Calderón me presentó a los bailarines diciéndoles que yo realizaría los ensayos y armaría la coreografía para la danza, luego yo me dirigí a los bailarines saludando y expresando el entusiasmo de trabajar con ellos y que era un placer conocer a grandes exponentes del folclor. Empecé realizando una dinámica, luego ejercicios de estiramientos y al terminar la tarde se realizó una pequeña descripción de los pasos de marinera y de huayno.

El segundo día por la mañana se realizó los pasos básicos de marinera y después de manera individual, con el propósito de ver si todos dominaban los pasos. Se observó que un niño no realizaba bien el paso así que tuve que reforzar la pasada con la ayuda de sus compañeros explicando paso por paso, hasta que este pudiese ser correctamente ejecutado, una vez conseguido el paso de forma individual, al terminar la mañana se realizó los pasos en pareja. Por la tarde al reunirnos con los danzantes se empezó realizando los pasos básicos de marinera y después pareja por pareja, al terminar la tarde se realizó los pasos con todas las parejas a la vez.

El tercer día por la mañana se realizó los pasos básicos de huayno, de manera individual con el propósito de ver si todos dominaban los pasos, se observó que todos los niños sí dominaban el paso, por lo que al terminar la mañana se realizó los pasos con todas las parejas. Por la tarde al reunirnos con los bailarines se empezó realizando los pasos básicos

de huayno y después pareja por pareja, al terminar la tarde se realizó los pasos con todas las parejas a la vez.

El cuarto día en la mañana se realizó los pasos de marinera y de huayno y después de al terminar la mañana se realizó los pasos en pareja de manera consecuyente. Por la tarde al reunirnos con los bailarines se empezó realizando todos juntos los pasos de marinera y de huayno y luego en pareja equivalentemente.

El quinto día por la mañana se formó la coreografía de galanes en parejas realizando así los cambios de direcciones y trasladaciones; igualmente por la tarde se hizo lo mismo con los bailarines de los diablos.

El sexto día por la mañana y por la tarde se empezó a ensayar con los bailarines mayores junto con los niños realizando el inicio, el mensaje y el final de la danza utilizando los accesorios y el vestuario correspondientes.

El séptimo día, y el octavo día se ensayó con la banda y con la imagen de la Virgen del Rosario, al terminar el ensayo conversé con don Eduardo Calderón, diciéndole que cuando lleguen a Trujillo se dará un ensayo general en el lugar donde se realizará la proyección folclórica “Fundo La Insurgencia” Urbanización Vista Hermosa. De esta manera, pasé a despedirme de todos y agradecerles por su apoyo, respeto y consideración hacia mi persona. Luego me fui a hablar con el mayordomo del evento, Irvin Eslava, de cómo sería su estadía en Trujillo y sobre el rol que yo tendría que aportar para la organización de la proyección folclórica.

3.4.3. Triangulación.

	NOMBRES Y APELLIDOS	CONDICIÓN	EDAD
INFORMANTE 1	JOSÉ MANUEL ESLAVA IPARRAGUIRRE	DANZANTE Y EXPRESIDENTE DEL LA ASOCIACIÓN	75 años
INFORMANTE 2	CARLOS LEOPOLDO VARGAS PAREDES	DANZANTE, ARTISTA PLÁSTICO Y ARTESANO	70 años
INFORMANTE 3	EDUARDO CALDERÓN RAMAL	DANZANTE Y MÚSICO	48 años
INFORMANTE 4	IRVING RICARDO ESLAVA AMPUERO	DANZANTE	48 años
INFORMANTE 5	FREDY CONSTANTE VARGAS ROMERO	DANZANTE	29 años
INFORMANTE 6	LUIS ABANTO	DANZANTE	29 años

CATEGORÍA	INFORMANTE 2	INFORMANTE 3	INFORMANTE 5	Síntesis Integrada
<p>La máscara y la indumentaria</p>	<p>[...] Por el año 70, yo estudiaba en bellas artes, y por ese entonces existió un escultor muy bueno, Pablo Moreno, a quien le decían Pablazo, porque era un hombre muy alto y fornido. Él y su hijo eran escultores muy famosos [...] A mí me gustaba danzar y tenía una máscara, de él, que mi papá había mandado hacer. Yo me decía, Por qué las máscaras de este señor, Pablo Moreno, ya no existen; se perdían. Luego aparecieron unas máscaras todas desproporcionadas, feas, y ya no veía las otras. Entonces, mi preocupación era esa y reflexionaba sobre ello; me decía, Yo podré hacer unas máscaras como las que hizo el señor Pablo. [...] La técnica que</p>	<p>Tengo una sola máscara y me la hizo el profesor Carlos Vargas Paredes. Él es un exponente, escultor y artista. Esa máscara que tengo me la hizo tomando las medidas de mi rostro y solo me queda a mí, es única. [...] Para mí esa máscara ya tiene renombre y no la tiene cualquiera. [...]</p> <p>De repente alguno de ellos quiere tener en la máscara con los cuernos más ondulados en la punta. Hay diferentes factores con respecto al gusto, de repente quieren que el cabello de la máscara sea crespo o sea lacio. Depende del gusto del danzante. [...]</p>	<p>[...] yo tengo una herencia, como máscara, de mi padre. Él mandó a hacer una máscara a mi hermano, pues a raíz de una enfermedad que sufrió cuando era pequeño, y por fervor religioso, mi padre hizo una entrega espiritual a la virgen, como una promesa y es a partir de ello que mi hermano sale de Diablo. La máscara fue mandada a hacer a un señor que se llama “Pablazo”, que en realidad es un alias; no lo conozco, pero tengo referencias de esa persona por su apodo. Pablazo ha sido el mejor artesano de máscaras de ese entonces, y la máscara que tengo se la hizo a mi hermano y es la que yo heredé [...]</p>	<p>Según la información recogida en las entrevistas, los informantes refieren que la naturaleza artesanal de la indumentaria y la máscara es un factor importante de identificación cultural y que otorga exclusividad al danzante por ser únicas en su tipo.</p> <p>Los informantes, en la búsqueda de esa inimitable pieza, acuden a un escultor diestro. Estos, para tal trabajo, resaltan a dos artesanos; no obstante, pese a que las máscaras fueron elaboradas por dichos artesanos, muchas de ellas son entregadas por sus antecesores como herencia.</p> <p>Los entrevistados coinciden que la máscara</p>

	<p>aplicó él fue la escayola, entonces me dije, Vamos a hacer el intento, y así empecé. El modelado en arcilla, para mí, era una cosa fácil, y yo modelaba de esa manera. Con la proporción de la cara, todo bien, entonces dije, Y el resto; eso era lo más complicado, no sabía cómo lo iba a hacer. Comencé a curiosear con lo que tenía a la mano, usando tela tras tela, tela tras tela. Eran de seis a siete capas de tela que se colocaban. [...] El material que utilizo es cola del carpintero, esa que viene en tableta. Ahora veo que los jóvenes no utilizan esa cola, sino cola sintética y eso no ayuda para modelar la tela. [...] Luego de poner la tela al final, me ponía a hacer el resto: colocar los cuernos, los ojos, las orejas, los dientes. Los ojos los preparo yo mismo, y no los mando a</p>	<p>La máscara del Diablo representa un rostro angelical. Se refiere al historial del diablo, quien representa al arcángel Luzbel. Es el único arcángel que se doblega ante el poder de la Virgen del Rosario, es por ello que el diablo cajabambino es el único que puede ingresar a un templo. [...] Ese día, cada danzante, lleva el mejor ramo de flores.</p> <p>[...] está la máscara, dentro de la máscara llevamos el pañuelo de cabeza o la capa. Esta capa tiene la particularidad de que, los bordadores o bordadores, no pueden o no pueden bordar otras imágenes que no sean flores porque o la Virgen del Rosario siempre va acompañada de flores.</p> <p>[...] luego sigue el camión: es una camisa</p>	<p>Las máscaras Pablazo, al menos la primera generación, están hechas con cuernos de venado y tenían aretes, pero estas eran alargadas. La otra generación tiene cuernos de carnero y están hechas, en su base, de papel prensado y sobre eso se hace la resina y todo lo demás. La máscara de mi hermano y de mi padre está hechas así, de cuerno de carnero y a base de papel. [...]</p> <p>[...] en la danza de Diablo, el vestido es una copia del arcángel Gabriel [...] y proviene de las pinturas que le han realizado a este. [...] el tema de la joyería que usa, simboliza la elegancia que se le trató de dar para impresionar a la virgen, porque el propósito de la danza de Diablo, [...] es mostrarte de forma</p>	<p>representa al arcángel Gabriel y su actuar está ligado a la devoción por la Virgen del Rosario, a quien le ofrendan su talento manifestándolo con la danza y su vistosa indumentaria, destacando, sobretodo, el trabajo artesanal del bordado. Este bordado, según los informantes, posee un motivo floral, el cual representa la vistosidad y galantería del Diablo Cajabambino.</p> <p>Otro punto de coincidencia es el rechazo a la masificación de la indumentaria debido al proceso industrial que esta sucinta. Este proceso, como refieren los entrevistados, quita importancia al valor artístico del bordado tradicional, el esfuerzo del artesano y la exclusividad</p>
--	---	--	---	--

	<p>traer de fábrica para colocarlos, yo los hago. [...]</p> <p>Eso del cuerno de venado es porque la máscara de mi padre los tenía. Mi padre fue danzante y el señor Pablo Moreno le confeccionó una máscara con esos cuernos. [...]</p> <p>La oreja era con hueco y ahí se ponía el arete. Eso es de Pablazo. También hay otras máscaras que tienen al final de la máscara, abajo, un hueco, como una especie de gancho donde se colocaba el pañuelo. [...]</p> <p>[...] como patrimonio cultural debemos mantener la tradición en cuanto a la indumentaria y el baile. [...]</p> <p>El diablo simboliza, en primer lugar, el culto que</p>	<p>bordada a la medida del danzante, esta llega más o menos hasta la altura del muslo. Luego llevamos una faja, la faja representa, de repente, la costumbre del poblador del campo. [...]</p> <p>[...] esas fajas anchas las llaman bufandas y protege a la gente del campo cuando alzan peso. Entonces, en representación al poblador del campo, utilizamos la faja. Bueno, también se usa con uno o dos lazos. Es una forma como las bordadoras construyen el vestido. Así nos lo entregan, para usarlo nomás.</p> <p>Últimamente se está optando por mejorar el vestuario pues las fajas están saliendo bordadas. Se nota la mejora porque antes usábamos la faja sin bordar; solamente se bordaba la punta y el fleco.</p>	<p>física con todos tus pecados, humillándote y bailándole a la virgen como un penitente con sus ofrendas. [...] la costumbre de mi padre era usar perfume, pues para él, el Diablo tenía que salir bien perfumado, pero ahora se ha perdido eso. Anteriormente se usaba, debajo del faldellín del danzante, una especie de enagüe con una tela que estaba almidonada para dar un alce al faldellín y se vea más elegante. Lo que siempre recalca mi padre era que el Diablo no podía salir y caminar como cualquier persona; tenía que ser una dama aun siendo el danzante varón y caminar como tal, sacando el pecho, pomposo, con un estilo femenino para caminar. [...] Los Diablos, ahora, caminan como si estuviesen en un paseo</p>	<p>de las piezas, puesto que estas se realizan a mano.</p>
--	--	---	--	--

	<p>le rendimos a la Virgen del Rosario; en segundo lugar, al arcángel San Gabriel. [...] En sí en una danza mestiza, porque la cara angelical de la máscara y los ojos ver o celestes son gracias a los extranjeros [...] Esa mezcla con los extranjeros generó la transculturización [...]</p> <p>El bordado era algo simple, no es una replicación como ahora se hace. Antiguamente se hacía un bordado a mano más simple, con menos carga de flores. Bueno, las flores representan la elegancia y la armonía que hay en el vestido de la danza de diablos. Hay otros elementos que en el vestido nunca se deben colocar, o en el pañuelo, como una virgen, un santo o animales. [...]</p>	<p>Luego, más abajo tenemos el pantalón: el pantalón llega a la altura de la pantorrilla y sobre este va un enagüe, el cual levanta y le da otra forma al faldellín. El faldellín es de la misma tela que el camisón y el pantalón; si el faldellín no tiene enagüe va a quedar un tanto caído. El danzante también utiliza medias de nylon color carne. En las manos llevamos guantes de encaje para darle otro atractivo a la visión de quien te mire bailar.</p> <p>Hay mucha gente que borda. [...] te hacen un vestido y logran el producto, pero no se dan a conocer. Hay personas que trabajan y elaboran estas indumentarias, pero son de perfil bajo o prefieren que su nombre quede reservado ahí. Uno de los nombres que suenan es de</p>	<p>rutinario y no como un Diablo en realidad. [...]</p> <p>[...] cuando uno sale de Diablo, la primera ofrenda tiene que ser a la virgen, porque la virgen está sobre todo y no la tomamos como una mujer, sino como deidad. Entonces, cuando llegas a la iglesia, no puedes ingresar con la máscara. Te sacas la máscara, te presentas a la virgen, le regalas flores, y el baile que uno hace es para ella. Entonces, como parte de la costumbre, si tratamos de escenificarla, la iglesia representa el cielo o el limbo y cuando sales de la iglesia, te conviertes en un terrestre y, como Diablo, tratas de galantear. Es por eso que uno debe estar bien parado, actuar como se debe, estar bien perfumado, tener joyas que sean relucientes. Los zapatos, justamente</p>	
--	--	--	--	--

		<p>doña Amparo Alayo, otra es doña Bernavita Rojas; tienen varios trabajos. También está doña Nelly Paredes. Entre los bordadores varones está Guillermo Ramal Seminario [...]</p> <p>Los vestidos tradicionales son bordados a mano. La tradición la hace el pueblo. [...] el bordado a máquina no es tradición y le quita trabajo los bordadores tradicionales; eso merma el valor de la mano artesanal.</p>	<p>por el baile, deben tener una suela que suene al momento de danzar, junto con las espuelas. Todo eso tiene un significado para el baile. El chicote, obviamente, debe también ser resonante.</p>	
--	--	--	---	--

CATEGORÍA	INFORMANTE 3	INFORMANTE 5	INFORMANTE 6	Síntesis Integrada
<p align="center">La Música</p>	<p>[...] Si uno va a tocar especialmente para la danza de diablos, debe tener otro sentimiento para expresarse musicalmente.</p> <p>[...] en marinera tenemos El Arete de Oro. Esa es una marinera trujillana de salón, pero su melodía es atractiva para la danza de diablos, además, es una pieza corta que no tiene marcaciones como Así baila mi trujillana o Adiós maestro. Generalmente la música de los diablos es corta y les permiten a estos expresar su don de danzante. Lo mismo pasa con el huayno como en Alverjitas Alverjones. También hay otra marinera que se llama Cholita ráscame la cabeza, la cual es cajabambina y netamente para los diablos. 300 libras de Oro también es una marinera, pero de salón y que ha sido</p>	<p>[...] la música no ha cambiado mucho. Lo único que se ha agregado son algunas marineras creadas por danzarines o por gente que ha sido de Cajabamba como Abanto Morales. Hay una marinera que se llama Diablo cajabambino soy; esa es la adecuada. La marinera tiene tres tiempos: el primero empieza con el redoble, en el segundo se hace el cambio y se baila de una manera suave, y en el último redoble el Diablo bota toda su energía y técnica. Entonces, esta marinera es muy breve y diferente a la norteña. Los cajabambinos han tenido muy cerca la cultura trujillana y hay mucha influencia de esta aquí. [...]</p>	<p>[...] el huayno empieza más lento. Por ejemplo, toca el huayno, descansa, respira, entra el zapateo y deslumbra, porque el zapateo es fuerte. Eso es en el caso del huayno. Ahora, con la marinera, al menos yo, puedo notar si es de Diablo o de salón, porque la marinera de Diablo es un poco más movida y más alegre. La de salón es más elegante, más fina. El sonido es más exacto. La marinera de Diablo no es tan cuadrada, es más ligera, flexible y un poco más rápida. [...]</p> <p>[...] Todas las marineras de los Diablos han sido escritas exclusivamente para la danza. [...]</p> <p>Marineras escritas para salón [...] no las encuentras adaptadas para</p>	<p>Dentro de esta categoría, los informantes enfatizan mucho el valor emocional de la música, su efusividad y la energía que les entrega al momento de bailar, sobretodo, lo armonioso y breve de estas piezas sonoras, las cuales, pese a su simpleza, como refieren los participantes, se ajustan perfectamente al motivo de la danza sin saturar al bailarín. Cada elemento musical es tocado en el momento justo dentro de la jornada tradicional de la danza porque, como los entrevistados mencionan, las bandas que conocen o se adaptan mejor al esquema musical son las bandas locales.</p> <p>Otro componente dentro formato musical, y que los informantes abordan, es el factor de la fusión cultural.</p>

	<p>adecuada para la danza de diablo porque es corta. Otra es Toro Barroso, que tiene melodías ecuatorianas y que son atractivas para los diablos. Viva Chiclayo también es una marinera de salón. Tenemos otra marinera que se llama Monsefú, la cual es norteña. Entonces, algunas de esas piezas son marineras norteñas adecuadas para la danza de diablos. Tenemos también El Huaquero, una marinera muy tradicional utilizada en los concursos de marinera, y como es corta, también se permite la adaptación a la danza de diablos. Luego tenemos El Otuzcanito. Bueno, así me pasaron el nombre de ese huayno, y cuando yo coordino con las bandas de fuera, no la conocen. Otra pieza es El barba azul o 7 mujeres, como se le llamaba; otra es La Capitalina que es de Jilguero del Huascarán.</p>	<p>La marinera de la danza de Diablos la podría etiquetar como una de primera generación porque es más rudimentaria, es decir, muy básica, tiene solo tres tiempos y la mayoría ni siquiera tienen letra, además, es la misma marinera que se baila todos los años, no hay variación, pero hay otras que se les ha agregado algo diferente, como las que compuso Abanto Morales, después, no hay y si hay, son pocas veces las que se bailan. [...] Algo que resaltar también es que en cada cuadra al contorno de la plaza mayor, la marinera ya está definida, no es que a la banda se le ocurra tocar algo diferente porque sí; cada cuadra tiene establecida la música. [...]</p>	<p>los Diablos. Por ejemplo, cuando se invitan bandas que no pertenecen a Cajabamba, es raro que toquen para la danza de los Diablos. Ha pasado que hay Diablos que son bien apegados a la tradición, se quedan parados y no bailan, se acercan a las bandas y los cortan porque no es la marinera a la que están acostumbrados. Incluso hay una marcha para que los Diablos se trasladen. Los Diablos no se mueven si la banda no ha empezado a tocar la marcha, ya sea para pasar de cuadra a cuadra o salir de la casa del mayordomo hacia la plaza de armas. [...]</p>	<p>La influencia norteña de la marinera está muy presente en la danza, al igual que el huayno; sin embargo, ambos géneros presentan variaciones en su estructura debido a la adaptación que necesitan para la danza, sin perder su esencia, puesto que, dentro del repertorio de las bandas, existen temas compuestos exclusivamente para la danza y otros que han sido adaptados o que se ajustan al motivo de la jornada.</p>
--	--	---	--	---

	<p>Otro de los temas adaptados para los diablos se llama Río Santa. Otro es Zorzalito Negro, el cual es un huaynito de la zona. Y así hay otras marineras y otros huaynos, aunque no son muchos. La mayoría se adaptan. [...]</p> <p>La marinera es corta, el huayno es corto. Si ponen una marinera larga, se convierte en un tema monótono y el diablo ya no tendría fuerzas para terminar ese baile, para respirar y recuperar un poco de energía. Lo atractivo de las bandas de Cajabamba es que, el ritmo, es un poco más rápido, pero no tanto, o como se dice, “Ni muy muy, ni tan tan”. [...]</p> <p>La música nos conlleva a representar festejo, algarabía, es decir, todo lo que todo el danzante realiza en sus movimientos, sus</p>			
--	--	--	--	--

	zapateos; todo lo que hacemos con devoción y fervor a nuestra madre del Rosario. [...]			
--	--	--	--	--

CATEGORÍA	INFORMANTE 3	INFORMANTE 5	INFORMANTE 6	Síntesis Integrada
<p>Movimiento, espacio y tiempo</p>	<p>[...] La marinera tiene sus partes y en el margen del respeto a la pareja, se muestra primero el saludo, luego por orden, una vuelta a la izquierda y otra a la derecha. En marinera eso se llama Vuelta y Contra vuelta; eso también lo hacemos. Pero, en sí, no tenemos coreografía. Todo eso ha ido disminuyendo por la falta de interés de los directivos, entonces nosotros, como la nueva directiva, ya estamos previniendo ese tipo de trabajo. Nuestra labor, como danzantes, es salir al escenario con nuestro producto preparado, es decir, tenemos dos formas; la primera forma es el baile libre o a campo abierto, lo que tradicionalmente se hace; segundo, estructuralmente, bailamos</p>	<p>[...] no hay solo un baile. El punta y taco es la base, pero ha habido mucha creatividad que se ha tomado de este paso como regla de baile. Por ejemplo, en el caso de mi padre, cuando él bailaba punta y taco, debía de tener contacto la punta y el taco a la misma vez, es decir, tenían que caer juntos siempre. Es muy difícil y agotador. Otra referencia que tengo de mi padre es que las vueltas no son a la izquierda, es decir, el eje de rotación es la mano izquierda con la cuál sostienes las flores y giras alrededor de las flores, bueno, al menos es lo que ahora hacen. En cambio, mi padre, giraba teniendo como referencia el chicote, es decir, a la mano derecha, pero no giraba en su eje, sino con un giro</p>	<p>El inicio de la danza es en la casa del mayordomo: convivimos ahí, socializamos. Antes de salir, el mayordomo da unas palabras de agradecimiento, unas palabras por parte de la asociación y rezamos antes de salir. Una vez hecho todo eso, la banda empieza a tocar la marcha y salen en parejas. Todos se acomodan en la cuadra, fuera de la casa del mayordomo, y hacen una rueda de baile. De acuerdo a la distancia de la casa; si está cerca de la plaza, se baila ahí, y si está algo lejos, se baila hasta llegar, como un intermedio. La mayoría de danzarines siempre tienen acompañantes [...]</p> <p>[...] Para la presentación en la plaza de armas no hay</p>	<p>En este segmento de la categoría, los entrevistados coinciden que la danza, propiamente, no posee una coreografía y los bailarines tienen libertad en los pasos y su desplazamiento. Sin embargo, existe una relación directa respecto a la compatibilidad de parejas, al menos, como refieren ellos, en la coordinación de sus bailes, debido a la armonía y elegancia que la danza representa.</p> <p>Los participantes mencionan, además, que el estilo en los pasos cambia según el bailarín y su experiencia; asimismo, estos pasos tienen como eje principal el movimiento “punta y taco” con algunas variaciones, ya que la danza implica</p>

	<p>con pasos coordinados junto a la pareja. [...]</p> <p>Cada danzante tiene su estilo. Pero, cuando entramos en un trabajo de coordinación, tenemos que saber contar los tiempos, lo cual vendría a ser el manejo de la expresión coreográfica. Es un trabajo disciplinado. [...]</p>	<p>hacia atrás, como un doble ritmo en básquet. Así era el baile de mi padre, como el que tenía Abanto Morales, pues ellos eran amigos muy cercanos. Ahora, hay otra manifestación de ese paso, digamos que es otro estilo de baile: el danzarín cae <i>punta, punta y taco, punta, punta y taco</i>; eso ayuda a descansar un poco. Actualmente, hay otro paso: saltas con un pie y el taco se hace en el aire, luego cambias y lo repites con el otro pie; es como patear en el aire con el taco. Así bailan, por ejemplo, los Diablos como Carlos Vargas. No sé si él inventó el paso o solo lo adaptó a su estilo, pero él baila prácticamente en el aire, es decir, el taco lo clava en el aire mientras el otro pie lo mueve como cualquier danzarín. Hay otro paso de un danzarín que también es conocido y</p>	<p>una coreografía, no hay, tampoco, un ensayo previo. La mayoría de danzantes cajabambinos viven fuera y es difícil que se encuentren con su pareja para coordinar los ensayos. Todo es instintivo y así no conozcan a sus parejas, terminan haciendo pasos muy similares. Muchas veces ni siquiera hay una charla previa. [...]</p> <p>Hay diferentes tipos de zapateos, uno es el “punta y taco”, que es el más usado por la mayoría; hay otro que es solamente “punta”, que es el que parece que volaran y el más cansado de hacer. Hay zapateos más suaves que se ven elegantes, pero son más descansados. [...]</p> <p>[...] no bailo ningún otro tipo de música. Tengo dos pies izquierdos para cualquier tipo de ritmo.</p>	<p>bastante destreza y agilidad.</p> <p>La música y el baile, al ser una fusión entre marinera y huayno, la coreografía, pese a estar “ausente”, está ligada a las piezas musicales que se tocan en la jornada y que van cambiando según el desplazamiento de los Diablos.</p>
--	--	--	---	--

		<p>he visto. Él, por ejemplo, baila siempre en puntas y va pateando como si fuera un caballo, pero hacia adelante. Esos, al menos, son los que yo he podido notar. Luego hay otros bailes muy liberales que se asemejan al huayno, como si estuvieran bailando un Huaylas y van dejando la parte de la elegancia, puesto que el Huaylas es más brusco. Si uno contrasta la elegancia del vestido, la máscara y todos los elementos, al menos, para mí, ese baile no debería ser. A la gente le gusta, pero le gusta porque conoce de huayno; sin embargo, están dejando la elegancia que caracteriza al personaje, además, el Diabla no es un gimnasta y no debería hacer pasos muy acelerados, sino que debería mantener la elegancia de pasos suaves y no patear como caballo.</p>	<p>Solamente la danza de los Diablos es la única a la que le sigo el ritmo. Me gusta la música, pero no estoy muy cómodo bailando, pero con los Diablos sí. Los ensayos eran duros. Recuerdo que el que me enseñó a bailar es el profesor Guillermo Ramal, quien fue uno de los mejores danzarines. Al menos para mí [...]</p>	
--	--	--	--	--

		<p>Existen, incluso, concursos de estos bailes que se realizan en octubre y que han sido ganadores, pero yo creo que el jurado se deja llevar porque a la gente le gusta. En mi caso, como tengo la herencia y conocimiento de mi padre, la elegancia tiene que estar sobre todo. [...]</p> <p>La danza ha ido cambiando a partir de la popularidad, ya que en el año ahora hay más presentaciones y dejó de ser exclusivo para la fiesta de octubre. [...] los Diablos ahora bailan para la fiesta de San Martín y son contratados para otros patrones, es decir, ya no tienen nada que ver con la virgen y se ha tergiversado el propósito del baile. [...]</p>		
--	--	---	--	--

CATEGORÍA	INFORMANTE 3	INFORMANTE 5	INFORMANTE 6	Síntesis Integrada
<p align="center">Fervor Religioso</p>	<p>[...] la característica religiosa de devoción no nos la quita nadie. [...]</p> <p>Como decimos aquí, folklóricamente hablando, lo hemos mamado. Por ejemplo, mi madre siempre nos ha inculcado, el respeto hacia el señor, hacia la virgen, así como el respeto de persona a persona. Los seres supremos siempre tienen su valor y nosotros, como hijos, hemos seguido esos pasos en algunas creencias. La decisión de formar parte de la danza de diablos es porque uno, como persona, decide ofrecerse en todos sus sentidos [...]</p>	<p>[...] la influencia viene por parte de mi padre y de mi madre. Son las dos personas que me han inculcado esa educación religiosa. Soy muy creyente, por ejemplo, de Marcabalito, aunque no es de Cajabamba, pero está a 45 minutos de aquí. He bailado para la Virgen del Rosario, que es la patrona de Cajabamba. [...] esto viene netamente por parte de mi padre ya que él ha sido muy devoto de la virgen.</p>	<p>En mi familia, por parte de mi papá y mi mamá, son bastante religiosos, pero no son tradicionales, porque no lo demostraban. Aunque la que sí era bastante devota era mi abuela materna. Ella sí estaba pendiente e iba a las misas que se daban a las seis de la mañana. Cuando era pequeño y danzaba, ella me veía y yo trataba de dar lo mejor. Digamos que ella es mi referencia. [...]</p> <p>Aparte de la danza, me parece que no. Más es por cuestión de tiempo y el ajetreo del trabajo. Al menos con mi esposa tratamos de participar en diversas actividades religiosas durante el año. [...]</p>	<p>Para los participantes, como ellos mismos expresan, el fervor religioso proviene de la influencia familiar y la convivencia continua en una localidad circunscrita a la tradición, puesto que, la importancia de las cabezas de familia, ya sean padres, abuelos o tíos, y la interrelación con su entorno, generan un arraigo cultural en ellos.</p>

CATEGORÍA	INFORMANTE 1	INFORMANTE 3	INFORMANTE 6	Síntesis Integrada
<p>Genealogía Patrilineal, Conexiones Generacionales y Enseñanza-Aprendizaje</p>	<p>Primero observando, después practicando. No había escuela ni profesores, cada uno bailaba por su cuenta. Como le decía, primero observaba y luego practicaba, ya con la rutina fui perfeccionando el baile la marinera. [...]</p> <p>Había diablos mayores en ese tiempo, yo era un niño. Esos diablos bailaban muy bonito y me gustaba. Trataba de imitarlos. Recuerdo a los hermanos Alayo, pero ellos ya han muerto por la vejez. El señor Eulogio Arévalo Otiniano también era un buen bailarín, el señor Juan Bernui, quien también ha muerto. Y así una infinidad de danzarines que bailaban bonito, y yo los veía y trataba de imitar cuando bailaban. [...]</p>	<p>Mayormente, la enseñanza y el aprendizaje se da por observación, porque, muchas veces, los niños ven a un mayor actuar y lo repiten, remedan, quieren hacer lo mismo que hace el adulto. Más o menos esa es la forma de apoderarse de tales riquezas. [...]</p> <p>Mi abuelo fue amante de los caballos y por ese lado adquirí la pasión por los caballos de paso. Eso se puede relacionar porque mi abuelo, para la fiesta, salía con su caballo, y este, con su galope, pareciera que bailaba marinera. [...]</p> <p>Primero aprendí a bailar la marinera norteña, competí y fui campeón. El municipio costeaba el pago del profesor porque la academia era gratis. Ahí</p>	<p>[...] todos hemos crecido viendo a los Diablos. La mayoría de mis amistades, al menos las que tuve de pequeño, casi todos han sido Diablos. Por esas épocas, en cualquier casa cajabambina que tenga niños, encontrabas un chicote de costal, una máscara de cartón y una capa de sacos de azúcar. Nosotros como niños, más que jugar a ser Diablos, jugábamos a la fiesta de octubre. Toda la representación de la fiesta de octubre la hacíamos en nuestras casas. [...]</p> <p>[...] cuando yo inicié en la danza, los presidentes de la asociación mantenían la esencia de la tradición. De ahí, hacia adelante, cuando ya no estuve tan metido, surgían diversos comentarios de que la</p>	<p>En este segmento, la información de los entrevistados abarca tres categorías de la matriz: Genealogía Patrilineal, Conexiones Generacionales y Enseñanza y Aprendizaje. Para tal caso, los participantes coinciden que la danza, pese a tener una conexión genealógica patrilineal, en los primeros años, la fueron aprendiendo mediante observación, práctica e imitación, teniendo estos una influencia indirecta de sus familiares danzantes.</p> <p>El proceso que ellos siguieron para convertirse en Diablos dista uno del otro porque el prerequisite para llegar a ser uno implicaba participar como Galán por cierto tiempo, pero la</p>

	<p>[...] ese tiempo no había. Los galanes empezaron aparecer en el año... No recuerdo el año exacto [...]</p> <p>¡Uf! Cantidad de amigos: Luis Abanto Morales, don Julio Benjamín Romero, que vive en Trujillo, Oscar Collantes Calderón, Carlos Vargas Paredes, Marcial Vargas Paredes, Herman Iparraguirre y Chalin Conchas Cisneros. Hay bastantes. Yo soy amigo de la mayor parte [...]</p>	<p>fui cimentando poco a poco mi aprendizaje. [...]</p> <p>Mi hermano menor y yo. El mayor practicaba la marinera norteña. [...]</p> <p>Para ser diablo primero se tiene que ser Galán. Así empiezan los niños. Ser galán es el primer requisito para llegar a ser diablo.</p> <p>[...] la danza siempre viene de familia. Cuando yo les dije, Voy a hacer diablo, al principio lo tomaron como broma, pero mi madre siempre me escuchaba y sabía qué es lo que iba a hacer. Ella fue la primera en apoyarme [...]</p>	<p>danza había perdido rumbo porque cobran, de que hay malversación de fondos pues varios cajabambinos que residen en el extranjero donan para la danza y no se ven frutos de esas donaciones. No sé qué tan cierto sea lo que ha pasado. Esa imagen, por ejemplo, a las nuevas generaciones no les atrae, y si les atrae no es por fervor, es por un tema de moda. [...]</p> <p>Antes, para ser Diablo, tenías que ser galán por tres años. Cuando yo ingresé a la asociación, ya no exigían tanto eso. Suficiente con ser galán por un año. [...]</p> <p>Soy yo quien lo empieza. No hay alguien de mi familia que haya danzado antes. Ni por parte de mi mamá ni por parte de mi papá, o no conozco. Está el</p>	<p>aparición de este personaje llegó después con los años.</p> <p>Como referencia y admiración, los informantes mencionaron personajes que no estaban ligados necesariamente a su línea familiar, pese a tener amigos y otros familiares dentro de la tradición de danzantes.</p>
--	---	--	---	---

			<p>fervor religioso en mi familia, pero no ha habido danzantes antes de mí. Pasa todo lo contrario con la familia de mi esposa: todos sus tíos han sido diablos, su abuelo también. [...]</p>	
--	--	--	---	--

CATEGORÍA	INFORMANTE 3	INFORMANTE 5	INFORMANTE 6	Síntesis Integrada
<p align="center">Socialización</p>	<p>La mayoría de danzantes, de hecho, somos cajabambinos netos, pero hay otros danzantes, un pequeño grupo, que no son de Cajabamba. Nosotros no nos miramos de ese modo, ni preguntamos de dónde han venido, es decir, no nos mostrarnos despectivos con ellos. Si estás acá y tienes fervor y devoción a la madre (la virgen), puedes venir, aquí estamos todos. Pero hay algunos visitantes establecidos en el pueblo que muestran su fervor mejor que otros que viven acá. Ellos se han ido incluyendo dentro de lo artístico y folklórico de Cajabamba. Además, uno como natal y como padre ansía que su hijo sea mejor, incluso en el folklor,</p>	<p>Mi padre. Mi madre también, pero ella es de un distrito llamado Canday. Mi abuelo es de Lima y vino a Cajabamba como autoridad, [...] Mi abuelo vino y conoció a mi abuela y de esa relación nació mi padre. [...] En mi familia somos 15 hermanos, pero de padre y madre somos dos solamente. Nosotros, los menores, somos los que hemos salido. De los mayores, me parece que dos también han salido de Diablos. [...] [...] las familias cajabambinas tradicionales ya han salido de Cajabamba. La mayoría de sus hijos han migrado, o bien a Trujillo o bien a</p>	<p>Mis abuelos son de Pataz. Mi abuelo era comerciante y negociaba en esta zona, en Cajabamba; parte de su vida la pasó acá, hasta que se estableció totalmente. Mi mamá y mis tíos se criaron un tiempo en Pataz y el resto de su vida en Cajabamba. El contacto con las tradiciones cajabambinas ha sido de toda la vida. [...] El carnaval no es tan cajabambino, es más de la región de Cajamarca. Hay gente que le gusta y a otra que no. En el caso de la fiesta de octubre, estamos totalmente identificados. Mis abuelos, ahora, residen en Trujillo, pero no hay fiesta de octubre que se pierdan. Mi esposa y su</p>	<p>Dentro de esta categoría, la información vertida por los entrevistados revela que la mayoría, incluyéndolos, son oriundos de la localidad y, tanto sus familias como sus antepasados, tienen lazos directos con Cajabamba. Otros factores que los informantes también logran enaltecer son la participación asidua de otras actividades que tienen lugar en la provincia, así como la buena relación que hay entre las generaciones de danzantes, con la diferencia de que, por la distancia de épocas, los bailarines más mozos han ido perdiendo parte de la tradición.</p>

	<p>porque hay casos donde algunos diablos han hecho pareja con sus mismos hijos, es decir, la herencia está dada. [...]</p>	<p>Lima. Entonces, lo que se está viviendo en Cajabamba es la migración de distritos que están adquiriendo estos predios; esa es la nueva generación de danzantes. Ya no hay esa relación con la generación clásica, tradicional, porque la mayoría tiene dos generaciones como máximo. Cajabamba como ha sido, al menos por esos tiempos de la danza de los Diablos, una ciudad con pobladores muy cultos y que siempre han buscado distinguirse, tanto que por alcanzar sus sueños, han tenido que irse. Eso es lo que ha pasado. Ya no hay ese contacto tradicional con lo que ahora existe y se siente en todas las actividades culturales, tanto que la danza se ha vuelto demasiado juvenil y muy poco se ven a personas mayores bailando</p>	<p>familia también están muy ligados a la tradición [...]</p> <p>En los primeros años, lo más temido que fue para mí, ha sido cuando, a mitad de semana, salíamos de la casa de un mayordomo que está cerca al paseo peatonal y comienza a llover. Teníamos que bailar, pero el suelo de esa parte era demasiado liso. Había danzantes mayores que se caían y me entraba el temor de bailar o no. Recuerdo también que hubo un Diablo que se cayó y se le partió la máscara. Aun así, se levantó, se limpió, pegó y siguió. Pero hay personas que se sienten mal y se retiran. Si mal no recuerdo, en el 2008 o 2009, estaba mal del estómago. Aguanté dos o tres cuerdas y ya no pude. Intenté el siguiente año y me pasó lo mismo. Fueron tres años seguidos</p>	
--	---	---	--	--

			en los que me preparaba, avanzaba dos o tres cuadras y ya no podía. Desde ese momento ya no he vuelto a bailar. [...]	
--	--	--	---	--

CATEGORÍA	INFORMANTE 1	INFORMANTE 3	INFORMANTE 5	Síntesis Integrada
Identidad Local	<p>Me siento satisfecho de haber nacido en esta tierra natal, tierra del gran pintor José Arnaldo Sabogal Diéguez. [...]</p> <p>Nosotros los cajabambinos, por lo general, nos caracterizamos por nuestra amabilidad. Somos amables, generosos con las personas que vienen de fuera. [...]</p> <p>En enero, antiguamente, veíamos a las Pastoras, hoy</p>	<p>Es lo más grande que Dios me ha regalado. Gracias a la madre del Rosario quien nos guía y protege. [...]</p> <p>De repente, el fervor de ser danzante de diablo y ser muy respetuoso a la patrona. Tal vez ella nos dicta ser así. [...]</p> <p>Dentro de lo último que se ha venido dando, está el concurso de pintura rápida, el concurso de platos típicos que se hace junto con el carnaval. Por</p>	<p>[...] ser cajabambino es mi raíz. Ser cajabambino es la cultura, también el impulso y ese espíritu guerrero de lograr cosas. Mi generación, incluyéndome, está cumpliendo sus sueños en otras ciudades, con ese ímpetu de superioridad, porque el cajabambino siempre se ha sentido en un estatus distinto. Yo, como cajabambino, siento que tengo el compromiso de seguir el proyecto o la misión que tuvo mi padre.</p>	<p>La información brindada para esta categoría, los participantes refieren con dicha que pertenecer a Cajabamba es como un bien preciado, el mejor regalo de todos; asimismo, ellos rescatan las peculiaridades que representa ser cajabambinos, como la bondad, la hospitalidad y el enorme deseo de superación y ser los mejores en lo que se desempeñen.</p>

	<p>ha desaparecido y ya no es como era antes. Se han dividido en dos a tres casas y se han convertido en negocio. Antes era gratis. Nos invitaban a una casa a ver las Pastoras venia, pero ahora todo es pagado. En mayo tenemos la fiesta de la Pampa que se le celebra al santo San Isidro Labrador. [...] En julio la virgen del Carmen, en Cauday. El 30 de agosto, Santa Rosa de Lima en Caudash. El 8 de setiembre se celebra una fiesta también, en el caserío de Olcabamba, a una hora de aquí. Es fiesta patronal. En octubre tenemos la fiesta patronal en honor a la santísima Virgen del Rosario, patrona del pueblo y de la asociación de danza de diablos de Cajabamba.</p>	<p>ejemplo, en estas fechas se va a dar La Ollita de barro, que se realiza en la universidad, donde se muestra toda la producción culinaria de Cajabamba. También se ha venido dado el concurso de panificación donde se expone el mejor pan, incluso dulces. Generalmente se celebra para el aniversario de Cajabamba.</p>	<p>Creo que esa es la esencia de ser cajabambino. [...] el cajabambino siempre ha apuntado a más y si hacemos una analogía a nivel de Latinoamérica, nos podemos comparar con los argentinos, porque siempre nos hemos visto por encima y nunca ha tratado de quedarse.</p>	
--	--	---	---	--

3.5. PROYECCIÓN FOLCLÓRICA: ENDOCULTURACIÓN

INTERGENERACIONAL DE LA DANZA DE LOS DIABLOS DE CAJABAMBA EN LA FESTIVIDAD EN HONOR A LA VIRGEN DEL ROSARIO

Ubicación geográfica de la proyección

Departamento: Trujillo

Provincia: Trujillo

Distrito: Trujillo

Lugar de ejecución: Urbanización Vista Hermosa, Mz. B Lt. 100, Trujillo.

3.5.1. Descripción de la proyección

La Proyección Folclórica: “Endoculturación Intergeneracional de la danza de los Diablos de Cajabamba en la festividad en honor a la Virgen del Rosario” se sitúa en el nivel dos según la clasificación hecha por Ramiro Guerra. Asimismo, toma el modelo de puesta en escena de Lopez & Martínez & Muciño & Vera (2009).

La fiesta en honor a la Virgen del Rosario tiene lugar el primer domingo de octubre. Durante toda esa semana los Diablos y Galanes salen a bailar en señal de ofrenda y agradecimiento. Si bien es cierto, los danzantes deberían bailar exclusivamente para Virgen del Rosario, suelen realizar presentaciones en otras fiestas patronales y en otros eventos (competencias, exhibiciones de corte académico, etc.).

En el caso de las colonias cajabambinas, estas suelen realizar recreaciones de la fiesta de octubre con la asistencia de danzantes migrantes o descendientes de migrantes. En estas

condiciones se tiene una réplica de la Virgen del Rosario y se realiza una síntesis de la jornada original.

Para esta propuesta se ha coordinado con la colonia de cajabambinos de la ciudad de Trujillo. Ellos se han agrupado bajo la denominación de Club de Cajabambinos Residentes de Trujillo (CENCARET) y han dado el permiso a la investigadora del presente trabajo para ejecutar una proyección folclórica de señorial danza de Diablos, para que pueda ser apreciada por la comunidad cajabambina presente en Trujillo.

Los miembros más activos del Cencaret estuvieron viajando a Cajabamba para coordinar actividades institucionales, así se aprovecharon las visitas de campo a Cajabamba para realizar los ensayos de la proyección folclórica con miembros del CENCARET y la Asociación de Diablos. De esta manera, los adultos participantes de esta proyección fueron: Mario Benites Rosales, Vania Villalobos Salaverry, Cesar Ivan Gonzales Marquina, Grobetrh Montoya Quiroz, Irwin Eslava Ampuero, Enrique Gamboa Rojas, Hesly Alan Jara Escamilo, Richard Contreras Monzón.

Durante el trabajo de campo se descubrió que existía una danza de transición para que danzante pueda convertirse en Diablos, se trata de la danza de Galanes. Esta danza había desaparecido hace casi dos décadas y había sido recuperada en la última fiesta de octubre. Dada la relevancia de esta danza para el entrenamiento y aprendizaje de las futuras generaciones de Diablos, se consideró coordinar la presentación tanto de la danza de los Diablos como la de Galanes en la ciudad de Trujillo, con la participación del CENCARET.

3.5.1.1. Estructura coreográfica de Galanes

Los Galanes y los Diablos hacen su ingreso saludando a la Virgen del Rosario, luego los cuatro Galanes ingresan con la banda de música y se posicionan en la plataforma formando un cuadrado, esperando a que toque la banda. Cuando empieza a tocar la banda,

los galanes alzan los brazos a la altura de los codos y agitan los pañuelos con las muñecas en forma circular, disponiéndose en parejas hasta que empiezan a bailar la marinera, realizando su contra vuelta hacia la izquierda con los pasos de punta y taco acompañados de saltos.

Luego los Galanes hacen el juego de cambio de lugar en parejas girando a la izquierda, regresan a su sitio, colocándose frente a frente para realizar el zapateo fuerte con punta y taco. Posteriormente, giran con los pañuelos hacia la izquierda formando un semicírculo y luego vuelven a girar con los pañuelos hacia la izquierda, regresando a su posición original, formando otro semicírculo que completa un recorrido oval. Finalmente, realizan el juego de cambio de pareja con los pasos de “punta y taco” culminando la marinera.

En lo sucesivo, los Galanes se preparan para iniciar con el ritmo del huayno, nuevamente alzan los brazos a la altura de los codos y agitan los pañuelos con las muñecas en forma circular y se disponen en parejas hasta que empiezan a bailar el huayno, moviendo los brazos de arriba hacia abajo, girando en su eje con paso “taco y taco” saltado.

Luego los Galanes giran en su eje para quedar frente a su pareja, posteriormente hacen el juego de acercarse y retroceder. Después, hacen un giro hacia la izquierda en su eje, para que realicen el juego del salto de derecha a izquierda formando diagonales consecutivas con su pareja. Prontamente hacen la caminata libre alzando los pies, girando hacia la izquierda para terminar el huayno en forma de círculo con el paso del zapateo fuerte taco y taco, punta y punta. Retirándose del escenario con la banda.

3.5.1.2. Estructura coreográfica de Diablos y Galanes

Los Galanes realizan la misma estructura coreográfica que se describió antes, por tanto, en esta sección se enfocará en el movimiento de los Diablos.

Los Galanes y los Diablos ingresan con la banda de música y se posicionan en la plataforma. Los Diablos forman dos columnas de parejas y los cuatro Galanes forman un cuadrado entre las dos columnas, esperando que toque la banda. Cuando empieza a tocar la banda, los Diablos alzan los brazos a la altura de los codos sosteniendo de manera continuada un ramillete con espadín en mano izquierda y un chicote en la mano derecha y se disponen en parejas hasta que empiezan a bailar la marinera, realizando su contra vuelta hacia la izquierda con los pasos de punta y taco acompañados de saltos.

Luego los Diablos hacen el juego de cambio de lugar en parejas girando a la izquierda, regresan a su sitio, colocándose frente a frente para realizar el zapateo fuerte con punta y taco. Posteriormente, giran con los pañuelos hacia la izquierda formando un semicírculo y luego vuelven a girar con los pañuelos hacia la izquierda, regresando a su posición original, formando otro semicírculo que completa un recorrido oval. Finalmente, realizan el juego de cambio de pareja con los pasos de “punta y taco” culminando la marinera.

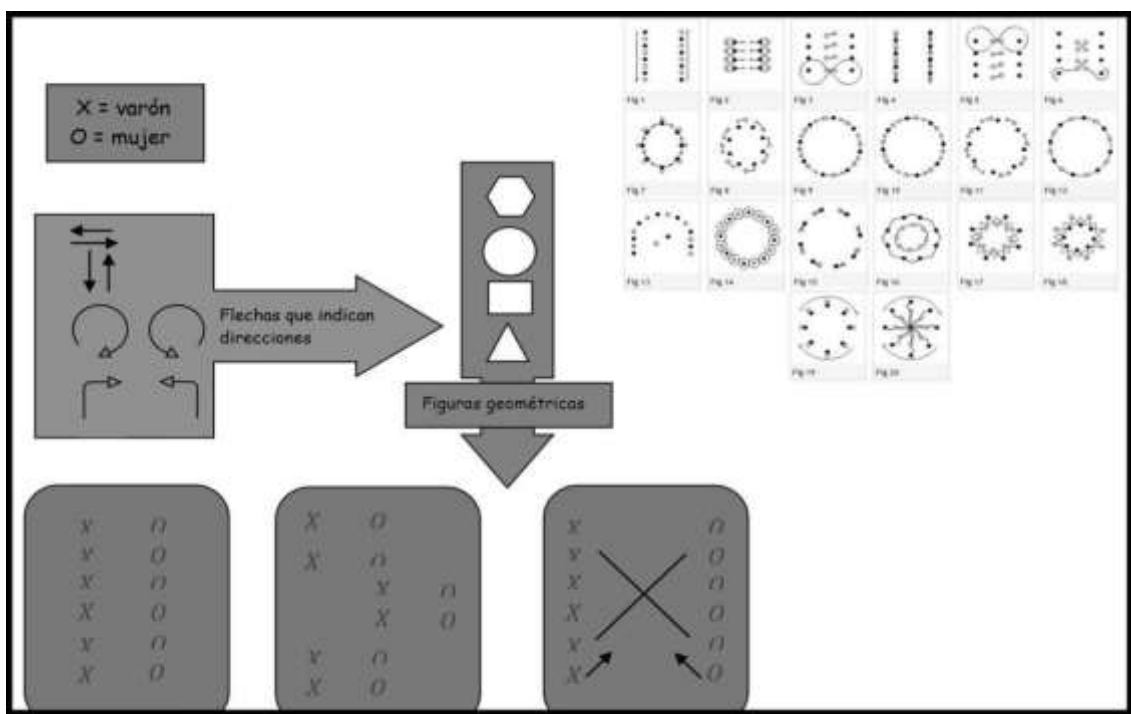
Enseguida los Diablos hacen el juego de cambio de lugar en parejas, regresan a su sitio, colocándose frente a frente. Para iniciar el zapateo fuerte colocan el pie derecho hacia atrás, en punta. Entonces inician el zapateo fuerte. Posteriormente, giran hacia la izquierda formando un semicírculo y luego vuelven a girar hacia la izquierda, regresando a su posición original, formando otro semicírculo que completa un recorrido oval. Finalmente, realizan el juego de cambio de pareja con los pasos de “punta y taco” culminando la marinera.

En lo sucesivo, los Diablos se preparan para iniciar con el ritmo del huayno, alzan los brazos a la altura de los codos, sosteniendo de manera continuada un ramillete con espadín en mano izquierda y un chicote en la mano derecha, disponiéndose en parejas hasta que empiezan a bailar el huayno, girando en su eje con paso “punta y punta” saltado.



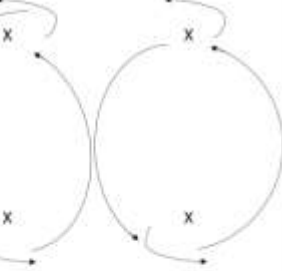
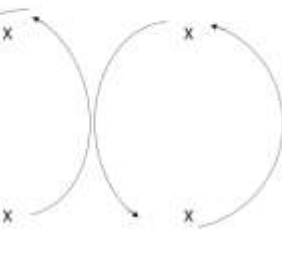
Luego los Diablos giran en su eje para quedar frente a su pareja, posteriormente hacen el juego de acercarse y retroceder con la caminata libre alzando los pies. Después, vuelven a hacer un giro hacia la izquierda en su eje, para seguir realizando el juego de acercarse y retroceder con la caminata libre alzando los pies. Un instante después, empiezan el juego del zapateo fuerte en forma de caballito con el paso de punta y punta saltado. Y terminan dando un golpe de chicote en el piso. Retirándose del escenario.


3.5.1.3. Planimetría y Proyección folclórica

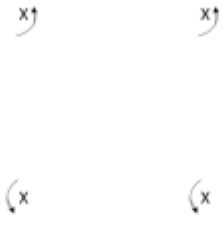
La simbología de esta propuesta se basa en el manual de figuras coreográficas propuestas por el docente investigador Manuel Castillo (2019) de la Escuela de Formación Artística de Ancash.

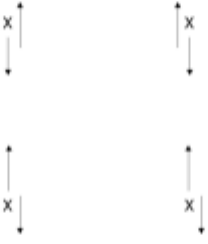



Simbología de las figuras coreográficas.

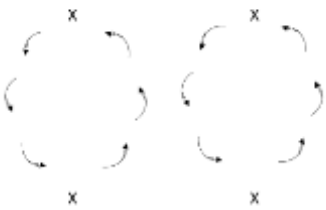
		<ul style="list-style-type: none"> - Ingresan los Galanes con la banda de música. - se posicionan en la plataforma formando un cuadrado. - Agitan los pañuelos con las muñecas en forma circular.
		<ul style="list-style-type: none"> - Los Galanes empiezan a bailar la marinera, realizando su contra vuelta hacia la izquierda con los pasos de punta y taco acompañado de saltos.
		<ul style="list-style-type: none"> - Luego los Galanes hacen el juego de cambio de lugar en parejas girando a la izquierda, para finalmente regresar a su sitio, colocándose frente a frente.
		<ul style="list-style-type: none"> - Los Galanes realizan el zapateo fuerte con paso de punta y taco. - Giran con los pañuelos hacia la izquierda formando un semicírculo y luego vuelven a girar con los pañuelos hacia la izquierda, regresando a su posición original, formando otro semicírculo que completa un recorrido oval.

		<p>- Finalmente, los Galanes realizan el juego de cambio de pareja con los pasos de “punta y taco” culminando la marinera.</p>
--	---	--

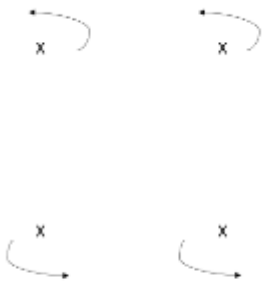
		<p>- Los Galanes inician girando en su eje con paso “taco y taco” saltado.</p>
--	---	--

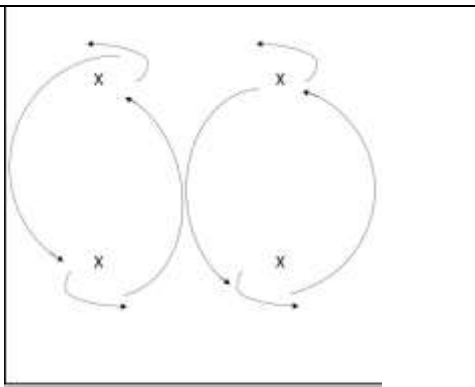
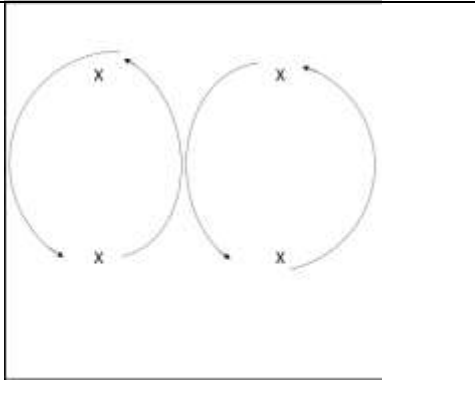
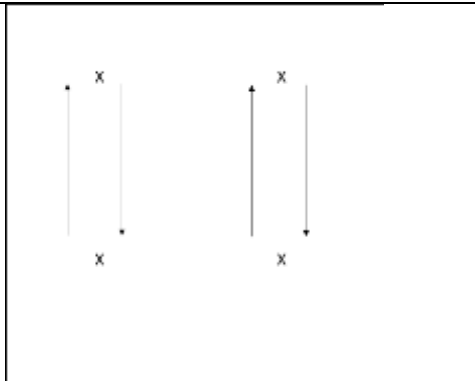

		<p>- Los Galanes giran en su eje para quedar frente a su pareja, posteriormente hacen el juego de acercarse y retroceder.</p>
--	---	---

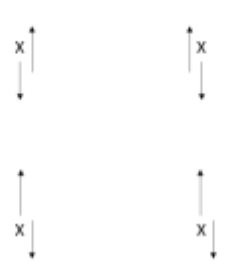
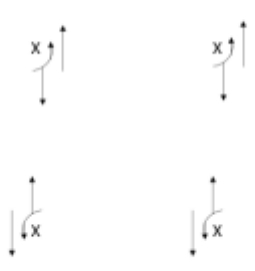
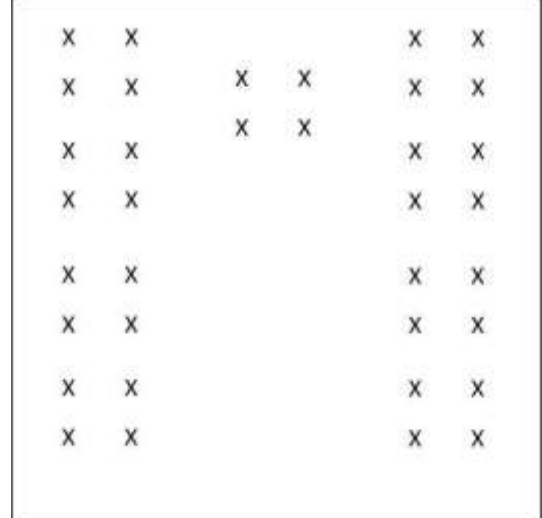
		<p>- Los Galanes giran hacia la izquierda en su eje, para que realicen el juego del salto de derecha a izquierda formando diagonales consecutivas con su pareja.</p>
--	---	--

		<ul style="list-style-type: none"> - Hacen la caminata libre alzando los pies, girando hacia la izquierda para terminar el huayno en forma de círculo con el paso del zapateo fuerte taco y taco, punta y punta.
--	---	---

<pre> x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x </pre>	<ul style="list-style-type: none"> - Ingresan los Diablos y Galanes con la banda de música. - Los Diablos se posicionan en la plataforma formando dos columnas. - Los diablos se posicionan den la plataforma formando un cuadrado entre ambas columnas de Diablos. - Los Galanes repiten la estructura coreográfica anterior. - Diablos alzan los brazos a la altura de los codos sosteniendo de manera continuada durante toda la danza un ramillete con espadín en mano izquierda y un chicote en la mano derecha.
--	--

		<ul style="list-style-type: none"> - Los Diablos empiezan a bailar la marinera, realizando su contra vuelta hacia la izquierda con los pasos de punta y taco acompañado de saltos.
--	---	---

		<p>- Luego los Diablos hacen el juego de cambio de lugar en parejas girando a la izquierda, para finalmente regresar a su sitio, colocándose frente a frente.</p>
		<p>- Para iniciar el zapateo fuerte los Diablos colocan el pie derecho hacia atrás, en punta. Entonces inician el zapateo fuerte. Posteriormente, giran hacia la izquierda formando un semicírculo y luego vuelven a girar hacia la izquierda, regresando a su posición original, formando otro semicírculo que completa un recorrido oval.</p>
		<p>- Finalmente, realizan el juego de cambio de pareja con los pasos de “punta y taco” culminando la marinera.</p>
		<p>- Los Diablos inician girando en su eje con paso “taco y taco” saltado.</p>

		<p>- Luego los Diablos giran en su eje para quedar frente a su pareja, posteriormente hacen el juego de acercarse y retroceder con la caminata libre alzando los pies.</p>
		<p>- Los Diablos vuelven a hacer un giro hacia la izquierda en su eje, para seguir realizando el juego de acercarse y retroceder con la caminata libre alzando los pies.</p>
		<p>- Empiezan el juego del zapateo fuerte en forma de caballito con el paso de punta y punta saltado. Culminando el huayno haciendo rechinar el chicote.</p>

Descripción del escenario

La proyección folclórica se llevará a cabo en Fundo Insurgencia ubicado en la Urb. Bella Vista del Distrito de Trujillo. En este espacio un patio rectangular descampado se ha seleccionado como el lugar para ejecutar la danza de Diablos y Galanes, con la participación del CENCARET y los residentes cajabambinos y sus descendientes.

Primer escenario

El escenario consta aproximadamente setenta metros cuadrados y se encuentra aledaño al comedor. Se trata de un espacio descampado rodeado de áreas verdes que pueden ser acondicionadas para la recepción de público observador.

Personajes:

Diablo de Cajabamba:

Los Diablos de Cajabamba constituyen una danza religiosa que baila durante la celebración de la fiesta en honor a la Virgen del Rosario. Se trata de danza de diablos sueltos que marca el paso de punta y taco, ejecuta marineas y huaynos, lleva un ramillete con espadín en una mano y un chicote en la otra.



Fig. 1: Diablo de Cajabamba durante proyección folclórica en el Fundo “La Insurgencia”

Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Figuras 2,3,4,5,6: Máscara de Diablo que conforma parte de la indumentaria de José Eslava, expresidente de la Asociación de Diablo de Cajabamba (Fuente propia).

Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Figuras 6 y 7: Capa.
Figuras 8 y 9: Blusa.
Figuras 10 y 11: Faja y enagüe.
Figuras 12, 13 y 14: Pañuelo y chicote.
Figuras 15: Vestuario Completo del danzante de Diablo Cajabambino de José Eslava (Fuente Propia).

Galán:

La Galanes igual que la Diablos, tiene una connotación religiosa y representa a la imagen de querubines. Si bien el Diablo simboliza el acto penitente que busca la imagen de la Virgen María para redimir sus pecados; el Galán simboliza pureza y esperanza que todavía no conoce el pecado. Asimismo, danza de Galanes es una danza de transición y entrenamiento para los futuros Diablos, que deben vestir Galán por lo menos una vez antes de poder vestir de Diablo.



Fig. 17: Indumentaria de Galán



Fig. 18: Galanes durante la proyección folclórica en el Fundo “La Insurgencia”.

Música para la Proyección

Se ha seleccionado a la banda “Alegría y Amor” una banda cajabambina que toca para la Asociación de Diablos desde su constitución en 1985. Para este trabajo se han seleccionado dos marineras y dos huaynos: Diablo Cajabambino, Arete de Oro, La Capitalina y Barba Azul.

3.5.1.4. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL: DIABLO CAJABAMBINO

Género: Música folclórica

Estilo: Marinera

Tempo: 6/8

El denominador (8) nos indica que vamos a trabajar en corcheas.

Se estila utilizar este tipo de tempos cuando la prioridad se encuentra en la base rítmica, lo que indica que es un instrumental construido secciones rítmicas para una danza o una coreografía. Es un tempo ideal para realizar zapateo.

Al utilizar en el numerador (6) se utiliza una métrica parecida a los $\frac{3}{4}$ pero en este caso será constante en la percusión: los redobles, tresillos y podrá sentir el pulso cambiar cada 3 corcheas. En la partitura podemos ver además el uso constante de tresillos en la melodía por lo cual la estructura melódica está de igual manera construida por fraseos en 6/8.

Orquestación: instrumentos de banda

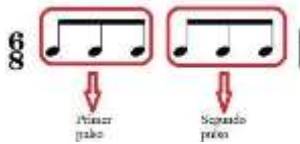
- 1. instrumentos de percusión**
- 2. Instrumento principal: Instrumentos de viento (clarinete)**

En una marinera de carácter religioso se utilizan los instrumentos de viento para simular majestuosidad o reverencia. los instrumentos melódicos están superpuestos por encima de la base armónica ocupando el lugar de la voz principal.

En ésta partitura los instrumentos de viento realizan las siguientes técnicas:

Tresillo:

La base rítmica está trabaja en tresillos de 6/8 lo cual permitirá mayor presencia de redobles en la canción, pero también el clarinete presenta diversos fraseos en tresillos que son subdivisiones ternarias, es decir su pulso se divide en 3 partes.



Un tresillo en otras palabras, tanto en la base rítmica como en la melódica, es generar sonidos que normalmente los dividimos en 2 partes iguales en 3 partes iguales. Esto da una sensación del galope de un caballo, lo cual le otorga un mayor concepto al estilo musical que se está presentando referente a lo norteño a la galantería.

Arpeggios:

Las sucesiones de notas que se presentan en la partitura son la formación de acordes, esto genera facilidad en la ejecución y hace más sencillos recordar los fraseos. Muchos de los arpeggios en ésta partitura están tocados en tresillos.

Melodía: Construcción por fraseos

La técnica de composición utilizada está desarrollada en secciones de pregunta y respuesta, típico de la músicaailable.

La razón principal es porque la marinera es un cortejo y como tal existen ademanes y movimientos que se desarrollarán en la coreografía por parte del galán, que debe ser correspondido de manera afirmativa o negativa.

En éste caso es un instrumental sin letra así que no se analizará la lírica, pero al tratarse de una temática religiosa se profundizará en ciertas líneas para entender su composición.

Introducción:

Está dividida en 3 partes. La primera es un arpegio de metales que no resuelve en la nota tónica. La segunda es la melodía principal que si resuelve en nota tónica pero cuyo único acompañamiento es la percusión.

Posteriormente la incorporación de todos los instrumentos en los cuales se hace 2 vueltas de pregunta y respuesta, es decir 4 frases.

El último realiza un arpegio de escala menor en modo eólico y además usando el recurso de la pentatónica como también es muy usado en la cumbia colombiana.

Estrofa:

Las primeras líneas cuentan una historia con un fraseo suplicante, usan la repetición de la misma forma 4 veces, mientras la armonía interpretada por los metales (trombón, trompeta) arpegian marcando los bajos en una línea que también puede considerarse como parte de la melodía.

Entonces el canto del clarinete pregunta 4 veces, pero en cada segunda vuelta la tónica recae en una nota inferior. en las 4 veces los metales realizan el mismo fraseo sin cambiar de tónica en ninguna de las veces.

Esta es la representación de la sección que podría considerarse como la estrofa:

Melodía principal (pregunta)

Melodía de acompañamiento (respuesta) x 2

Esto se repite dos veces.

Coro:

Se sigue el mismo patrón musical, la única diferencia es que la melodía de acompañamiento acentúa las notas en las partes finales como repitiendo la pregunta, en vez de contestarla. Conceptualmente esto puede interpretarse como una aceptación por parte del acompañamiento a todo lo que propone la melodía principal por lo cual se convierte en su eco o al tener mayor peso armónico ayuda a reafirmar lo que la melodía principal transmite.

El resto de la canción básicamente tiene la misma estructura.

Armonía: El círculo armónico del instrumental está desarrollado en Si bemol.

El fraseo de pregunta y respuesta en los acordes según el análisis en la estrofa son:

Si bemol - Fa (Se repite 2 veces)

Fa - Re menor (Se repite 2 veces)

El uso de la relativa menor en la segunda vuelta es común en los huaynos y se utilizan para generar melancolía. Nótese en la primera parte como el Si bemol asciende a la 4 mayor justa (Fa) mientras que en la siguiente parte se queda en la 2 menor sin perder sentido armónico.

Este recurso ha sido utilizado hasta hoy en día en la música moderna pues tiene un simbolismo introspectivo, genera sensación de recuerdos de infancia, extrañar a alguien o a un lugar.

En el caso del coro ya no se usa éste recurso. Se construye armonías de acompañamiento únicamente para acentuar las frases que se dicen en la lírica, en éste caso para darle protagonismo al clarinete y a los personajes que harán la coreografía del instrumental.

3.5.2. Validación de la Proyección Folclórica

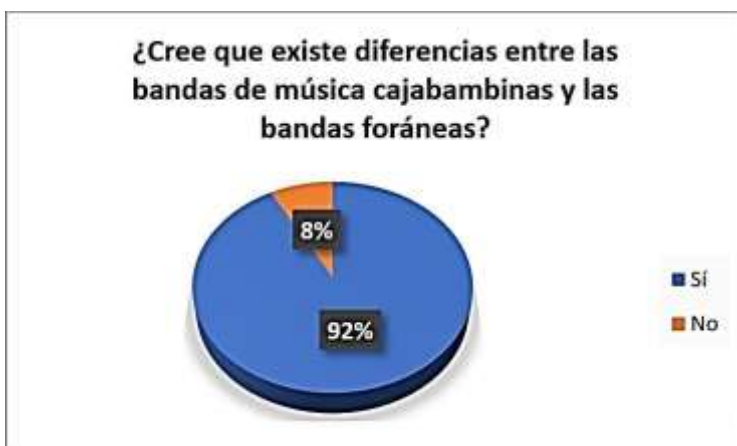
Se realizaron encuestas a 25 miembros de la asociación de Diablos y el Cencaret durante la proyección folclórica.



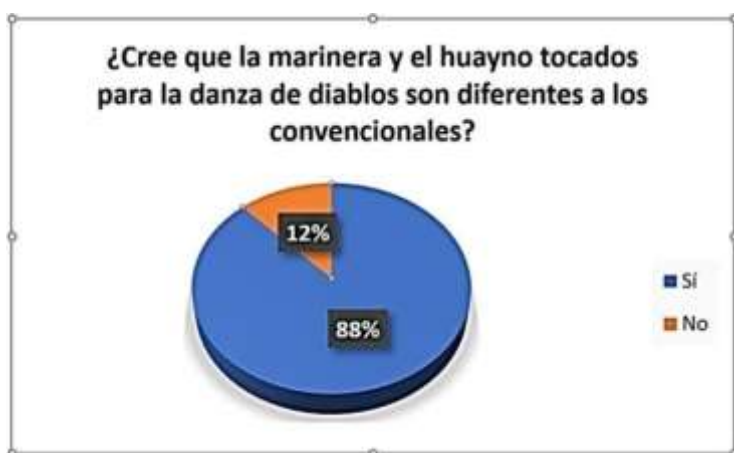
Pregunta 1.- En relación a esta pregunta de los 25 encuestados 24 (96%) respondieron que SÍ y 01 (4%) respondió que NO. En relación a esta pregunta pudo notarse que la mayoría de los encuestados no respaldan la sustitución de procesos tradicionales por mecanismos industriales. Aunque consideran que el proceso de fabricación es largo y costoso, debería mantenerse.



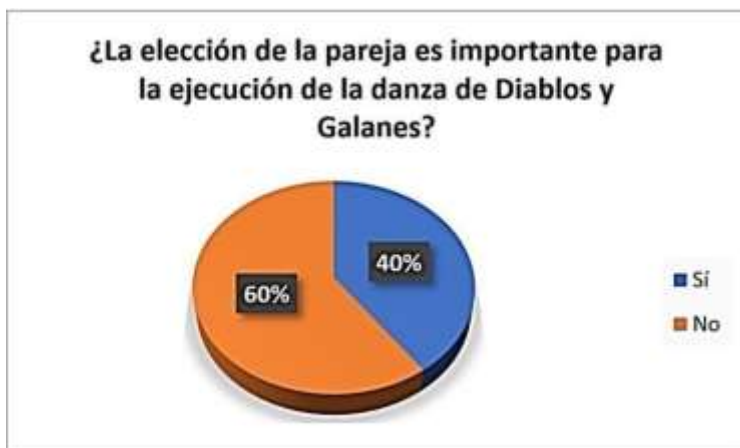
Pregunta 2- En relación a esta pregunta de los 25 encuestados 25 (100%) respondieron que SÍ y 00 (0%) respondió que NO. Cada año se realicen concursos donde se reconoce la labor de los mejores artesanos.



Pregunta 3.- En relación a esta pregunta de los 25 encuestados 23 (92%) respondieron que SÍ y 02 (8%) respondió que NO. Existen bandas tradicionales como “Alegría y Amor”, “Juventud y Tradición” y “Cristo Morado”. Quienes acompañan a la danza de Diablos y Galanes. Entre los encuestados se coincide que la interpretación dada por estas agrupaciones dista de la que puedan hacer bandas foráneas.



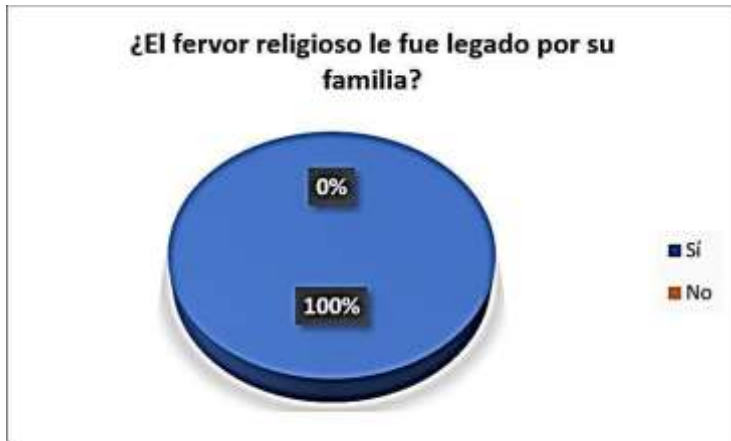
Pregunta 4.- Existen bandas tradicionales como “Alegría y Amor”, “Juventud y Tradición” y “Cristo Morado”. Los entrevistados concuerdan con que la música cajabambina es más rápida y alegre, tomando el caso de huaynos y marineras.



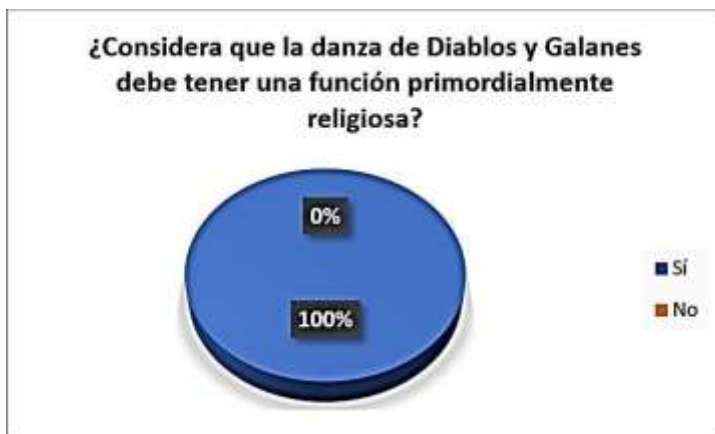
Pregunta 5.- En relación a esta pregunta de los 25 encuestados 10 (40%) respondieron que SÍ y 15 (60%) respondió que NO. La mayoría concuerda con que no es un factor determinante para tener un buen performance, aunque consideran que tener una preparación física es recomendable dado el trabajo a realizar en cada faena.



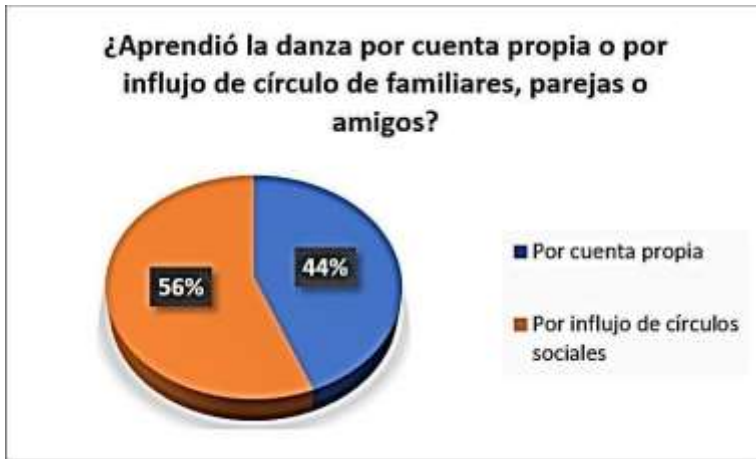
Pregunta 6.- En relación a esta pregunta de los 25 encuestados 00 (0%) respondieron que SÍ y 25 (100%) respondió que NO. La mayoría concuerda con que no hay una coreografía, aunque consideran que al ser una danza de diablos sueltos la coordinación previa tiene mejores resultados tanto para eventos religiosos, competencias o exhibiciones.



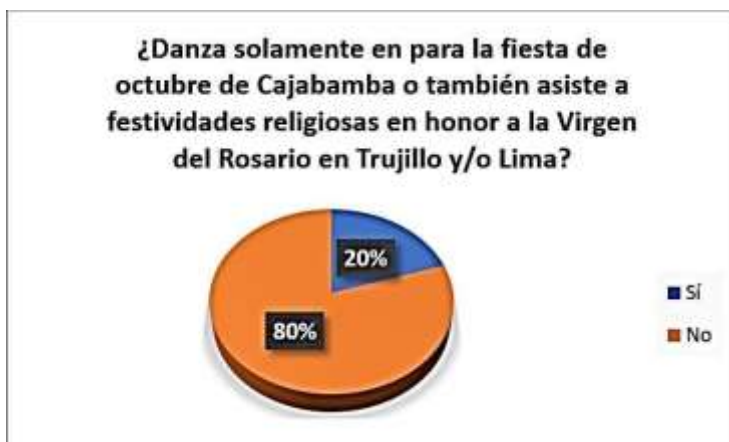
Pregunta 7.- En relación a esta pregunta de los 25 encuestados 25 (100%) respondieron que SÍ y 00 (0%) respondió que NO. Es contundente en todos los casos que su fervor religioso le transmitido por miembros de su familia, sean estos padres, tíos, abuelos o conyugues.



Pregunta 8.- En relación a esta pregunta de los 25 encuestados 25 (100%) respondieron que SÍ y 00 (0%) respondió que NO. Esta pregunta ha causado suspicacia debido a que existen rencillas entre miembros de la asociación por un uso indebido de la danza en espectáculos privados.



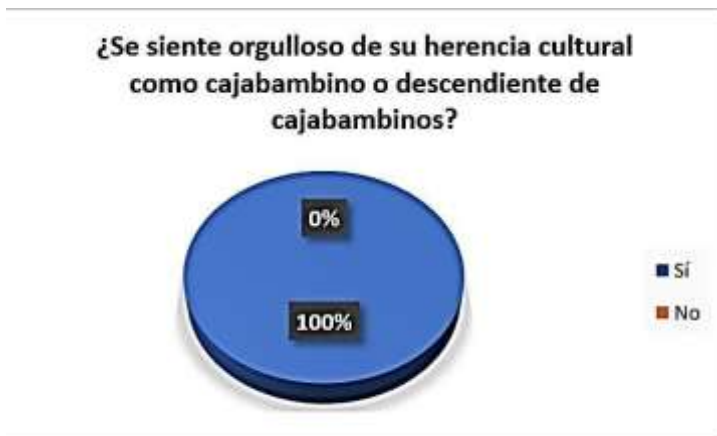
Pregunta 9.- En relación a esta pregunta de los 25 encuestados 11 (44%) respondieron que SÍ y 14 (56%) respondió que NO. En varios casos la danza de Diablos ha sido enseñada por miembros de la familia, en otros ha sido enseñada de manera formal a través de la academia de la Asociación de Diablos y Galanes. Son los danzantes de edad avanzada los que mayormente han aprendido por medio de la observación y la imitación.



Pregunta 10.- En relación a esta pregunta de los 25 encuestados 5 (20%) respondieron que SÍ y 20 (80%) respondió que NO. Los que respondieron afirmativamente aludieron que eran residentes trujillanos, pero tenían ascendencia cajabambina, por lo que asistían a la festividad en Cajabamba pero habían tenido la oportunidad de bailar en Lima. En tanto los que respondieron negativamente aseveraron haber bailado al menos una vez, tanto en Cajabamba, como Trujillo y Lima.



Pregunta 11.- En relación a esta pregunta de los 25 encuestados 25 (100%) respondieron que SÍ y 00 (0%) respondió que NO. Resalta la consideración que los cajabambinos le dan a la amabilidad, la educación cívica y a la cortesía.



Pregunta 12.- En relación a esta pregunta de los 25 encuestados 25 (100%) respondieron que SÍ y 00 (0%) respondió que NO. Resulta contundente el sentido de pertenencia que los encuestados tienen sobre su identidad y el sentido comunitario.

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS Y RESULTADOS

4.1. Resultados

Resultado 1: La máscara y la indumentaria

La máscara de Diablo tiene un diseño angelical con cuernos de carnero, cuya fabricación artesanal ha sufrido algunos cambios con el pasar del tiempo, sobre esto comenta Carlos Vargas Paredes: “El material que utilizo es cola del carpintero, esa que viene en tableta. Ahora veo que los jóvenes no utilizan esa cola, sino cola sintética y eso no ayuda para modelar la tela” (Entrevista CVP).

Durante la validación de la proyección folclórica el 96% de los informantes afirmaron que deben respetarse los procesos tradicionales de fabricación de la indumentaria. Esta es una preocupación de los danzantes mayores por sobre los danzantes menores, quienes han empezado a introducir modificaciones en los materiales y técnicas que producen la vestimenta.

Resultado 2: La música

Si bien es cierto cada año se realiza la Fiesta de la Virgen del Rosario, existen componentes que aparecen como esenciales e inamovibles, pero también otros son sensibles a ser modificados. En lo que respecta a la música, la danza de diablos adapta la marinera y el wayno a un ritmo y melodía que difiere de su ejecución original. Muchas de las bandas de música han ido adaptando las partituras y también han elaborado composiciones originales para la fiesta.

Estas modalidades también tienen que ver con la improvisación como lo menciona Fredy Vargas Romero: “algo que resaltar también es que en cada cuadra al contorno de la plaza mayor, la marinera ya está definida, no es que a la banda se le ocurra tocar algo diferente porque sí; cada cuadra tiene establecida la música” (Entrevista FVR).

Adicionalmente los informantes que se encuestó aseveraron en un 92% que las bandas foráneas no son distintas de las bandas locales. Agrupaciones musicales como “Alegría y Amor”, “Juventud y Tradición” y “Cristo Morado” son reconocidas por la comunidad y tienen una participación activa durante todo el proceso de la fiesta.

Resultado 3: Tiempo, espacio y movimiento

La danza de Diablos de Cajabamba se asume como parte de la tipología de diablos sueltos, esto quiere decir que no existe una coreografía formal de la danza, sino que se articula de forma libre en compañía de una pareja. Sobre la espontaneidad de la danza menciona Luis Abanto que: “la mayoría de danzantes cajabambinos viven fuera y es difícil que se encuentren con su pareja para coordinar los ensayos. Todo es instintivo y así no conozcan a sus parejas, terminan haciendo pasos muy similares. Muchas veces ni siquiera hay una charla previa” (Entrevista LA).

Con respecto a las encuestas un 40% respondió que sí era importante contar con una pareja con la que se coordine ensayos en tanto un 60% respondió que esto no era necesario. Existen algunos danzantes que tienen acompañantes con los que bailan cada fiesta, en cambio hay otros que prefieren elegirla el mismo día del evento.

Resultado 4: Identidad local

En el caso de la construcción de la imagen de un yo colectivo, el caso Cajabambino se diferencia de otras formas de identidad por su condición diferenciada a partir de la formación cívica y el sentido de movilidad social. Esta creencia es reafirmada por Fredy Vargas Romero con esta sentencia: “mi generación, incluyéndome, está cumpliendo sus sueños en otras ciudades, con ese ímpetu de superioridad, porque el cajabambino siempre se

ha sentido en un estatus distinto” (Entrevista FVR). A ello se suma que el 100% de los entrevistados afirman que la identidad cajabambina es distinta a otras como la cajamarquina, huamachuquina o trujillana.

Resultado 5: Fervor religioso

La danza de los Diablos de Cajabamba es por excelencia, una danza religiosa. Así mayoría de miembros de la Asociación consideran que la única forma de ejecución de la danza debe ser por motivos de la fiesta de octubre. Este sentido se reafirma con la sentencia de Eduardo Calderón Ramal cuando menciona: “los seres supremos siempre tienen su valor y nosotros, como hijos, hemos seguido esos pasos en algunas creencias. La decisión de formar parte de la danza de diablos es porque uno, como persona, decide ofrecerse en todos sus sentidos” (Entrevista ECR).

Si bien es cierto la danza de diablos tiene una función religiosa reconocida por sus danzantes, como lo afirman el 100% de los entrevistados durante la proyección folclórica, a partir del 2019 algunos miembros han realizado exhibiciones de la danza por contrato en eventos particulares, no religiosos. Este hecho ha generado un amplio rechazo al ser incompatible con la función original de danza, al estar consagrada a la Virgen del Rosario de Cajabamba.

Resultado 6: Genealogía Patrilineal, Conexiones Generacionales y Enseñanza-

Aprendizaje

En relación a la Genealogía Patrilineal, Conexiones Generacionales y Enseñanza-Aprendizaje se puede notar que las generaciones de mayor antigüedad han aprendido por imitación en la misma fiesta mientras que las más jóvenes lo han hecho por medio amigos o familiares. También es verdad que Cajabamba ha ido pasando por un proceso migratorio que

ha hecho que los danzantes se separen y formen colonias fuera de Cajabamba en lugares como Trujillo o Lima. Esto ha llevado a una nueva forma de aprendizaje por medio de actividades realizadas por las colonias cajabambinas. Los danzantes reconocen esta diversidad la consideran positiva como José Eslava Iparaguirre quien menciona a los amigos cajabambinos que se mudaron, pero aún así regresaban esporádicamente: “amigos...Luis Abanto Morales, don Julio Benjamín Romero, que vive en Trujillo, Oscar Collantes Calderón, Carlos Vargas Paredes, Marcial Vargas Paredes, Herman Iparaguirre y Chalin Conchas Cisneros. Hay bastantes. Yo soy amigo de la mayor parte” (Entrevista JEI).

Así ante la pregunta de si solamente baila solamente en la fiesta de octubre en honor a la Virgen del Rosario, un 20% de los danzantes mencionan que también danzan en Lima y Trujillo, bajo recreaciones de la fiesta en honor a la Virgen del Rosario.

Resultado 7: Socialización

Sobre la socialización se puede contar que las familias de los entrevistados tienen ascendencia cajabambina y que los que migraron se adaptaron a los usos y costumbres de sus coetáneos con facilidad debido a que profesaban la misma creencia religiosa. Las buenas relaciones intergeneracionales han podido forjar una similitud en las técnicas y mecanismos de aprendizaje de la danza de Diablos. Sobre este punto menciona Eduardo Calderón Ramal que: “hay otros danzantes, un pequeño grupo, que no son de Cajabamba. Nosotros no nos miramos de ese modo, ni preguntamos de dónde han venido, es decir, no nos mostramos despectivos con ellos. Si estás acá y tienes fervor” (Entrevista ECR). Este punto de vista también es reforzado por Fredy Vargas Romero: “entonces, lo que se está viviendo en

Cajabamba es la migración de distritos que están adquiriendo estos predios; esa es la nueva generación de danzantes. Ya no hay esa relación con la generación clásica” (Entrevista FVR)

4.2. Discusión de resultados:

Parafraseando a Maúrtua (2018), los elementos tangibles de la cultura comprenden a aquellos que pueden ser percibidos por los sentidos, es decir, tienen una presencia física. La máscara en la indumentaria de Diablos Cajabambino se encuentra adscrita a elementos simbólicos y narrativos que se relacionan al carácter mítico y religioso del personaje. En la cosmovisión andina, el personaje de diablo, tiene una conexión con los Apus y su connotación se mantiene en las antípodas del presentarse como un espíritu protector o un espíritu maligno (íbidem). Estas dicotomías también se aplican a su condición pícaro y penitente, altivo y galante, así como profano y divino.

La presencia de diablo benigno se contradice con la que expresa Trujillo et al. (2014), Kulemeyer (2014) y Terrazas (2014), quienes establecen una imagen punitiva del personaje de diablo, donde este es la representación del mal, combatiendo contra el arcángel Miguel en las celebraciones marianas.

De otro lado Narváez Vargas (2014), presenta una hipótesis provocadora, donde el origen de la danza tiene orígenes aristócratas. Dicha afirmación es rechazada por Díaz García (2019), que bajo el testimonio de Alvaro Eslava manifiesta que dicha danza tiene su origen en las clases populares campesinas de Araucanía que se burlaban de sus patrones. El significado de la danza sería una dualidad, la imagen del ángel caído Luzbel pero también el arcángel Miguel, producto del sincretismo cultural.

Aguilar (2017), propone una visión nacionalista por medio de la oficialización de presentaciones de danzas folclóricas en el calendario nacional por medio de la toma de espacios públicos. En el caso de la danza de diablos ocurre algo similar pues se ha convertido en un elemento distintivo del localismo cajabambino.

En relación a las propiedades de la proyección folclórica como medio de rescate y difusión del patrimonio Aguilar (2017), establece los mecanismos de salvaguarda por medio

de la puesta en escena con la finalidad de restablecer los procesos tradicionales. El uso del folclore con fines educativos también es un punto en el que algunos autores coinciden, tal es el caso de Canales (2016), Sullca & Villena (2015) y Saavedra (2015).

Elementos tangibles e intangibles de la Danza de Diablos de Cajabamba: las interacciones intergeneracionales para la endoculturización

Uno de los elementos más importantes de la vestimenta de diablo es la máscara, esta puede ser hecha a medida por un artesano o también puede ser heredada de padres a hijos como es el caso del informante Fredy Vargas Romero:

“Yo tengo una herencia, como máscara, de mi padre. Él mandó a hacer una máscara a mi hermano, pues a raíz de una enfermedad que sufrió cuando era pequeño, y por fervor religioso, mi padre hizo una entrega espiritual a la virgen, como una promesa y es a partir de ello que mi hermano sale de Diablo. La máscara fue mandada a hacer a un señor que se llama Pablazo... Pablazo ha sido el mejor artesano de máscaras de ese entonces, y la máscara que tengo se la hizo a mi hermano y es la que yo heredé” (Entrevista FVR).

Este mismo informante coincide con otros en que la máscara de diablo ha sufrido modificaciones: “la primera generación, están hechas con cuernos de venado y tenían aretes, pero estas eran alargadas. La otra generación tiene cuernos de carnero y están hechas, en su base, de papel prensado y sobre eso se hace la resina” (Entrevista FVR). Con relación a la indumentaria, esta se asume como una nueva piel para el danzante, la cual preserva y reverencia tanto como su compromiso con la creencia religiosa que le lleva a caracterizar al personaje de Diablo (Maúrtua, 2018). El vestuario consta de capa, blusa, faja, enagüe, pañuelo, chicote, ramillete, espadín, guantes de seda, zapatos blancos y medias nylon. Los motivos ornamentales bordados a mano, generalmente son florales, por cuanto, esta es una

ofrenda que los Diablos ofrecen a la Virgen del Rosario en su ingreso a la iglesia. Cada uno de estos elementos son fabricados manualmente por artesanos. Entre el público encuestado el 100% afirma que los artesanos merecen ser reconocidos por su labor en la cadena de producción de la Festividad en Honor a la Virgen del Rosario.

En cuanto a la música, está vinculada a la marinera y el huayno. Estas melodías, se adaptan a los ritmos y la puesta en escena del recorrido que los danzantes ejecutan en torno a la plaza de armas. Se hace notar, en esta dimensión, la prevalencia de bandas locales por sobre las foráneas, debido a la cualidad interpretativa que les confieren a las piezas musicales, las cuales adoptan una cadencia acelerada y un matiz más alegre y festivo. Este cambio en el ritmo es ejemplificado por Carlos Vargas Paredes:

“la marinera es corta, el huayno es corto. Si ponen una marinera larga, se convierte en un tema monótono y el diablo ya no tendría fuerzas para terminar ese baile ... Lo atractivo de las bandas de Cajabamba es que, el ritmo, es un poco más rápido”
(Entrevista CVP)

En este mismo sentido, Luis Abanto afirma que los bailarines y las orquestas reconocen los patrones musicales adaptados para la danza de Diablos de Cajabamba: “por ejemplo, cuando se invitan bandas que no pertenecen a Cajabamba, es raro que toquen para la danza de los Diablos. Ha pasado que hay Diablos que son bien apegados a la tradición, se quedan parados y no bailan” (Entrevista LA). Adicionalmente puede mencionarse que el 88% de los entrevistados afirman que existen diferencias notorias entre las marineras y los waynos originales y aquellos que son adaptados para la fiesta. De esta forma se puede citar a Oliva (2000) quien afirma que la música es la manifestación de un estado del espíritu, en este caso, comunitario, que se diferencia de otros para remarcar su identidad.

La danza de Diablos de Cajabamba entra en la categoría de diablos sueltos, por tanto, no existe una coreografía establecida, sin embargo, los danzantes, pueden usar libremente el

espacio. Al ser una danza en parejas, en algunas ocasiones los danzantes marcan los movimientos que posteriormente se han de mostrar durante cada jornada dentro de la fiesta. También puede darse que las parejas se organicen de manera espontánea y que el desplazamiento y coordinación de los bailarines se acuerde en el mismo momento de la presentación. El danzante debe respetar el paso “punta y taco”, sostener el ramillete junto al espadín, en una mano, y el látigo en la otra. Ambos elementos deben mantenerse en alto mientras se ejecuta la danza. El danzante tiene la potestad de usar el chicote o látigo para poder mantener a raya a la muchedumbre que observa la presentación, de esta forma, establece los límites de la proxémica que impone el respeto al espacio de la danza a manera de un contexto sacralizado.

Con respecto a este punto Eduardo Calderón Ramal afirma que hay similitudes entre la marinera en parejas y la danza de diablos: “primero el saludo, luego por orden, una vuelta a la izquierda y otra a la derecha. En marinera eso se llama vuelta y contra vuelta; eso también lo hacemos. Pero, en sí, no tenemos coreografía” (ECR). Luego complementa que cada danzante puede desarrollar un estilo de zapateo. Dallal (1988) citado por Maúrtua (2018) afirman que los danzantes le otorgan sentido al movimiento que realizan, siempre en relación al espacio y contexto de la danza.

El culto a la Virgen del Rosario es traído a Cajabamba por parte de la cofradía de padres agustinos. Aunque en otras versiones se resalta la imagen de Diego Escalante y Moncada como promotor esta devoción. Oficialmente, en 1780, Fray Domingo de Larrea proclama a la actual imagen de la Virgen del Rosario como patrona de Cajabamba. En esta celebración se cumple el novenario. Se realizan misas y novenas a inicios de septiembre que comienzan con el día de reseña; luego, la última semana de septiembre, el novenario. La fiesta comienza con el Día del Alba; luego, el Día de Víspera y el Día Central (Primer domingo de octubre), luego viene el día de adoración, el cual se extiende toda la semana; el

último domingo se le denomina el Día de Octava. En el caso de Eduardo Calderón Ramal, Fredy Vargas Romero y Luis Abanto, todos afirman que su devoción religiosa les ha sido legada por un miembro de su familia. Este aspecto también ha sido corroborado por las encuestas donde el 100% afirma que sus creencias religiosas fueron construidas en el seno familiar. Eslava (2009), describe como el fervor religioso conlleva al despliegue de un trabajo en conjunto organizado de las familias y barrios cajabambinos, con etapas definidas, roles y responsabilidades asumidas por todos los miembros de la comunidad.

En relación a las genealogías patrilineales, conexiones generacionales y enseñanza-aprendizaje se puede ver que la generación que comprende danzantes de 65 a 80 años como Carlos Vargas y José Eslava aprendieron la danza por imitación mientras que los danzantes de 40 a 55 años a la que pertenecen Eduardo Calderón e Irving Eslava y de 25 a 35 años a la que pertenecen Fredy Vargas y Luis Abanto han aprendido la danza por socialización de primer grado (la enseñanza de padres a hijos) así como socialización de segundo grado (a través de educación formal o entre círculos de amigos). Las relaciones entre las tres generaciones es de respeto y admiración de parte de los más jóvenes hacia sus mayores, la mayoría se conoce y mantiene una relación esporádica gracias a su nexos con la Asociación de Diablos de Cajabamba. Esto también es corroborado por las encuestas donde un 56% afirma que sí tuvo ayuda de un familiar para aprender la danza mientras que el otro 44% la aprendió por cuenta propia. Leccardi y Feixa (2011) resaltan el hecho que el intercambio generacional es clave para la transposición de saberes, usos y costumbres, en este sentido espacios como Asociación de Diablos así como los entornos familiares y amicales resultan importantes para que las generaciones más longevas puedan acercarse a las más jóvenes. Este contacto estaría basado en los destinos comunes que todas las generaciones comparten: el ser danzantes reunidos por la devoción mariana (Mannheim, 1928).

Sobre la socialización se hace relevante la difusión de la danza por medio de los procesos migratorios a espacios como Trujillo y Lima donde se han instalado colonias cajabambinas que mantienen sus ritos y celebraciones en un calendario alterno. Sin embargo a los adultos mayores les preocupa que los más jóvenes estén modificando los procesos tradicionales vinculados a la danza y la reemplacen por otros modernos que desvirtúen tanto la danza como la indumentaria. Aún así existe una opinión generalizada del 96% de los encuestados afirman que no deben modificarse los elementos tradicionales de la danza. En ello se puede citar a Herskovits (2011), quien afirma que la endoculturación de puede darse en diferentes etapas de la vida y de distintas maneras como un proceso de adaptación cultural.

La identidad cajabambina es uno de los puntos mayor coincidencia entre los sujetos de estudio, los encuestados afirman en un 100% que están orgullosos de su identidad cajabambina. De esta manera se puede apreciar fuertes lazos comunitarios asociados a la cordialidad, la amabilidad y la educación cívica. Asimismo, se puede notar una profunda rivalidad con identidades de ciudades anexas como Huamachuco o Cajamarca. Mercado y Hernández (2010), reafirman como la identidad se puede construir desde la autorreflexión, lo que implica el pertenecer a un grupo y diferenciarse de los otros, señalando características propias y ajenas.

4.3. Conclusiones:

Este estudio tuvo como objetivo general determinar el proceso de endoculturación intergeneracional de la danza de Diablos de Cajabamba presente en la Festividad en honor a la Virgen del Rosario. Para ello se ha descrito las categorías (elementos tangibles e intangibles de la danza de Diablos e interacción intergeneracional para la endoculturización) y subcategorías (la máscara y la indumentaria, la música, el tiempo-espacio-movimiento,

identidad local, fervor religioso, genealogía-conexiones, enseñanza-aprendizaje y socialización), llegando a las siguientes conclusiones:

Se pudo reconocer y describir los elementos tangibles y no tangibles de la señorial danza de Diablos de Cajabamba. En este punto se pudo observar la modificación de la producción de la máscara y el vestuario, así se sopesa la demanda de tiempo y el elevado costo de dichos materiales con la búsqueda de nuevas formas de fabricación. No obstante, tanto las entrevistas-semiestructuradas como las encuestas establecen que existe una fuerte resistencia a modificar los procesos tradicionales.

Los danzantes interpretan un personaje en cuanto visten el atuendo de Diablo, este demanda galantería, solemnidad y resistencia física por parte de los ejecutantes que deben cumplir la jornada asignada de forma obligatoria como ofrenda a la Virgen del Rosario.

Las formas de transmisión de los repertorios culturales de una generación a otra funcionan de manera variada. En el caso del trabajo de campo se notó como los informantes de mayor edad como José Eslava y Carlos Vargas que fluctúan entre 70 a 75 años no tuvieron un acompañamiento en su formación y aprendieron la danza mediante la observación directa y la imitación (esta característica de autoaprendizaje se repite en las encuestas sujetos de edad avanzada durante la proyección folclórica). En el caso de los informantes, Eduardo Calderón e Irving Eslava ambos de 48 años, el primero aprendió de manera formal las danzas folclóricas, que luego pueden adaptarse al baile de diablos, en tanto el segundo aprendió directamente de su padre. Algo parecido ocurre con los informantes, Luis Abanto y Fredy Vargas ambos de 29 años, el primero aprendió de manera formal la danza folclórica mientras que el otro también fue entrenado por su padre.

Estas diferencias generan un marco de reflexión no solo en relación a la utilidad de la institucionalidad de la Asociación de Diablos como centro de formación sino como las relaciones patrilieales se manejaban al momento de transmitir un legado de padres a hijos. Además, también está una tercera categoría que el aprendizaje como adaptación cultural por parte de migrantes llegados a Cajabamba.

La proyección folclórica fue recibida de manera positiva por el Club de Cajabambinos Residentes en Trujillo (CENCARET), esto debido a que ese mismo año durante la fiesta de octubre se había rescatado la danza de Galanes, después de varias décadas de desaparecida. Por ello la presentación de Galanes en Trujillo tuvo una gran expectativa y generó opiniones favorables entre los miembros de la asociación que creen que el rescate de dicha danza sirve para preservar la técnica y disciplina de los aspirantes a Diablos. A través de las encuestas se pueden comprobar puntos de vista e idiosincrasias de los danzantes, quienes aunque puedan tener brechas generacionales comparten fuertes sentidos de socialidad e identidad local, lo que permite una buena relación entre socios de distintas edades.

4.4. Recomendaciones:

Se recomienda a futuros investigadores en las ciencias sociales y la pedagogía en danzas folclóricas seguir investigando sobre la evolución de los aspectos tangibles e intangibles de la Danza de Diablos de Cajabamba, al ser la cultura dinámica y compleja, se asume que podrían seguir implementándose cambios y en ello conviene registrarlos para la salvaguarda de este patrimonio inmaterial de la nación.

Se recomienda a los miembros de la Asociación de Diablos de Cajabamba sigan manteniendo sus actividades organizacionales en el marco del respeto de las normas establecidos en esta nueva normalidad. Aún cuando la pandemia por COVID 19 ha establecido restricciones para la realización de fiestas y eventos culturales, los danzantes de la asociación han logrado realizar eventos en redes sociales, danzando desde sus casas, esto ha permitido seguir honrando su fervor religioso. Con el levantamiento de restricciones deberán tener nuevos protocolos de bioseguridad si desean ejecutar la danza de forma presencial.

Se recomienda que el CENCARET y la Asociación de Diablos de Cajabamba sigan fomentando la danza de galanes para mantener el proceso de endoculturación entre sus integrantes y los procesos tradicionales no se modifiquen.

CAPÍTULO V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar Pasapera, S. (2017). *“Revalorización de los componentes tradicionales de la danza “Los Diablicos de Túcume” del Distrito de Túcume – Lambayeque”*. Escuela Superior de Arte Dramático de Trujillo "Virgilio Rodríguez Nache". Educación Artística - Danzas Folklóricas.

Ágreda Carbonell, S. (2017). *“Análisis de la situación de las artes escénicas en el Perú: caso Trujillo”*. © pontificia universidad católica del Perú - Facultad de Artes Escénicas /Ministerio de Cultura. Pira, J. (2016). *“La danza folclórica como estrategia pedagógica para contribuir en el trabajo en equipo entre géneros”*. Tesis para optar por el grado de Licenciado. Universidad Pedagógica y Tecnológica De Colombia. facultad de ciencias de la educación. Escuela De Educación Física, Recreación y Deporte, seccional Chiquinquirá. Recuperado de: <https://repositorio.uptc.edu.co/bitstream/001/1942/1/TGT-466.pdf>

Arias (2017) *“Obsolescencia de las referencias citadas: un mito académico persistente en la investigación universitaria venezolana”*. Revista E-Ciencias de la Información. Universidad de Costa Rica.

Arteaga Aguirre, C. (2000). *“Modernización agraria y construcción de identidades”*. México: Plaza y Valdés, Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Baca Cáceres, D. (2013). *“El concepto de cine de autor en la obra fílmica de Josué Méndez y Omar Forero, en el contexto generacional de directores peruanos entre el 2004 y el 2012”*. Tesis para obtener el grado de licenciado. Repositorio de la Universidad Privada del Norte. Recuperado de: <http://repositorio.upn.edu.pe/bitstream/handle/11537/6240/Baca%20C%C3%A1ceres%20Diego%20Alonso.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Campo, L. (2008). *“Diccionario Básico de Antropología”*. Universidad Politécnica – Carrera de Antropología Aplicada – Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación. Editorial Abya-Yala Ecuador-Quito.
- Canales Palomino, M. (2016). *“La danza e identidad cultural en los estudiantes del taller de danza de la institución educativa Gómez Arias Dávila, Tingo María, 2015”*. Universidad de Huánuco. Huánuco – Perú.
- Carrasco Quiroz, L. (2013). *“Diseño e implementación de un centro de rescate e interpretación danzas típicas, los diablos, los emplumados y las pastoras de Cajabamba-Cajamarca”*. Facultad de Ciencias Facultad de Ciencias Sociales, Escuela Académico Profesional de Turismo. Biblioteca de la Facultad de Ciencias Sociales. Trujillo-Perú.
- Chisholm, L. (2005). *“Generations of Knowledge, Knowledge of Generations and the Generation of Knowledge”*. Keynote contribution to the International Conference Childhoods 2005, Oslo.
- Coloma Porcari C. (26 de marzo del 2001). *“Treinta años del Instituto Nacional de Cultura”*. Diario EL COMERCIO, Opinión, pág. a14. Recuperado de:
http://repositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/675/5%20001_1L.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Coral, I (1994). *“Desplazamiento por violencia política en el Perú, 1980-1992”*. Instituto de Estudios Peruanos. Documento de trabajo; 58. Documentos de política; 6. Pie de imprenta: Lima: Centro de Promoción y Desarrollo Poblacional, CEPRODEP Instituto de Estudios Peruanos (Lima)

- Correa Angulo, C. (2013). *“Proceso de Socialización familiar y relaciones raciales en el Ciruelo”*. Tesis para optar por el título de Maestro en Antropología. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Cruz Ledesma, A. (2003). *“Danzas de nuestra tierra: Departamento la Libertad”*. Editado por Alexandra Vargas Camacho. Impreso en Talleres de Gráfica Futuro S.R.L. Jirón Bolívar 973 Trujillo-Perú.
- Dallal, A (1988). *“Cómo acercarse a la danza”*. México: Editorial Plaza y Valdés.
- Degregori I. & Sandoval P. (2007). *“la antropología en el Perú: del estudio del otro a la construcción de un nosotros diverso”*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Revista Colombiana de Antropología, vol. 43, enero-diciembre, 2007, pp. 299-334, Bogotá, Colombia.
- Déleon Meléndez, O. (1997). *“La cultura popular tradicional guatemalteca (folklore) aplicada al nivel de enseñanza pre-primaria”*. Ensayo extraído de “Tradiciones de Guatemala” Revista del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala., Edición N° 48, pág. 89-110.
- Díaz García, M. et al. (2019). *“Rosario: la devoción del diablo cajabambino”*. Pan American Silver, Área de Comunicaciones Shahuindo. Depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-12854. Primera Edición-October 2019, Impreso en Lima-Perú.
- Escobar, C. P. (2003). *“Danzas Folclóricas Colombiana, guía práctica para la enseñanza y aprendizaje”*. Aula Alegre Magisterio.

Eslava Iparraguirre, L. (2009). *“Rostro de las tardes: Biografía Completa de Gloriabamba”*. Municipalidad Provincial de Cajabamba. Impreso en Cajabamba-Cajamarca.

Fernández & Galguera (2009). *“Teorías de la Comunicación”*. McGraw-Hill. México. ISBN978-970-10-7348-3

Feuer, L. (1968). *“The Conflict of Generations”*. London: Heinemann.

Fonseca, S. (2012). *“Danza, Metodología para Escuelas de Formación”*. Tunja Boyaca: Jotamar

García, Z. (2010). *“Conociendo el patrimonio cultural de la U.E Miguel Antonio Caro”*. Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales. Mérida-Venezuela. ISSN 1316-9505. Enero-Diciembre. N° 16: 9-28

Giddens A. & Sutton P. (2015). *“Conceptos esenciales de Sociología”*. Alianza Editorial. Madrid.

Giménez, G. (1996). *“La identidad social o el retorno del sujeto en Sociología”*. En *Identidad: análisis y teoría, simbolismo, sociedades complejas, nacionalismo y etnicidad*. III Coloquio Paul Kirchhoff, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Guerra, R. (1989). *“Teatralización del Folklore y otros ensayos”*. Editorial Letras Cubanas, 1989

Harris, M. (2004). *“Antropología cultural”*. Madrid: Alianza Editorial

Hervías Sagástegui, V. (2017). *“La marinera norteña y sus componentes dancísticos tradicionales utilizados en los espectáculos folclóricos y su influencia en las visitas turísticas del distrito de Trujillo”*. Facultad de Ciencias Sociales, Escuela Académico Profesional de Turismo. Biblioteca de la Facultad de Ciencias Sociales. Trujillo-Perú.

Joseph, G. & Nugent D. (editores) (1994). *“Everyday forms of State formation. Revolution and the negotiation of rule in modern Mexico”*. Durham y Londres: Duke University Press.

Jung, C. (1970). *“Arquetipos e inconsciente colectivo”*. Barcelona Paidós 1970 (4 reimp. 2012). Barcelona Paidós 1970 (5 reimp. 2018). ISBN: 9788449322280.

Kulemeyer J. (2014). *“La danza de los Diablos: Usos del patrimonio cultural en el área andina”*. San Salvador de Jujuy. Universidad Nacional de Jujuy, Jujuy – Argentina.

Labán Alcalde, C. (2016). *“Centro de Interpretación del Folclore Cajamarquino”*. Facultad de Ciencias Sociales, Escuela Académico Profesional de Turismo. Biblioteca de la Facultad de Ciencias Sociales. Trujillo-Perú.

Leccardi C. & Feixa C. (2011). *“El concepto de generación en las teorías sobre la juventud”*. Última década n°34, CIDPA Valparaíso, junio 2011, pp. 11-3.

Lopez & Martínez & Muciño & Vera (2009), en su tesis *“Rescate de la boda indígena náhuatl en la huasteca hidalguense”*. Trabajo para obtener el título de

Licenciada en Danza, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO.

Mannheim, K. (1928). *“Das Problem der Generationen”*. Kolner Vierteljahreshcft für Soziologie, VII, 2: 157-185; 3: 309-330. Reproducido en Wissenssoziologie, Kurt H. Wolf (ed.), Neuwied, Luchterhand, 1970, pp. 509-565.

Marías, J. (1949). *“El método histórico de las generaciones”*. Revista de Occidente, [1949]. © Herederos de Julián Marías. Publicación Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-metodo-historico-de-las-generaciones/>

Marín Bravo, M. (2016). *“El significado de las danzas peruanas en los pasacalles de Lima”*. UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS. FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS E.A.P. DE COMUNICACIÓN SOCIAL. Lima-Perú.

Martin, M. (2015). *“La teoría de las generaciones de Ortega y Gasset: una lectura del siglo XXI”*. Tiempo y espacio, (20), 98-110.

Martínez Hernández, B. (2004). *“Claves etno-psicológicas para abordar el fenómeno de la endoculturación forzada dentro de una nación-estado”*. GAZETA DE ANTROPOLOGÍA, 2004, 20, Artículo 08.

McLuhan, M. (1994). *“La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI”*. Planeta-De Agostini. ISBN: 84-395-2265-7.

Megías Cuenca, I. & Latorre Latorre, Á. (dir.) (2009). *“Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza”*. Universitat de València. Departament de Psicologia Evolutiva i de l'Educació. RODERIC – Repositori de Contingut Lliure. Recuperado de: <http://roderic.uv.es/handle/10550/23326>

Mendel, G. (1969). *“La crisis de las generaciones”*. Barcelona: Península [1972].

Mercado A. & Hernández A. (2010). *“El proceso de construcción de la identidad colectiva”*. Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Ciencias Políticas y Administración. Revista de Ciencias Sociales “Convergencia” vol.17 no.53 Toluca-mayo/agosto del 2010. Versión impresa ISSN 1405-1435.

Ministerio de Cultura (2013). *“Reglamento de organización y funciones del ministerio de cultura”*. Título i: disposiciones generales. capítulo i: naturaleza jurídica y ámbito de competencia. Recuperado de:

<https://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/archivosadjuntos/2013/07/rof2013.pdf>

Mill, J. S. y Navarro, M. Á. L. (2006). *“Ensayo sobre la libertad”*. Editores: Algete (Madrid): Mestas, 2006. ISBN: 84-95994-62-3.

Monje, C. (2011). *“Metodología de la Investigación cuantitativa y cualitativa”*. Guía didáctica. Neiva: Universidad Surcolombian Narváez Vargas, L. (2014). *“La danza de diablos en el norte del Perú, un estudio comparativo”*. Facultad de Ciencias Sociales, Escuela Académico Profesional de Antropología Social. Biblioteca de la Facultad de Ciencias Sociales. Trujillo-Perú.

Montero, M. (1997). *“Ideología, alienación e identidad nacional”*. Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Montero, M. (1994). *“Una mirada dentro de la caja negra: La construcción psicológica de la ideología”*, en M. Montero (coord.), *Construcción y crítica de la psicología social*. Barcelona, Anthropos / Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela: 127-147.

Mujica Bermúdez, L. (2002). *“Aculturación, inculturación e interculturalidad: los supuestos en las relaciones entre unos y otros”*. Editorial Biblioteca Nacional del Perú. Lima-Perú. Recuperado de: <http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/Luis%20Mujica.pdf>

Oliva Gil, J. (2000). *“La escuela que viene”*. Granada, Comares.

Ortega y Gasset, J. (1923). *“El tema de nuestro tiempo”*. Revista Tecnos, 2002. ISBN 9788430938063.

Ortiz Molina, M. (2012). *“Identidad y diferencia del folklore en la Península Ibérica. Recuperación del patrimonio folklórico tradicional”*. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, 3 (2012) março, 63-102. Oyola-García & Soto-Cabeza & Quispe-Illanzo (2014), con la carta al editor *“La antigüedad de referencias bibliográficas en publicaciones científica”*. Enviado a la Revista Anales de la Medicina de la Universidad Mayor de San Marcos.

Pavis, P. (2000). *“El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine”*. Barcelona: Paidós.

Piqueras Infante, A. (1996). *“La identidad valenciana. La difícil construcción de una identidad colectiva”*. Madrid, España: Escuela Libre, Editorial, Institución Valenciana D`estudios I Investigació.

Pineda, B. & De alvarado, E. & De Canales, F. (1994). *“Metodología de la investigación, manual para el desarrollo de personal de salud”*. Segunda edición. Organización Panamericana de la Salud. Washington.

Romero, C. (editora) (2017). *“Diversidad religiosa en el Perú. Miradas múltiples”*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Bartolomé de las Casas y Centro de Estudios y Publicaciones. 272 pp.

Rosenberg, B. & Mandel, J. (Editores) (1970). *“Medieval Literature and Folklore Studies : Essays in Honor of Francis Lee Utley”*. Rutgers University Press; Edición: First Edition. ISBN 10: 081350676X / ISBN 13: 9780813506760.

Rosenberg, B. & Mandel, J. (editores) (1971). *“Medieval Literature and Folklore Studies : Essays in Honor of Francis Lee Utley”*. Editorial: Piscataway, NJ, U.S.A.: Rutgers University Press, 1971, Piscataway, NJ, U.S.A.

Saavedra Sayaverde A. (2015). *“Efectos de la técnica Laban en el aprendizaje de la danza, en estudiantes de la UCV”*. Universidad Cesar Vallejo, Lima – Perú.

Saljö, R. (1979). *“Aprender sobre el aprendizaje”*. Educación Superior N° 8, pág. 443-451.

Salvador, M. (2018). *“El actor - danzante en búsqueda del diablo puneño”*. FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS. PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL

PERÚ. Repositorio PUCP. Recuperado de:
<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/12333>

Stastny, F. (1981). *“Las Artes Populares del Perú”*. Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura (EDUBANCO). Alianza Editorial S.A. / Impreso en Madrid-España. Recuperado de: https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000052.pdf

Steward J. (1946). *“Handbook of South American Indians”*. U.S. Government Printing Office, Número 143, Volumen 6.

Sullca Huamán, K. & Villena Carbajal, E. (2015). *“Las danzas folklóricas y la formación de la identidad nacional en los estudiantes del v ciclo de educación primaria de la institución educativa n° 20955-13 paulo freire, ugel n°15 huarochirí, 2014”*. UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN “Enrique Guzmán y Valle”. Tesis. Repositorio UNE. Facultad de Pedagogía y Cultura Física. Escuela Profesional de Educación Primaria. Recuperado de: <http://repositorio.une.edu.pe/bitstream/handle/UNE/702/TL%20PC-Ep%20S91%202015.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

Tajfel, H. (1981). *“Human Groups and Social Categories”*. Cambridge University Press, Cambridge.

Tapscott D. (1998). *“Growing Up Digital: The Rise of the Net Generation”*. New York: McGraw-Hill.

Terrazas Tello, D. (2014). *“La Danza del Diablo: Estéticas-rituales-comunitarias en la Mixteca Oaxaqueña”*. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito, Ecuador.

Tito Ancalle, F. (2005). *“Sunchu: El huayno en la formación de la identidad en los migrantes AAquechua-hablantes de Huaycán, Lima-Perú”*. Universidad Mayor de San Simón, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Posgrado. Cochabamba-Bolivia.

The Center for Generational Kinetics. (2016). *“Generational Breakdown: Info About All of the Generations. Austin, Texas: GenHQ”*. Recuperado de <http://genhq.com/faq-info-about-generations/>

Trujillo Castro, L. & Aguilera Martínez, Z. & Castro Mosquera, K. (2014). *“El proceso de endoculturación de la etnia Ticuna: Estrategia de transmisión vía generacional acerca de la noción de ‘ambiente naturalista’*”. ESCRITOS SOBRE LA BIOLOGÍA Y SU ENSEÑANZA. OL. 7 - NO.12, ENERO - JUNIO DE 2014 - ISSN 2027-1034. P.P. 65 – 73.

UNESCO (1982). *“Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales”*. México.

Urbina, R. (2008). *“Cajabamba Eterna Tierra: Visión General”*. Gobierno Regional de Cajamarca. Hecho depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2008-12349.

Valcárcel, L. (1947). *“Arqueólogos y etnólogos norteamericanos en el Perú”*. Revista del Museo Nacional, XVI.

Van Dijk, T. (1999). *“Ideología”*. Barcelona, Editorial Gedisa.

Villar, D. & Zink, M. (1998). *“Madres, padres, hijos: etapas vitales y proceso de enculturación de niños y jóvenes en las sociedades indígenas de la región Pampeano-Nordpatagónica”*. LA ALJABA Vol III.

CAPÍTULO VI. ANEXOS

Proyección Folclórica de la Festividad de la Virgen del Rosario , asociados al proceso de endoculturización de los diablos de Cajabamba					
Categoría	Concepto de categoría	Subcategoría	Concepto de subcategoría	Indicador	Ítem
Endoculturización intergeneracional de la danza de Diablos de Cajabamba	Se refiere al proceso de enseñanza de la danza de Diablos de Cajabamba entre distintas generaciones con la finalidad de preservarla como patrimonio inmaterial asociado a la identidad cultural. Dicho proceso requiere de lazos entre padres e hijos de manera que los acervos, ritos y tradiciones relacionados a la danza puedan mantener una continuidad.	Elementos tangibles de la danza de diablos	Aquellos elementos de la danza que son materiales y pueden ser percibidos por los sentidos entre ellos se encuentra: la máscara, el vestuario, la música y la danza en sí misma.	La máscara y la indumentaria	<p>¿Cómo adquirió su máscara? ¿Le fue legada por familiares o amigos? ¿Fue confeccionada por algún artesano de la zona? ¿Cuáles son sus características y cómo se diferencia de otras máscaras? ¿Qué representa o simboliza para usted este indumento al momento de bailar?</p> <p>¿Qué prendas componen la indumentaria que utiliza al momento de bailar? ¿De qué tipo de materiales está hecha? ¿Cómo son sus diseños? ¿Cómo obtuvo su vestuario, fue legado o confeccionado por algún artesano de la zona? ¿Cómo se diferencia con otros vestuarios? ¿Cómo aportan estos indumentos al sentido de danza que ejecuta?</p>
				La música	<p>¿Qué bandas llegan de manera recurrente a la fiesta de la Virgen del Rosario? ¿Qué tipo de música ejecutan durante toda la festividad? ¿Qué tipo de música ejecutan de manera particular durante la danza de diablos? ¿Qué sentido tiene para usted la música al momento de bailar?</p>
				Movimiento, espacio y tiempo	<p>¿La danza de diablos es un wayno o una marinera? ¿Es un baile en parejas? ¿Tiene una coreografía? ¿Cómo son los pasos y partituras de esta danza? ¿Existe libertad de establecer un estilo propio? ¿En qué lugares y fechas específicas se ejecuta al danza de diablos? ¿Cómo podría describir la evolución de su trabajo como bailarín dentro de la asociación?</p>
			Aquellos elementos de la danza que no son materiales y que	Identidad local	¿Qué significa para usted ser cajabambino? ¿En qué se diferencia esta condición a la de otros localismos (huamachuquino, cajamarquino,

		Elementos no tangibles de la danza de diablos	encuentran presentes en la subjetividad de los ejecutantes.		trujillano, etc.)? ¿Qué tipo de eventos y actividades son representativos para los cajabambinos? ¿Qué tradiciones, narrativas y creencias forman parte de su identidad?
				Fervor religioso	¿Se considera usted creyente o religioso? En caso de serlo ¿Cómo adquirió esta filiación? ¿Cómo la danza que ejecuta se relaciona con su devoción? ¿Desde cuándo asiste a la festividad de la Virgen del Rosario? ¿Cómo se puede describir esta devoción religiosa en relación a la identidad cajabambina?
		Interacción intergeneracional para la Edoculturización	Se refiere las relaciones sociales enmarcadas en la descendencia, el parentesco y el linaje que refuerzan los lazos intergeneracionales. Estas a su vez facilitan el proceso de aprendizaje del sujeto que se adapta y aprende los repertorios culturales del grupo al que pertenece.	Genealogía patrilínea, Conexiones generacionales y Enseñanza-aprendizaje	¿Quién le enseñó la danza de los Diablos de Cajabamba? ¿Cómo se convirtió en Diablos? ¿Desde qué edad pertenece a la asociación? ¿Quiénes comparten esta afición con usted en su familia y su círculo de amigos? ¿Qué miembros de su familia o amigos son o han sido Diablos? ¿Podría describir su árbol genealógico? ¿Qué personas han tenido un rol dirimente en su familia en cada generación?
					¿Con qué personajes de su familia se siente identificado? ¿Qué personas los motivaron a ser danzante? ¿Cómo cree que se la gente valora la danza? ¿Qué tipo de significados guarda esta danza entre sus amigos y personas de su misma edad? ¿Cómo es la relación entre las generaciones más antiguas de Diablos y las más jóvenes dentro de la asociación? ¿De los danzantes presentes en su árbol genealógico, quiénes han sido maestros y alumnos? ¿Reconoce en su círculo de amigos y familiares a otros danzantes, a quiénes? ¿Qué experiencias significativas recuerda haber compartido con otros danzantes de su generación?
					¿Cómo fue su proceso de aprendizaje de la danza? ¿Quién o quiénes estuvieron a cargo de enseñarle? ¿Cuánto tiempo demoró este proceso? ¿Qué otras personas siguen una línea de maestros y discípulos en su familia y su

					<p>círculo de amigos? ¿Qué cosas fueron las que conllevaron un mayor dificultad en el aprendizaje? ¿Qué problemas identificó en esta etapa previa a convertirse en Diablo? ¿Alguna vez vistió de Galán?</p>
				<p>Socialización</p>	<p>¿Cuántos miembros conforman su hogar? ¿Desde cuándo viven en Cajabamba? ¿Toda su familia se encuentra en Cajabamba actualmente? ¿Participan de manera activa en actividades sociales como festividades religiosas, carnavales y conmemoraciones cívicas? ¿Qué anécdotas y experiencias familiares recuerdan acerca de la Fiesta Patronal de la Virgen del Rosario? ¿Cómo recuerda sus primeros años como Diablo y asistente a la fiesta?</p>

MODELO DE ENTREVISTA SEMI – ESTRUCTURADA

Nombre de entrevistado: _____

Dirección: _____

Edad: _____ N° DNI: _____ Estado Civil _____

Relación con la investigación: _____

Guía de entrevista

1. Máscara e indumentaria

- ¿Cómo adquirió su máscara?
- ¿Le fue legada por familiares o amigos?
- ¿Fue confeccionada por algún artesano de la zona?
- ¿Cuáles son sus características y cómo se diferencia de otras máscaras?
- ¿Qué representa o simboliza para usted este indumento al momento de bailar?
- ¿Qué prendas componen la indumentaria que utiliza al momento de bailar?
- ¿De qué tipo de materiales está hecha? ¿Cómo son sus diseños?
- ¿Cómo obtuvo su vestuario, fue legado o confeccionado por algún artesano de la zona?
- ¿Cómo se diferencia de otros vestuarios de diablo?
- ¿Cómo aportan estos indumentos al sentido de danza que ejecuta?

2. Música

- ¿Qué bandas llegan de manera recurrente a la fiesta de la Virgen del Rosario?
- ¿Qué tipo de música ejecutan durante toda la festividad?
- ¿Qué tipo de música ejecutan de manera particular durante la danza de diablos?
- ¿Puede reconocer piezas y arreglos musicales?
- ¿Qué sentido tiene para usted la música al momento de bailar?

3. Movimiento, espacio y tiempo

- ¿La danza de diablos se baila a manera de un wayno o una marinera?
- ¿Es un baile en parejas con coreografía?
- ¿Cómo son los pasos y partituras de esta danza?
- ¿Se emplean saltos y zapateo de taco y punta?
- ¿Qué clase de ritmo tiene? ¿Es rápido o acompasado?
- ¿Existe libertad de establecer un estilo propio al bailar?
- ¿En qué lugares y fechas específicas se ejecuta la danza de diablos?
- ¿Cómo podría describir la evolución de su trabajo como bailarín dentro de la asociación?

4. Socialización

- ¿Cuántos miembros conforman su hogar?
- ¿Desde cuándo viven en Cajabamba?
- ¿Toda su familia se encuentra en Cajabamba actualmente?

- ¿Participan de manera activa en actividades sociales como festividades religiosas, carnavales y conmemoraciones cívicas?
- ¿Qué anécdotas y experiencias familiares recuerdan acerca de la Fiesta Patronal de la Virgen del Rosario?
- ¿Cómo recuerda sus primeros años como Diablo y asistente a la fiesta?

5. Enseñanza-aprendizaje

- ¿Cómo fue su proceso de aprendizaje de la danza?
- ¿Quién o quiénes estuvieron a cargo de enseñarle?
- ¿Cuánto tiempo demoró este proceso?
- ¿Qué otras personas siguen una línea de maestros y discípulos en su familia y su círculo de amigos?
- ¿Qué cosas fueron las que conllevaron una mayor dificultad en el aprendizaje?
- ¿Qué problemas identificó en esta etapa previa a convertirse en Diablo?
- ¿Alguna vez vistió de Galán?

6. Genealogía patrilínea

- ¿Cuántos hombres en su familia visten de diablos? ¿Cómo se convirtió en Diablo y por qué?
- ¿Desde qué edad pertenece a la asociación?
- ¿Quiénes comparten esta afición con usted en su familia y su círculo de amigos?
- ¿Qué miembros de su familia o amigos son o han sido Diablos?
- ¿Podría describir su árbol genealógico?
- ¿Qué personas han tenido un rol dirimente en su familia en cada generación?

7. Conexiones generacionales

- ¿Con qué personajes de su familia se siente identificado?
- ¿Qué personas en su familia tienen un arraigo mayor con respecto a la tradición religiosa y dancística?
- ¿Cómo cree que se la gente valora la danza?
- ¿Qué tipo de significados guarda esta danza entre sus amigos y personas de su misma edad?
- ¿Cómo es la relación entre las generaciones más antiguas de Diablos y las más jóvenes dentro de la asociación?
- ¿De los danzantes presentes en su árbol genealógico, quiénes han sido maestros y alumnos?
- ¿Qué experiencias significativas recuerda haber compartido con otros danzantes de su generación?

8. Identidad local

- ¿Qué significa para usted ser cajabambino?
- ¿En qué se diferencia esta condición a la de otros localismos (huamachuquino, cajamarquino, trujillano, etc.)?
- ¿Qué tipo de eventos y actividades son representativos para los cajabambinos?
- ¿Qué tradiciones, narrativas y creencias forman parte de su identidad?

9. Fervor religioso

- ¿Se considera usted creyente o religioso?
- En caso de serlo ¿Cómo adquirió esta filiación?
- ¿Cómo la danza que ejecuta se relaciona con su devoción?
- ¿Desde cuándo asiste a la festividad de la Virgen del Rosario?
- ¿Cómo se puede describir esta devoción religiosa en relación a la identidad cajabambina?



ESCUELA SUPERIOR DE ARTE
DRAMÁTICO DE TRUJILLO
"VIRGILIO RODRÍGUEZ NACHE"

Escala de apreciación

Actividad a evaluar:	Proyección Folclórica: Endoculturación intergeneracional de la danza de los Diablos de los Cajabamba en la Festividad en honor a la Virgen del Rosario	Fecha:	24/11/2019
		Lugar:	Fundo Insurgencia - Trujillo
Nombre y apellido del Evaluador:	Ricardo Honorio Arteaga	Periodo:	2:50 PM a 3: 10 PM
Observaciones			

CRITERIOS DE EVALUACIÓN: EJECUCIÓN	Siempre	Frecuentemente	Poco	Nunca	Puntaje Logrado
La proyección sigue el protocolo establecido (uso banner, presentación preliminar, etc.)	3	2	1	0	
Existe presencia de Diablos y Galanes durante la ejecución de la proyección.	3	2	1	0	
La presentación hace alusión al proceso de endoculturación de la danza.	3	2	1	0	
Se puede evidenciar la transmisión de repertorios culturales de una generación a otra.	3	2	1	0	
Se puede identificar los elementos tradicionales que identifican a la danza de Diablos y Galanes.	3	2	1	0	
La narrativa de la danza se presenta de manera comprensible al público.	3	2	1	0	
El público responde de manera positiva a la propuesta planteada en la proyección.	2	1.5	1	0	
Puntaje Total					

CRITERIOS DE EVALUACIÓN: MENSAJE	Siempre	Frecuentemente	Poco	Nunca	Puntaje Logrado
La danza de Diablos y Galanes presenta una dimensión religiosa.	3	2	1	0	
Se puede evidenciar el fervor religioso por la Virgen del Rosario de Cajabamba durante la danza.	3	2	1	0	
Se puede diferenciar roles y jerarquías entre Diablos y Galanes.	3	2	1	0	
Puntaje Total					

CRITERIOS DE EVALUACIÓN: DANZA	Siempre	Frecuentemente	Poco	Nunca	Puntaje Logrado
Se ejecuta pasos de marinera y wayno.	3	2	1	0	
Se trata de una danza en parejas.	3	2	1	0	
Los pasos se ejecutan con saltos de taco y punta.	3	2	1	0	

Al pertenecer a la categoría de diablos sueltos. Cada danzarín tiene libertad de desplazamiento.	3	2	1	0	
Puntaje Total					

CRITERIOS DE EVALUACIÓN: MÚSICA	Siempre	Frecuentemente	Poco	Nunca	Puntaje Logrado
Se puede apreciar piezas musicales relacionadas a la marinera y al wayno.	3	2	1	0	
Las piezas son ejecutadas por una banda que acompaña a los danzantes.	3	2	1	0	
Los músicos utilizan instrumentos musicales apropiados conforme demanda los repertorios de la danza de Diablos y Galanes	3	2	1	0	
Puntaje Total					
CRITERIOS DE EVALUACIÓN: VESTUARIO	Siempre	Frecuentemente	Poco	Nunca	Puntaje Logrado

El vestuario del Diablo presenta la máscara tradicional.	3	2	1	0	
El vestuario del Diablo presenta chicote, espadín y un ramillete de flores en las manos.	3	2	1	0	
El vestuario del Diablo presenta blusa bordada y fadellín con fleco.	3	2	1	0	
El vestuario del Diablo presenta pañuelo bordado en la cabeza.	3	2	1	0	
El vestuario del Diablo presenta pañuelo bordado en la cabeza.	3	2	1	0	
El vestuario del Diablo presenta pantalón y medias nailon.	3	2	1	0	
El vestuario del Diablo presenta zapatos blancos.	2	1.5	1	0	
Puntaje Total					

CRITERIOS DE EVALUACIÓN: VESTUARIO	Siempre	Frecuentemente	Poco	Nunca	Puntaje Logrado
El vestuario del Galán presenta la máscara tradicional.	3	2	1	0	
El vestuario del Galán presenta pañuelos blancos y rojos en las manos	3	2	1	0	
El vestuario del Galán presenta pantalón blanco y faja.	3	2	1	0	
El vestuario del Galán presenta zapatos blancos.	2	1.5	1	0	
Puntaje Total					

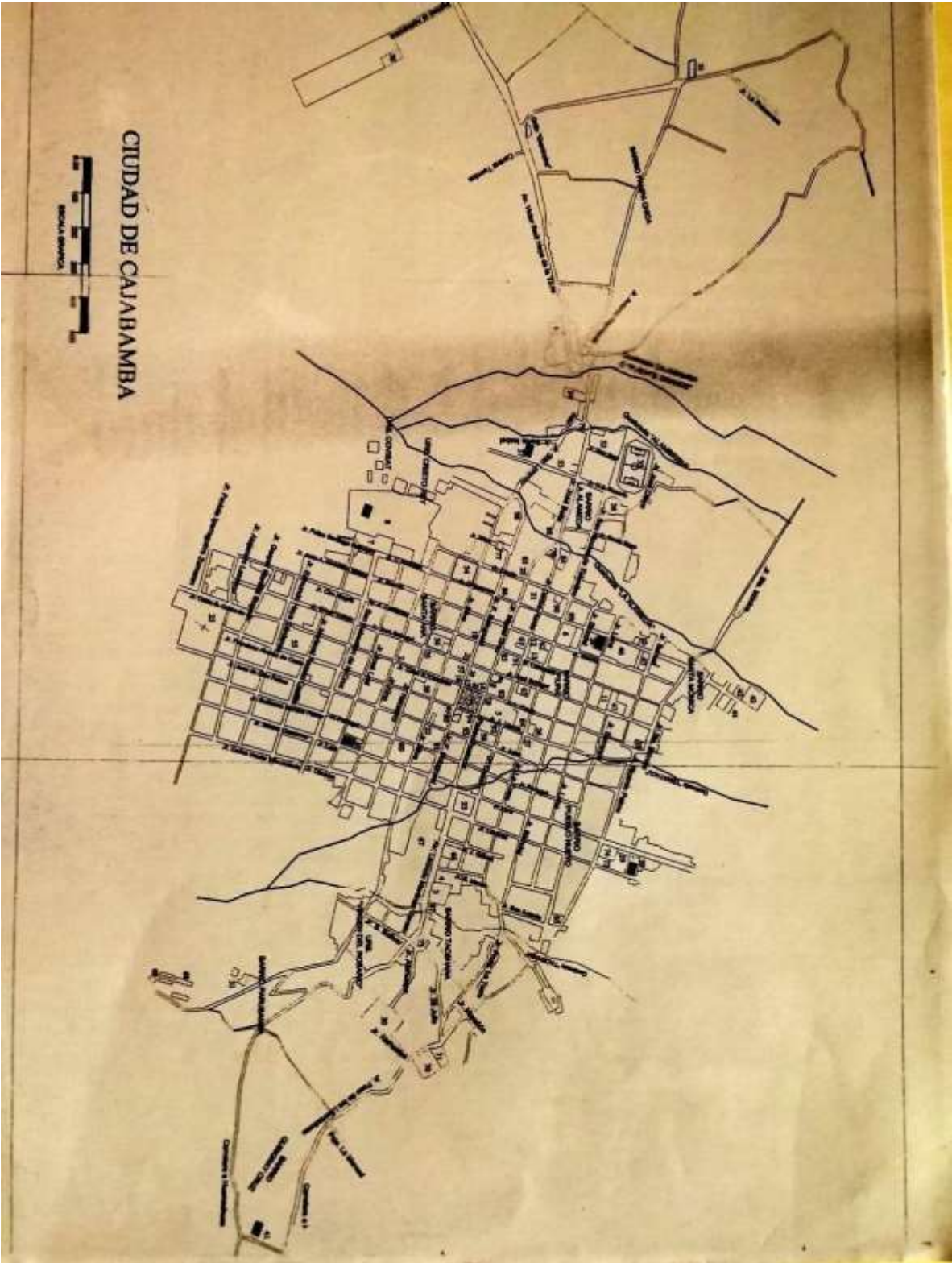












MINISTERIO DE CULTURA
ASOCIACIÓN

Danza de Diablos

DE CAJABAMBA

PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN
RESOLUCION DIRECTORAL NACIONAL Nº 1276
AL SERVICIO DE LA CULTURA.



1972 **45** Años 2017
BODAS
DE ZAFIRO

PROGRAMA GENERAL DE FIESTAS ANIVERSARIAS

Septiembre 2017

FIESTA PATRONAL EN HONOR A LA SANTISIMA

"Virgen del Rosario"



Fiesta Patronal

EN HONOR A LA:

Del 01

al 11
Octubre
Cajabamba
2015



*Santísima
Virgen del Rosario*



GOBIERNO REGIONAL
CAJABAMBA

Programa General

SHAHUINDO

PROGRAMA RELIGIOSO EN HONOR A LA
SANTÍSIMA VIRGEN DEL ROSARIO



Impresión en color - Copias: 875.000.000 - Teléfono: 044-223189

Ser Católico es
un gran privilegio
Ser devoto

de la Virgen
es un Honor y
Bendición de Dios

Cajabamban

2004

Fiesta Patronal en Honor a la Santísima

del
29
Septiembre

al
08
Octubre



Virgen del
Rosario

Programa General
Cajabamba 2017



Fiesta Patronal

Santísima
Virgen del Rosario



Cajabamba

Del 01 al 12
Octubre 2008













ENTREVISTA N°1

Nombre de entrevistado: José Manuel Eslava Iparraguirre

Código: JEI

Dirección: Jr. Carlos Eros nro. 381 Cajabamba

Edad: 75 años **N° DNI:** 26934662 **Estado Civil** casado

Relación con la investigación: Informante

Entrevistador: ¿Cómo adquirió su máscara?

José Eslava: La mande hacer. Me la hizo un escultor que se llama Carlos Vargas Paredes. Él es profesor también.

Entrevistador: ¿Cómo es que llegó a hacerle la máscara?

José Eslava: Él tenía moldes y conocía de escultura, además es mi paisano y amigo y estudió también en la misma escuela: La Escuela Regional Superior de Bellas Artes de Cajabamba. Llevábamos varios cursos: pintura, modelado, dibujo lineal, varios cursos relacionados con el arte. Por la confianza que teníamos le pedí que confeccionara mi máscara y hasta ahora las sigue haciendo, como es jubilado y dispone de tiempo, las sigue haciendo.

Entrevistador: ¿Cuáles son las características de su máscara que la hacen diferente de otras máscaras que usted posee?

José Eslava: Bueno, las máscaras en general son prácticamente iguales todas, hay ligeras variaciones entre una y otra. A la mía le hice el rostro un poco de color naranja -gusto personal mío-, después, el resto de máscaras tienen un tono de color rosado bajito.

Entrevistador: Cada artesano de máscaras en la ciudad tiene su propio estilo para hacerla y las hace según el requerimiento de quién la manda pedir, ¿verdad?

José Eslava: Anteriormente había un señor llamado Pablo Moreno, que por su talla era alto y por esa misma característica le decían el Pablazo. Él era escultor y no tenía ni primaria completa, un artista haciendo las máscaras. Hasta la fecha, ningún escultor de

Cajabamba le ha igualado haciendo máscaras. Han tratado de imitarlo, pero no las hacen igual.

Entrevistador: ¿Hay otras familias que hacen notables trabajos con las máscaras?

José Eslava: Está la familia mantilla, Vargas. Ellos también hacen las máscaras. Hay un sordomudo amigo mío que se llama Carlos Rojas Gutiérrez y vive en la parte alta de Cajabamba, arriba en Pueblo Nuevo. Él es, ahora, uno de los mejores escultores que tiene Cajabamba.

Entrevistador: ¿La máscara podría introducir nuevas formas o debería seguir con los procesos tradicionales?

José Eslava: Para mí, lo más importante es que siga lo original, porque si no se respeta lo original va haber una degeneración y todo el mundo va a querer hacer máscaras como se les da la gana y eso no está bien.

Entrevistador: ¿Cuáles son los artesanos que han fabricado máscaras para usted?

José Eslava: Yo tengo cuatro máscaras. La primera máscara me la hizo mi compañero Carlos Vargas Paredes, él es mi amigo, mi paisano y hemos estudiado juntos en la misma escuela. Él me ha hecho la primera máscara, la cual tengo hace más o menos 48 años y aún está flamantita, como si la hubieran hecho ahorita, y es porque yo la cuido.

Entrevistador: ¿Las máscaras de Diablo cuánto tiempo de vida tienen?

José Eslava: Depende de la persona. Duran según la persona y si saben cuidar la máscara

Entrevistador: ¿La limpieza de la máscara implica algún tipo de material especial?

José Eslava: Bueno, yo acostumbro generalmente a limpiar mi máscara con aceite Johnson: me compro un frasquito de aceite, una bolsita de algodón de la farmacia y con eso limpio. Para cada presentación tengo que limpiar obligatoriamente la máscara. Igual se hace con los zapatos, pero esos los tengo que limpiar con Griffin, y los espuelines hay que limpiarlos con brazo.

Entrevistador: ¿Las otras tres máscaras de las que me comentó, quién se las hizo?

José Eslava: Esas me las hizo mi amigo Carlos Rojas.

Entrevistador: ¿Qué simboliza para usted la máscara?

José Eslava: Bueno, la máscara representa al ángel bueno, un rostro angelical.

Entrevistador: ¿Qué apego tiene con la máscara?

José Eslava: Un gran apego, han sido años.

Entrevistador: ¿Qué prendas compone la danza al momento de bailar?

José Eslava: Bueno, la vestimenta del diablo cajabambino está compuesta por las siguientes prendas: pantalón corto a la altura de la pantorrilla, enagüe, faldellín que va encima del enagüe, la blusa manga corta, pañuelo de cabeza en forma de rombo, pañuelo de mano que va junto al espadín metálico con un ramillete de flores naturales, eso también va con un pañuelo chico y su cinta; el diablo también lleva medias de hilo color carne, zapatos blancos de cuero. En algunos casos el danzarín también lleva espuelines, dorados o plateados.

Entrevistador: ¿Qué es un espuelín?

José Eslava: Va con el zapato en forma de media luna y tiene un disquito que gira. Con espuelín no baila cualquiera, el que no tiene costumbre se puede hacer daño bailando la pierna porque corta. Yo, en un año, recuerdo, bailando me tiré una raspada, porque el disquito, que gira, tiene muelitas por toda la vuelta.

¡Ah, sí! También lleva cinturón con su lazo a la izquierda; aparte, el diablo lleva un chicote, el mango es de madera. Este chicote está hecho de trenzado de cuero de res y en la parte final lleva una pita, la pita es la que suena cuando el diablo asienta el chicote en la pista o en el suelo. Lleva también una máscara angelical, un collar o collares de acuerdo al gusto del danzarín, guantes de novia. El diablo, si gusta, lleva sortija, reloj en la mano izquierda y en la mano derecha una esclava. Esa es la vestimenta completa del diablo cajabambino.

Entrevistador: ¿Y los blusones, tienen capas?

José Eslava: El enagüe va debajo de la falda. No se ve. La capa va en forma de rombo. Todo el vestido está artísticamente bordado con una serie de pedrería de colores.

Entrevistador: Normalmente hacen el vestido a mano, pero ahora parece que se está industrializando, ¿qué opina?

J: No está permitido. Esos vestidos no pueden entrar al concurso. El vestido tiene que estar bordado a mano. Ese es el gran mérito que tiene.

Entrevistador: ¿De qué materiales esta hecho el disfraz total?

José Eslava: Son sedas especiales las que se utilizan para los vestidos de diablo y cada una tiene su nombre. Las que conocen más son las bordadoras. Muchas telas deben tener brillo, ser brillosas.

Entrevistador: ¿A quién le encargó confeccionar su vestido?, ¿cómo fue confeccionado?

José Eslava: Diferentes señoras que son especialistas en el bordado de vestidos. En este momento no recuerdo el nombre ni el apellido de la señora que me hacía los vestidos. Pero el último vestido que tengo me lo ha hecho mi señora, uno color verde petróleo con pañuelos amarillos.

Entrevistador: ¿Cómo su vestimenta se diferencia de otras?

José Eslava: Eso depende del gusto del danzarín, empezando por el color del vestido.

Entrevistador: ¿Qué colores son los más comunes o representativos de los disfraces?

José Eslava: Bueno, hay vestidos de color granate con crema, vestidos color crema con pañuelos granates, celeste con blanco, verde petróleo con verde agua, azul marino con pañuelo crema, amarillo con pañuelo color morado. He visto también un vestido color negro con rojo, como digo, todo queda a gusto del danzarín.

Entrevistador: ¿Por qué el diablo tiene un chicote y un ramillete de flores?

José Eslava: Bueno, el espadín representa autoridad en la danza y las flores son un complemento del espadín para dar una mayor armonía a la vestimenta del diablo. El chicote también representa autoridad

Entrevistador: ¿Los Diablos tienen jerarquías?

José Eslava: Los integrantes tienen un mismo nivel de autoridad con los demás, con excepción de los galanes que son menores. Para ser diablo hay que primero ser galanes un año. El niño ingresa con 6 años a ser galán y tiene que demostrar que sabe bailar, le toman un examen de baile y si sale bien en baile, al año siguiente año sale de diablo.

Entrevistador: En la música, ¿qué bandas llegan recurrentemente a la fiesta del Rosario?

José Eslava: Bueno, para la fiesta de octubre vienen bandas de Trujillo, a veces viene la banda militar de Trujillo del 37 y hay otras bandas de aquí que pertenecen a Trujillo. Siempre vienen bandas de fuera, de Trujillo, de Cajamarca, de Chiclayo, y las bandas que tenemos aquí en Cajabamba. Tenemos 5 o 6. Nosotros preferimos las bandas locales, porque saben cuáles son las marineras apropiadas para la danza de diablos. No bailamos marinera de salón sino de diablo porque son muy diferentes, incluso los pasos lo son.

Entrevistador: ¿Qué tipo de música tocan en la festividad?

José Eslava: La marinera va acompañada del huayno, eso es lo que generalmente hacen los músicos. Siempre ha sido así, marinera y huayno.

Entrevistador: ¿Qué sentido tiene para usted la música al momento de bailar?

José Eslava: Bueno, ahí me tomó por sorpresa.

Entrevistador: ¿Es costoso el disfraz? ¿Si una persona no tiene dinero para el disfraz, qué podría hacer? ¿Excluyen a las personas por su condición social?

José Eslava: Si no tiene dinero para mandar a hacerse el vestido, lo alquila. 100 soles cuestan. Cualquiera persona puede ingresar como danzarín, pero tiene que demostrar saber bailar y demostrar devoción.

Entrevistador: ¿Cómo usted eligió su pareja la danza?

José Eslava: Por la amistad en primer lugar; en segundo lugar, porque vi que mi pareja sabía bailar, que había afinidad al momento de bailar

Entrevistador: ¿El baile es libre? Es decir, ¿tienen libertad de movimiento y de pasos?

José Eslava: Sí, lo es. Cada diablo tiene su estilo al bailar, cada uno lo tiene y es importante que se los diferencie.

Entrevistador: ¿Cuántas veces deben realizar el baile alrededor de la plaza?

José Eslava: Bueno, el primer baile es en la casa del mayordomo; el segundo baile, en el atrio de la iglesia; el tercero, en la esquina de la cooperativa; el cuarto, frente al banco de la nación, luego bailamos en la esquina de la municipalidad, y nuevamente en el atrio de la iglesia y en la pista frente a la iglesia. Hacemos una vuelta completa durante una hora, de 3 a 4 p.m.

Entrevistador: ¿Usted cree que siempre está la admiración al momento de bailar? ¿Ha evolucionado como bailarín con el paso del tiempo?

José Eslava: Claro. Cuando recién comencé a bailar, no lo hacía tan bien y era por falta de práctica. Ahora como llevo 60 años bailando, hago un montón de figuras con los pies en el suelo, y a la edad que tengo todavía tengo resistencia para seguir bailando.

Entrevistador: ¿Hacen una preparación al momento de bailar?

José Eslava: No, generalmente no. Es muy raro que las personas hagan ejercicio antes de bailar. Yo camino todos los días y mantengo mis fuerzas todavía como para poder bailar.

Entrevistador: ¿Cuántos miembros conforman su hogar?

José Eslava: Somos cinco.

Entrevistador: ¿Desde cuándo viven en Cajabamba?

José Eslava: Desde que nací vivo acá. Tengo un hermano que vive en Cajamarca y cuando es la fiesta todos nos juntamos, siempre vienen.

Entrevistador: ¿Qué anécdotas o experiencias recuerda durante la fiesta de la Virgen del Rosario?

José Eslava: Bueno, por lo general nos reuníamos en casa para coordinar que es lo que vamos hacer durante los 8 días de fiesta. Lo más importante, para mí, de toda la fiesta es asistir a la misa como buen católico que soy. Asistir a la procesión y, como integrante de la danza los diablos de Cajabamba, bailar con mucho respeto en honor a la santísima virgen del rosario que es patrona tutelar de Cajabamba y de las américas.

Entrevistador: ¿Usted recuerda sus primeros años cuando empezó a bailar?

José Eslava: No recuerdo muy bien, solo recuerdo que siempre salía a bailar de diablo. Recuerdo más los últimos años, porque en esos años venían gran cantidad de familias a conocer Cajabamba y los mismos cajabambinos que retornaban a su tierra natal después de muchos años. Me sentía complacido de conocer gente nueva que venía de Chimbote, Lima, Trujillo, Chiclayo, Piura, inclusive del extranjero. En mi familia todos hemos sido diablos, mi hijo, el que murió, también ha sido diablo, ahora también tengo a mi nieto que es diablo, mis sobrinos también.

Entrevistador: ¿Cómo fue su proceso de aprendizaje? ¿Cómo llega a aprender la danza?

José Eslava: Primero observando, después practicando. No había escuela ni profesores, cada uno bailaba por su cuenta. Como le decía, primero observaba y luego practicaba, ya con la rutina fui perfeccionando el baile la marinera.

Entrevistador: ¿Recuerda a algún maestro en especial, o de repente, a alguien a quien observaba bailar?

José Eslava: Había diablos mayores en ese tiempo, yo era un niño. Esos diablos bailaban muy bonito y me gustaba. Trataba de imitarlos. Recuerdo a los hermanos Alayo, pero ellos ya han muerto por la vejez. El señor Eulogio Arévalo Otiniano también era un buen bailarín, el señor Juan Bernui, quien también ha muerto. Y así una infinidad de danzarines que bailaban bonito, y yo los veía y trataba de imitar cuando bailaban.

Entrevistador: ¿Cuánto le tomó a usted aprender la danza?

José Eslava: Me tomó más o menos unos 5 a 8 años en lograr mi propio estilo.

Entrevistador: ¿Usted vistió alguna vez de galán?

José Eslava: No, porque en ese tiempo no había. Los galanes empezaron aparecer en el año... No recuerdo el año exacto. La asociación debe tener algún dato seguro.

Entrevistador: ¿Por qué usted decidió ser diablo?

José Eslava: Porque me gustaba, simplemente. Me gustaba estar vestido de diablo y bailar de diablo.

Entrevistador: ¿Desde qué edad pertenece a la asociación, a bailar?

José Eslava: A partir de los 7 años. De mi papá, por ejemplo, desconozco. No puedo asegurar que haya sido danzarín, pero de mis hermanos, todos han sido diablos.

Entrevistador: ¿Amigos que hayan compartido con usted el baile de diablos?

José Eslava: ¡Uf! Cantidad de amigos: Luis Abanto Morales, don Julio Benjamín Romero, que vive en Trujillo, Oscar Collantes Calderón, Carlos Vargas Paredes, Marcial Vargas Paredes, Herman Iparraguirre y Chalin Conchas Cisneros. Hay bastantes. Yo soy amigo de la mayor parte. Por ejemplo, ahora somos 280, de las 280 yo soy amigo, por lo menos, de 180 más. El pueblo es chico y todos nos conocemos.

Entrevistador: ¿Con que personas de su familia se siente identificado que han sido danzantes?

José Eslava: Con mi primo Adrián, nos relacionaba la familiaridad y el gusto por la música, tanto a él como a mí; el baile, la copa, todo eso. Él ha sido mi pareja de diablo y ha bailado conmigo muchos años.

Entrevistador: ¿Con qué personas de su familia comparte el fervor religioso?

José Eslava: Mi mamá, muy católica. Me lo inculcó desde niño. Mis hermanos siempre iban a la misa y les gustaba cargar en andas a la virgen. Yo trataba de imitarlos.

Entrevistador: ¿Usted cree que las sectas religiosas han influido en la pérdida de algunas costumbres en las danzas?

José Eslava: No, porque Cajabamba sigue con la misma tradición; aunque, en parte, sí se ha visto afectado. Personas que han sido católicas, ahora están de evangélicos, se han convertido en evangélicos, el motivo no sé por qué, lo desconozco. Han tratado de llamarme, pero yo he sido tajante, yo he sido católico y seguiré siendo católico. A mí nadie me puede obligar a ser evangélico.

Entrevistador: ¿Usted cree que hay una diferencia entre los jóvenes danzarines de ahora y los diablos antiguos?

José Eslava: Hay diferencia, pero nos llevamos bien. Existe un respeto entre todos.

Entrevistados: ¿Está en contra, por ejemplo, del uso de la tecnología como hacen algunos jóvenes para grabar la danza y subirla a las redes?

José Eslava: Al contrario, les apoyamos a difundir nuestra cultura, para que conozcan que Cajabamba tiene su danza de diablos.

Entrevistador: ¿Qué significa para usted ser cajabambino?

José Eslava: Me siento satisfecho de haber nacido en esta tierra natal, tierra del gran pintor José Arnaldo Sabogal Diéguez.

Entrevistador: ¿Cómo es ser cajabambino?

José Eslava: Nosotros los cajabambinos, por lo general, nos caracterizamos por nuestra amabilidad. Somos amables, generosos con las personas que vienen de fuera.

Entrevistador: ¿Qué tipos de eventos son representativos de Cajabamba?

José Eslava: En enero, antiguamente, veíamos a las Pastoras, hoy ha desaparecido y ya no es como era antes. Se han dividido en dos a tres casas y se han convertido en negocio. Antes era gratis. Nos invitaban a una casa a ver las Pastoras venia, pero ahora todo es pagado. En mayo tenemos la fiesta de la Pampa que se le celebra al santo San Isidro Labrador. Es una festividad religiosa muy importante. En julio la virgen del Carmen, en Cauday. El 30 de agosto, Santa Rosa de Lima en Caudash. El 8 de setiembre se celebra una fiesta también, en el caserío de Olcabamba, a una hora de aquí. Es fiesta patronal. En octubre tenemos la fiesta patronal en honor a la santísima Virgen del Rosario, patrona del pueblo y de la asociación de danza de diablos de Cajabamba.

ENTREVISTA N°2

Nombre de entrevistado: Carlos Leopoldo Vargas Paredes

Código: CVP

Dirección: Jr. Cesar Cárdenas 1128

Edad: 70 años **N° DNI:** 26930720 **Estado Civil** Casado

Relación con la investigación: Informante

Entrevistador: ¿Cómo consiguió la máscara de danzante?

Carlos Vargas: Tengo una foto que me tomaron haciendo las máscaras. Vino así, también, un joven inquieto a conocerme y el trabajo que hacía. Bueno, le voy a explicar. Por el año 70, yo estudiaba en bellas artes, y por ese entonces existió un escultor muy bueno, Pablo Moreno, a quien le decían Pablazo, porque era un hombre muy alto y fornido. Él y su hijo eran escultores muy famosos, pero, lamentablemente, todas las cosas buenas se van y si no hay quien lo difunda, ahí se quedan. A mí me gustaba danzar y tenía una máscara, de él, que mi papá había mandado hacer. Yo me decía, Por qué las máscaras de este señor, Pablo Moreno, ya no existen; se perdían. Luego aparecieron unas máscaras todas desproporcionadas, feas, y ya no veía las otras. Entonces, mi preocupación era esa y reflexionaba sobre ello; me decía, Yo podré hacer unas máscaras como las que hizo el señor Pablo. Y así pensaba todos los días, me iba a la escuela y pensaba, volvía y me animaba a hacer ese trabajo. La técnica que aplicó él fue la escayola, entonces me dije, Vamos a hacer el intento, y así empecé. El modelado en arcilla, para mí, era una cosa fácil, y yo modelaba de esa manera. Con la proporción de la cara, todo bien, entonces dije, Y el resto; eso era lo más complicado, no sabía cómo lo iba a hacer. Comencé a curiosear con lo que tenía a la mano, usando tela tras tela, tela tras tela. Eran de seis a siete capas de tela que se colocaban. Antes el material era traído hasta acá, ahora ya no. El material que utilizo es cola del carpintero, esa que viene en tableta. Ahora veo que los jóvenes no utilizan esa cola, sino cola sintética y eso no ayuda para modelar la tela. Por ahí viene el caso. Yo siempre he considerado que primero hay que tener un conocimiento, para después poder ejecutarlo. Bueno, sigo con lo que estaba. Luego de poner la tela al

final, me ponía a hacer el resto: colocar los cuernos, los ojos, las orejas, los dientes. Los ojos los preparo yo mismo, y no los mando a traer de fábrica para colocarlos, yo los hago. Bueno, cuando hice mi primera máscara, al momento de sacar la arcilla, todo el trabajo se malogró. Me dio un derrame y sufrí un shock fuerte al ver que tanto esfuerzo y sacrificio se haya dañado. Mi madre me decía, Hijito, ya no hagas eso, pero yo igual seguía. Después de recuperarme, como en media hora más o menos, mi señora me dice, Ya no hagas ese trabajo, No, le respondí, mi propuesta es seguir y tengo que hacer una. Hice la primera máscara, pero no me quedo tan bien todo. Y así con la segunda, la tercera. Son 50 años que vengo confeccionando estas máscaras. Mis trabajos son muy diferentes, pese a que quería escoger el estilo del señor Pablo Moreno, de las máscaras con cara angelical. Ese estilo que el aplicó, me ayudó para continuar con su trabajo. Muchas máscaras mías, han sido confundidas con las del señor Pablazo.

Entrevistador: Oí que algunas máscaras tenían cuernos de venado.

Carlos: Eso del cuerno de venado es porque la máscara de mi padre los tenía. Mi padre fue danzante y el señor Pablo Moreno le confeccionó una máscara con esos cuernos. No sé si habrán existido más máscaras así.

Entrevistador: También he visto en fotos antiguas que tenían unos aretes.

Carlos: Sí. La oreja era con hueco y ahí se ponía el arete. Eso es de Pablazo. También hay otras máscaras que tienen al final de la máscara, abajo, un hueco, como una especie de gancho donde se colocaba el pañuelo.

Entrevistador: Con respecto al vestuario, ¿qué opinión tiene usted sobre la industrialización de los trajes?

Carlos Vargas: Yo estoy en contra de todas esas cosas. Si uno busca, la tradición, la costumbre, debe mantenerse, pero si hay elementos que se encuentran dentro del modernismo, que no sea exagerado. Se pueden hacer unos pequeños cambios, pero no en su totalidad. Eso mata la tradición, y ya no es igual. Por ejemplo, hay casas a las que declaran como patrimonio cultural de la nación y se deben mantener como han sido desde siempre. De igual manera pasa con nosotros y como patrimonio cultural debemos mantener la tradición en cuanto a la indumentaria y el baile. Le cuento, por un espacio de 6 años aproximadamente, ha habido dos señores, un señor y una señora, que han hecho y deshecho la institución a su gusto. Todo lo que ellos hacían era por el interés personal,

llevaban la danza a un sitio y cobraban, la llevaban a otro sitio cobraban y nadie sabía a dónde iba ese dinero, ni siquiera a la institución que se estaba construyendo. Soy uno de los socios fundadores que todavía está con vida y he querido que la tradición regrese nuevamente, pero estamos en ese proceso.

Entrevistador: ¿Fue por eso que los galanes desaparecieron?

Carlos: Todas estas costumbres, ellos las han perdido. Han perdido a los niños galanes; digo niños porque es a partir de los seis años, hasta los nueve, que participan como galanes y después pasan a ser diablos, ellos son como pre diablos. Ellos perdieron los uniformes, las caretas, todo, y no se ha sacado a los galanes, porque no les interesaba, supongo, pero eso vamos a arreglarlo para que este año se presenten los galanes nuevamente.

Entrevistador: Ahora hablando de los galanes, ¿ellos tienen un traje distinto al de los diablos?

Carlos Vargas: Ellos llevan traje blanco, pañuelos, careta de malla metálica, una corona, dos pañuelos, una cinta a la cintura con calcetines y zapatillas blancas. Ese era el uniforme de los galanes.

Entrevistador: ¿Qué opinión tiene con respecto a las diablesas?

Carlos Vargas: Nunca ha habido eso, al menos que yo recuerde, ni cuando yo he salido de diablo. Verá, había un señor llamado Hernán Iparraguirre que también danzaba por esos años. Su vestido estaba bien arreglado, listo para que él solo llegue y se cambie, pero como a él le gustaba el trago, nunca se apareció. El señor Hernán tenía una hermana y al ver que él no regresaba, le dijo a su madre, Yo me pongo su vestido y salgo a bailar, su madre le respondió, Hija, pero cómo vas a hacer eso, y si viene tu hermano y se molesta, No creo mamá, la danza ya va a salir. Ella, entusiasmada, se puso el vestido del hermano y salió a bailar. Nadie reconoció que era mujer. Solo cuando se fue a cambiar algo notaron, pero fue recién cuando se quitó el vestido que descubrieron que era mujer. Fue la única vez que salió una mujer vestida de diablo, después, nunca. Yo he estado con esa idea sobre la diablesa, pero se le tendría que hacer una máscara especial o majoma, que sería el nombre propio, y dejar un espacio para que el cabello quede atrás, no le incomode y pueda respirar. Bueno, eso era parte de mi idea, incluso que no use pantalón, sino unos botines hasta la rodilla. Todo eso estaba en mi idea, pero vamos a ver si en lo sucesivo, se puede hacer.

Entrevistador: ¿Había otro personaje que se presentaba antes en la danza?

Carlos: Las mojjingangas. Esas sí han existido antiguamente. Las mojjingangas son dos personajes: un hombre y una mujer. El señor Luis Abanto Morales regaló dos caretas para el varón y para la mujer. La presentación de ellos consistía en hacer el remedo de un personaje auténtico, típico del lugar. Por ejemplo, en aquel entonces, la familia Iparraguirre y la familia Calderón, eran muy conocidos y se vestían con las caretas, el terno y su bastón; la dama de igual manera, con un vestido largo. Ellos bailaban en medio de los danzarines haciendo un show: la dama bien elegante con sus tacos, el varón con su terno. Bien bonito era. Un año, recuerdo, salió un familiar con mi hija. Fue un momento muy alegre, entusiasta; eso es las mojjingangas.

Entrevistador: Es interesante todo lo que menciona, aunque personalmente, nunca vi un galán, tampoco las mojjingangas, solo los diablos. Igual es impresionante la presentación de la danza, el porte que tiene el diablo cuando carga el anda, entra a la iglesia. Es un personaje galante. Regala flores a las damas y se las ofrenda a la virgen. Es un penitente y un agradecido a la patrona.

Carlos: Perdón, el ramo se le da a la virgen un solo día, que es el de la víspera, el sábado. Es el único día donde se saca a la virgen de la iglesia para que nosotros demos la vuelta bailando por todo el perímetro de la plaza de armas. Terminamos de bailar y guardamos a la virgen, luego cada uno se va a su casa a cambiarse.

Entrevistador: ¿Qué representa el diablo cajabambino?

Carlos Vargas: Bueno. El diablo simboliza, en primer lugar, el culto que le rendimos a la Virgen del Rosario; en segundo lugar, al arcángel San Gabriel. La vestimenta del arcángel es muy similar a la de nosotros. En sí en una danza mestiza, porque la cara angelical de la máscara y los ojos ver o celestes son gracias a los extranjeros, nosotros, según la historia, entendemos que nuestros incas eran de test morena, cobriza. Esa mezcla con los extranjeros generó la transculturización, quienes nos trajeron la danza de los diablos cajabambinos.

Entrevistador: Otro elemento simbólico son las flores, las cuales están presentes, no solo en el ramillete, sino en el bordado de la vestimenta.

Carlos: Sí. El bordado era algo simple, no es una replicación como ahora se hace. Antiguamente se hacía un bordado a mano más simple, con menos carga de flores. Bueno,

las flores representan la elegancia y la armonía que hay en el vestido de la danza de diablos. Hay otros elementos que en el vestido nunca se deben colocar, o en el pañuelo, como una virgen, un santo o animales. Los estatutos dicen que todo debe ser de flores, preferiblemente rosas o claveles. Los diablos tampoco pueden levantarse la máscara cuando están ejecutando la danza, está prohibido. El bailarín o danzarín debe ser incógnito, desde que sale de su casa hasta que nuevamente regresa. Antiguamente los danzarines eran más autoritarios, porque cuando han visto que se amontona la gente, con el látigo, se hacen más espacio para poder bailar.

Entrevistador: Dígame, ¿con respecto a la música?

Carlos Vargas: En cuanto a la música, ha habido compositores cajabambinos, buenos músicos, como los señores Moreno. También tenemos al señor Carlos Euler Villavicencio, a quién le decían el shatan, que ha dejado buenas marineras y buenos huaynitos. Por ejemplo, hay una marinera que siempre pedimos, Cholita ráscame la cabeza. Después está el huaynito, El Zorzalito Negro. Bueno, las otras marineras se han acoplado a la danza porque no son tradicionales, como por ejemplo de Ancash, con el tema Vaso de Cristal. Ese huayno es de la señora Amanda Portales. Hay otra que se llama La Capitalina del Jilguero del Huascarán. Hay una de Luis Abanto Morales, Diablos de mi pueblo se llama creo, pero no es una marinera para bailarla. La marinera del diablo es natural, con un compás algo acelerado.

Entrevistador: Con respecto a la danza, ¿cómo es?

Carlos Vargas: El baile es punta y taco, luego las vueltas para un lado y también para el otro. En cambio, los diablos de ahora no se dan ni vueltas. La vuelta te da elegancia y se hace con elegancia. Por ejemplo, yo bailo con espuelón y lo vengo haciendo desde hace 50 años. Incluso mis zapatos blancos los mantengo limpios desde el momento que inicio el baile hasta que termino, no lo ensucio nada, pero eso es cuestión de práctica en la técnica de bailar con espuelines.

Entrevistador: ¿De quién aprendió la danza de diablos?

Carlos Vargas: Bueno. Fue el entusiasmo de mi padre. Él ha sido el danzarín mayor, después mis tres hermanos, pero dos han muerto y el otro vive en Trujillo. Ellos danzaban antes que yo. Mi padre, cuando empecé a bailar, dijo que me compraría una máscara. Ellos me apoyaban. Todo eso me motivó para seguir danzando. La técnica la aplicaba

viendo a mis hermanos los mayores, porque mi hermano danzaba bien bonito y aquí, en Cajabamba, lo admiran.

Entrevistador: Y en el caso del fervor religioso, ¿qué miembro de su familia le inculcó la devoción a la patrona?

Carlos: Mis padres han sido muy devotos y llegaron a ser mayordomos. Puedo decir que casi 50 años, ellos han venido sacando la danza y hemos seguimos llevando la tradición.

Entrevistador: ¿Quién fue fundamental para aprender la danza?

Carlos Vargas: Mi padre. Por aquellos años, él era muy exigente. Me contó que a los danzantes los citaban para ensayar la marinera y el huayno, y en una de esas, mi padre faltó y por no ir al ensayo, los policías lo encerraron 24 horas. Eran muy severos. Ni siquiera había comitiva, solamente era el entusiasmo del pueblo.

Entrevistador: Tengo entendido que la danza nace en el gremio de zapateros.

Carlos: Mi padre era zapatero. La danza nace en el caserío de Araqueda. Allí había unos hacendados llamados Velesmoro, y como tenían plata, empezaron a sacar la danza. Recién ahí apareció por primera vez la danza de diablos y también la primera banda de músicos, en Araqueda. En Chucán también hay diablos, en San Marcos igual, pero su indumentaria es diferente, más simple, nada tienen que ver con los diablos de Cajabamba. Bueno, el gremio zapatero de Cajabamba se entusiasma y entre ellos se hacían sus zapatos. Antes se utilizaba el zapato de color negro, marrón, incluso salían con zapatillas a veces, hasta con botines. Y así salieron de diablos en honor a la santísima virgen.

Entrevistador: Con respecto al tema de identidad, ¿cree usted que puede ser peligroso la aparición de cultos cristianos no católicos para la desaparición de la danza?

Carlos Vargas: El aumento de los danzantes ha sido por las madres y la libertad que se les ha entregado, porque ellas son las que sacan a sus niños. La mayor parte de niños que han salido son de dos a tres años, y eso no permite la institución. Recién es a partir de los seis años que el niño es un poco más libre y se defiende solo. Nosotros hemos puesto en manifiesto que vuelva a ser como en los inicios.

Entrevistador: ¿Qué actividades en Cajabamba son parte del cajabambino?

Carlos Vargas: Bueno para mí es salir como danzante. Así he nacido y así moriré. Al ponerme el traje de diablo es como estar en un escenario y dedicar los pasos del baile a la virgen. **Entrevistador:** ¿Qué es para usted ser cajabambino?

Carlos Vargas: Ser cajabambino es ser querendón, entusiasta, nos gusta ser amigueros y bondadosos, hospitalarios también. Yo, por ejemplo, cuando voy por ahí me hago de conversión con cualquier persona. Esa es mi manera de ser, así me siento yo y así somos acá, en la tierra de Cajabamba.

ENTREVISTA N°3

Nombre de entrevistado: Eduardo Calderón Ramal

Código: CVP

Dirección: Jr. Zabala 752, Cajabamba

Edad: 48 años **N° DNI:** 26950985 **Estado Civil:** Soltero

Relación con la investigación: Informante

Entrevistador: ¿Cómo adquirió su máscara de diablo? ¿Tiene una o varias máscaras?

Eduardo Calderón: Tengo una sola máscara y me la hizo el profesor Carlos Vargas Paredes. Él es un exponente, escultor y artista. Esa máscara que tengo me la hizo tomando las medidas de mi rostro y solo me queda a mí, es única. Creo que la hizo con cariño porque yo fui su alumno. Como a mí me conocen como chino, él me dijo: Chinito, te voy a hacer la máscara; y me entregó un trabajo súper elegante. Para mí esa máscara ya tiene renombre y no la tiene cualquiera. A parte, bueno, soy artista y también músico, y es por el arte que me he enlazado con el profesor. Pero no solo nos ha unido a ese tema, sino también la danza de diablos: él construyendo las máscaras y yo, con la música en la banda. Soy músico y danzante, además he arreglado los temas exclusivos para la danza.

Entrevistador: También fue su profesor, ¿qué le enseñó?

Eduardo Calderón: Educación artística. Pero hay una curiosidad. En secundaria, él fue mi profesor y también le enseñó a mi hermano mayor. A él le enseñó a tocar quena y es gracias a ello que mi hermano se convierte en el primer quenista de Cajabamba. Desde entonces él fue alumno del profesor, antes que yo, pero desgraciadamente, mi hermano, sale jalado en arte. El mejor alumno había salido jalado. A pesar de ello, mi hermano prosperó ante ese hincapié y continuó. Entonces yo también, como de familia, me incliné por la música folklórica. Esa fue mi primera faceta. He aprendido a tocar todos los instrumentos de música folklórica, es por eso que conocí a los grandes músicos de

Cajabamba. De repente, con buena intención de querer aprender, le dije a mi maestro, ¿Me puedes enseñar a leer música?, y me dice, Ya, ¿hasta cuándo quieres aprender?, en son de broma, pero yo lo tomé en serio. Luego él me dijo, ¿Cuándo quieres empezar?, le respondí, Mañana mismo. Y al otro día comencé.

Entrevistador: Aparte, ¿usted ha estudiado en una escuela de sinfónica?

Eduardo Calderón: No. Yo soy músico empírico. Y así como me enseñó mi maestro, yo le he enseñado al resto también. Acá en Cajabamba, prácticamente, del 100% el 90% son mis alumnos.

Entrevistador: ¿Usted se ha dedicado a la docencia también?

Eduardo Calderón: Yo soy profesor de educación primaria, pero por mi calidad de artista que he trabajado la mayoría de años en Secundaria.

Entrevistador: ¿Usted estudió en Cajamarca la carrera de pedagogía?

Eduardo Calderón: No, aquí mismo. Yo nací acá, he crecido acá, me realicé acá y sigo acá.

Entrevistador: ¿Usted se dedicó al marco de la docencia relacionado a las artes al igual que el profesor Vargas?

Eduardo Calderón: Claro, sino que el profesor Vargas tenía la faceta de pintor y escultor, en cambio yo, la música y la danza. La danza, como danzante diablos, la llevamos en la sangre al igual que en Trujillo. Haciendo un parangón, en Trujillo, el pequeño desde que nace ya lleva la sangre del baile de la marinera, es igual acá. Los varones desde niños ven bailar al diablo, lo ven y de donde sea sacan flores, al papá le piden el chicote y este les da una soga; cualquier cosa le dan, y el niño ya está con sus flores y el chicote, saltando, bailando. Es algo nato del cajabambino.

Entrevistador: Es una tradición que ha perdurado y que crece increíblemente. Uno puede ver en la fiesta de octubre cómo la plaza estaba llena.

Eduardo Calderón: Sí, el año pasado han superado las 200 parejas. En la última asamblea que tuvimos, un consocio propuso a la directiva, que salgan los diablos en dos horarios: el primer horario, de 3 a 4 digamos, que salgan los diablos menores y después, que salgan los mayores.

Entrevistador: ¿Usted tiene un cargo en la asociación de diablos?

Eduardo Calderón: Sí, soy el asesor artístico.

Entrevistador: ¿Cuáles son los cargos que están presentes en la asociación?

Eduardo Calderón: Jonathan Cosavalente Bautista, presidente. El ingeniero Agustín Morales Ríos, vicepresidente. El profesor Enríque Lesama Briseño, secretario. El ingeniero Tony Alberto Iparraguirre Moreno, prosecretario. El ingeniero Eduard Vicente Marquina Vega, tesorero. El profesor Joel Vera, protesorero. El profesor Carlos Leopoldo Vargas Paredes, fiscal. Yo, asesor artístico. Isaías Segundo Gutiérrez Vergara, primer vocal. César Milton Gamboa López, segundo vocal. Christofer Lesama Arteaga, tercer vocal. Aún nos falta asesor legal.

Entrevistador: ¿Existe una academia para formar a estos estudiantes?

Eduardo Calderón: Sí. Hemos creído conveniente y necesario la apertura de la academia porque nos falta poco tiempo para la fiesta. Nosotros, como nueva directiva, estamos ejecutando otras acciones que las directivas anteriores no hicieron. Procuramos hacer un cambio, ya que hemos tenido contratiempos con la directiva anterior pues hasta ahora no han entregado el inventario de las cosas. En el aspecto económico, nos han dejado en ceros y con una deuda de 4000 soles, pero por el amor y la devoción que le tenemos los danzantes la patrona de Cajabamba, estamos procurando lograr los cambios al menor costo y al menor tiempo.

Entrevistador: Quisiera que me hable un poco sobre la elaboración de su máscara.

Eduardo Calderón: Por ejemplo, con respecto a máscaras, está el joven César Villalobos Alegría, un muchacho elegante en su trato. En su labor artística, él es mascarero, al igual que bordador, borda los vestidos. Justamente anoche, conversando con él, me dice, Profesor, ahora que estoy metido en esta en esta faceta de las máscaras, me he dado cuenta que una máscara hecha para un danzante, de repente, le podrá caer a otra persona, pero esa máscara es inigualable, es auténtica y única para cada integrante.

Entrevistador: Es muy importante que se distinga la labor del artesano, que sea muy vital. También me mencionaban, en otras entrevistas, que las técnicas de fabricación ya no son las tradicionales, sino que se han introducido nuevos materiales y nuevas formas, como si las fabricaran en serie.

Eduardo Calderón: Bueno. A mí me consta que la máscara elaborada por el profesor Vargas tiene las medidas que me tomó. Él sabe cómo hace su trabajo al momento de medir la cabeza. Porque, bueno, algunos tenemos la nariz ancha, abultada, un tanto pequeña, los pómulos anchos; hay diversidad de rostros. El profesor Carlos y el resto de mascareros hacen lo mismo: te miden la fisonomía, la cabeza y logran un molde para cada máscara.

Entrevistador: ¿Cada máscara es diferente según las especificaciones del pedido? es decir, cada uno pide las características determinadas para su elaboración.

Eduardo Calderón: Ahí entra a tallar los gustos de cada bailarín. De repente alguno de ellos quiere tener en la máscara con los cuernos más ondulados en la punta. Hay diferentes factores con respecto al gusto, de repente quieren que el cabello de la máscara sea crespo o sea lacio. En fin. Depende del gusto del danzante.

Entrevistador: ¿Que simboliza la máscara a nivel artístico?

Eduardo Calderón: La máscara del Diablo representa un rostro angelical. Se refiere al historial del diablo, quien representa al arcángel Luzbel. Es el único arcángel que se doblega ante el poder de la Virgen del Rosario, es por ello que el diablo cajabambino es el único que puede ingresar a un templo. Bueno, ya en la iglesia, los danzantes nos

sacamos la máscara y debido a todo el fervor y el amor que a ella le tenemos, entramos, la sacamos en procesión hasta la puerta para que ella nos vea bailar, porque para ella y por ella bailamos. Al retorno, cargamos el anda y la llevamos a su lugar. Ese día, cada danzante, lleva el mejor ramo de flores.

Entrevistador: ¿Cuando están bailando, también tienen las flores?

Eduardo Calderón: Primero entramos y sacamos a la virgen. Ella nos ve actuar y nos ve bailar. En el retorno, cuando la cargamos en andas para dejarla en su lugar, allí, después de haber bailado, dejamos el ramo de flores a la virgen.

Entrevistador: ¿Cada día es un ramo diferente y dejan ese ramo con la virgen todos los días que bailan?

Eduardo Calderón: No. Hay un día que se llama, Día de la asociación, el cual, generalmente, se hace un sábado. En ese salen todos los devotos danzantes.

Entrevistador: ¿Cuáles son los componentes de la vestimenta de un diablo y cuál es la razón de cada uno de los componentes?

Eduardo Calderón: A ver, comencemos desde arriba: está la máscara, dentro de la máscara llevamos el pañuelo de cabeza o la capa. Esta capa tiene la particularidad de que, los bordadores o bordadores, no pueden o no pueden bordar otras imágenes que no sean flores porque o la Virgen del Rosario siempre va acompañada de flores.

Entrevistador: ¿Cuando el rosario se lee, lo hacen como ofrenda floral?

Eduardo Calderón: Sí, más o menos así.

Entrevistador: Bueno, la imagen de la Virgen del Rosario es con flores, ¿verdad? Porque la imagen original de la virgen es con el rosario y las flores.

Eduardo Calderón: Por el mismo nombre, la Santísima Virgen del Rosario significa que le reza al padre Jesucristo. A eso refiere el nombre de la Virgen, porque es la única que reza. Intercede y nos hace rezar a nosotros.

Bueno, luego sigue el camisón: es una camisa bordada a la medida del danzante, esta llega más o menos hasta la altura del muslo. Luego llevamos una faja, la faja representa, de repente, la costumbre del poblador del campo.

Entrevistador: ¿Usaba faja para trabajar?

Eduardo Calderón: Sí. Es decir, esas fajas anchas las llaman bufandas y protege a la gente del campo cuando alzan peso. Entonces, en representación al poblador del campo, utilizamos la faja. Bueno, también se usa con uno o dos lazos. Es una forma como las bordadoras construyen el vestido. Así nos lo entregan, para usarlo nomás. Últimamente se está optando por mejorar el vestuario pues las fajas están saliendo bordadas. Se nota la mejora porque antes usábamos la faja sin bordar; solamente se bordaba la punta y el fleco. Luego, más abajo tenemos el pantalón: el pantalón llega a la altura de la pantorrilla y sobre este va un enagüe, el cual levanta y le da otra forma al faldellín. El faldellín es de la misma tela que el camisón y el pantalón; si el faldellín no tiene enagüe va a quedar un tanto caído.

El danzante también utiliza medias de nylon color carne. En las manos llevamos guantes de encaje para darle otro atractivo a la visión de quien te mire bailar. De acuerdo al danzante, y según su destreza, en una mano va el chicote y en la otra, el ramillete flores bien adornado. Algunos danzantes acostumbramos a llevar el rosario junto con los collares.

Entrevistador: ¿También llevan unos zapatos de cuero?

Eduardo Calderón: Los zapateros de Cajabamba son contados y los zapatos que usamos no los hace cualquiera. Nosotros como danzantes, le pedimos al zapatero una pieza de suela -aunque él ya sabe- que va en el taco del zapato para que el espuelín no resbale, porque si se resbala nos puede provocar un accidente. Todos esos atuendos, ya con la experiencia de los danzantes y de los que construyen esas piezas, poco a poco se han ido perfeccionando.

Entrevistador: ¿Quiénes son los encargados de hacer la indumentaria o conoce a aquellos con más renombre que hacen los bordados?

Eduardo Calderón: Hay mucha gente que borda. Por ejemplo, te hacen un vestido y logran el producto, pero no se dan a conocer. Hay personas que trabajan y elaboran estas indumentarias, pero son de perfil bajo o prefieren que su nombre quede reservado ahí. Uno de los nombres que suenan es de doña Amparo Alayo, otra es doña Bernavita Rojas; tienen varios trabajos. También está doña Nelly Paredes. Entre los bordadores varones está Guillermo Ramal Seminario, quien ya ha fallecido. El que le sigue los pasos es el joven César Villalobos. Existen muchas personas más que bordan como doña Dora Caballero y su hija también. Prácticamente se crean microempresas que les generan trabajo para ellos.

Entrevistador: ¿Y viven también de eso? Porque a más danzantes, más trabajo.

Eduardo Calderón: Los vestidos tradicionales son bordados a mano. La tradición la hace el pueblo. En la última junta hemos tomado la decisión de que ningún vestido bordado a máquina debe salir como parte de la danza, porque el bordado a máquina no es tradición y le quita trabajo los bordadores tradicionales; eso merma el valor de la mano artesanal.

Entrevistador: ¿Hacen lo mismo con las máscaras?

Eduardo Calderón: Sí. Hay algunos jóvenes que se actualizan están haciendo la máscara con fibra. De repente los estudios o la misma máscara puesta dos o tres horas no es beneficioso para el danzante. Esas cositas estamos tratando de dejar de lado porque no es conveniente para la conservación de nuestra expresión cultural. Queremos sostener y mantener este aspecto de lo tradicional, es decir, no puede haber tradición sin la mano del hombre.

Entrevistador: ¿Cuáles son los materiales más usados en la máscara?

Eduardo Calderón: Por ejemplo, las orejas son de lata. Bueno, de acuerdo al artista viene la calidad del trabajo.

Entrevistador: ¿Para ser diablo hay algún requisito más que el bailar bien?

Eduardo Calderón: Para ser diablo primero se tiene que ser Galán. Así empiezan los niños. Ser galán es el primer requisito para llegar a ser diablo.

Entrevistador: En la fiesta de octubre del año pasado no vi galanes, solamente diablos y varios de ellos eran pequeños.

Eduardo Calderón: Ese aspecto, por ejemplo, la directiva anterior no solamente nos había dejado las cuentas en cero, sino que también nos estaba desmantelando la asociación; a los galanes ya no les hacían caso. No sé qué tendrían en la cabeza porque han tratado de exterminar al galán, y no solamente, también han querido exterminar la forma de trabajo del artesano en cuanto a los vestidos. Ellos ya estaban incursionando con los vestidos bordados a máquina, pero esos vestidos tenían un costo más barato y le quitaban valor a la confección manual.

Entrevistador: ¿Cómo es el atuendo del galán?

Eduardo Calderón: Todo es una careta. Se le agrega una corona y espejería. El diablo tiene camisón y ellos una camisa adornada con encaje en la pechera. El pantaloncito, al igual que el diablo, es hasta la pantorrilla. También llevan una faja y bailan con guantes. En una mano lleva el pañuelo rojo y en la otra, el pañuelo blanco para mostrar el aspecto nacional; de ser buen peruano y buen cajabambino.

Entrevistador: ¿Qué es lo que representa el galán?

Eduardo Calderón: El galán representa el anticipo de querer llegar a ser diablo. Para ser diablo no llega cualquiera, porque el galán ha tenido que prepararse y aprender a bailar. Los pasos que se utilizan en la danza son particulares, así bailes marinera o huayno, no puedes llegar a ser diablo, no es tan simple. Esos pasos hacen que el danzante muestre

toda su fuerza y vitalidad, sobre todo en el zapateo: se goza, muestras la algarabía y el regalo que le estás haciendo a la Virgen.

Entrevistador: ¿Hubo una ocasión donde las mujeres salieron de diablo?

Eduardo Calderón: Las diablesas.

Entrevistado: Esto era como una ruptura en el marco de la tradición, ya que los diablos son varones solamente. ¿Qué opina usted sobre ese ese cambio? ¿Podría volver a pasar?

Eduardo Calderón: Ese tema de las diablesas fue producto del entusiasmo de algunas personas. Incluso han hecho sus faldas, han bordado bonitos trajes: artísticamente está bien. Pero, como parte de las reseñas, no se nombra una mujer. La diablesa tendría que, en sus vestidos, utilizar la parte del escote, por los senos, a diferencia del diablo que no tiene esa esa característica. La diablesa no utiliza el pantalón, se quedaba en faldellín y rompía toda la tradición de la danza de diablos. Con esta incursión han preferido darles acceso a las diablesas y no a los galanes.

Entrevistador: Algo que me habían comentado en otras entrevistas era el punto en contra que tenían las diablesas ya que no aguantaban toda la jornada del baile. Esto no es un tema de deprecio o por ser machista, sino porque no podían resistir físicamente todo el proceso de la danza que es bastante pesado.

Eduardo Calderón: El varón, de repente, físicamente, es un poquito más fuerte, porque había diablesas que se desmayaban o se asfixian con la máscara. Nosotros, por ejemplo, somos anónimos y no tenemos por qué levantarnos la máscara. Si algo pasaba, de repente por temas de salud -ya que nadie está libre de enfermarse-, o por algún apuro, lo que hacemos los diablos es ir a una tienda abierta o una casa abierta y pedimos la posada hasta que solucionamos nuestro caso.

Entrevistador: Me gustaría hablar ahora sobre la música, ya que usted mencionó que es músico. Por ejemplo, hay bandas que vienen de Trujillo, Chiclayo o de otras provincias.

Yo sé, por amigos que han sido danzantes, que el tipo de marinera, incluso el huayno, es diferente al de Cajabamba, con respecto a las bandas de otros lugares.

Eduardo Calderón: Ellos no tienen el estilo que tenemos los músicos de Cajabamba. Es decir, la gente de fuera cuando viene se puede acoplar, pero no cuentan con ese estilo auténtico y autóctono que tenemos nosotros. Si uno va a tocar especialmente para la danza de diablos, debe tener otro sentimiento para expresarse musicalmente.

Entrevistador: ¿Qué piezas musicales son las que se tocan? ¿Cuáles son los nombres de las piezas en la marinera y en el huayno?

Eduardo Calderón: Bueno, yo tengo está lista donde estás las piezas que más utilizamos. Por ejemplo, en marinera tenemos El Arete de Oro. Esa es una marinera trujillana de salón, pero su melodía es atractiva para la danza de diablos, además, es una pieza corta que no tiene marcaciones como Así baila mi trujillana o Adiós maestro. Generalmente la música de los diablos es corta y les permiten a estos expresar su don de danzante. Lo mismo pasa con el huayno como en Alverjitas Alverjones. También hay otra marinera que se llama Cholita ráscame la cabeza, la cual es cajabambina y netamente para los diablos. 300 libras de Oro también es una marinera, pero de salón y que ha sido adecuada para la danza de diablo porque es corta. Otra es Toro Barroso, que tiene melodías ecuatorianas y que son atractivas para los diablos. Viva Chiclayo también es una marinera de salón. Tenemos otra marinera que se llama Monsefú, la cual es norteña. Entonces, algunas de esas piezas son marineras norteñas adecuadas para la danza de diablos. Tenemos también El Huaquero, una marinera muy tradicional utilizada en los concursos de marinera, y como es corta, también se permite la adaptación a la danza de diablos. Luego tenemos El Otuzcanito. Bueno, así me pasaron el nombre de ese huayno, y cuando yo coordino con las bandas de fuera, no la conocen. Otra pieza es El barba azul o 7 mujeres, como se le llamaba; otra es La Capitalina que es de Jilguero del Huascarán. Otro de los temas adaptados para los diablos se llama Río Santa. Otro es Zorzalito Negro, el cual es un huaynito de la zona. Y así hay otras marineras y otros huaynos, aunque no son muchos. La mayoría se adaptan.

Entrevistador: En el sentido de la adaptación, ¿cuál es el objetivo? No solamente que sea corto, también está el ritmo el compás, la forma y la melodía ¿Cómo describiría lo esencial de la pieza?

Eduardo Calderón: La marinera es corta, el huayno es corto. Si ponen una marinera larga, se convierte en un tema monótono y el diablo ya no tendría fuerzas para terminar ese baile, para respirar y recuperar un poco de energía. Lo atractivo de las bandas de Cajabamba es que, el ritmo, es un poco más rápido, pero no tanto, o como se dice, “Ni muy muy, ni tan tan”. En cuestión de velocidad, yo comparo la marinera con el tondero, aunque el tondero es un poco más rápido. Entonces, más o menos por ahí va.

Entrevistador: ¿Y los arreglos con relación a las armonías y los instrumentos musicales?

Eduardo Calderón: El arreglista hace su arreglo, escribe y el músico lo lee, pero no hay mucha diferencia.

Entrevistador: ¿Qué sentido tiene la música en el ritual?

Eduardo Calderón: La música nos conlleva a representar festejo, algarabía, es decir, todo lo que todo el danzante realiza en sus movimientos, sus zapateos; todo lo que hacemos con devoción y fervor a nuestra madre del Rosario.

Entrevistador: ¿También tiene que ver con el tema de la peruanidad?

Eduardo Calderón: Sí. Eso se llama identidad. Somos muy querendones a lo nuestro. Tal vez sea amor que le tenemos a nuestra patrona o el amor a la tierra. Eso mostramos, porque en nuestros atuendos de diablo, para ser más exacto, en el chicote, llevamos un lazo con los colores de la bandera, incluso en el mazo, como lo llamamos, ahí va amarrada esa cinta; en la base, otra cinta, como haciendo alarde de que somos bien peruanos.

Entrevistador: Con relación al movimiento, ¿la danza tiene una coreografía?, ¿cómo es el entendimiento con la pareja?

Eduardo Calderón: Sí hay. La marinera tiene sus partes y en el margen del respeto a la pareja, se muestra primero el saludo, luego por orden, una vuelta a la izquierda y otra a la derecha. En marinera eso se llama Vuelta y Contra vuelta; eso también lo hacemos. Pero, en sí, no tenemos coreografía. Todo eso ha ido disminuyendo por la falta de interés de los directivos, entonces nosotros, como la nueva directiva, ya estamos previniendo ese tipo de trabajo. Nuestra labor, como danzantes, es salir al escenario con nuestro producto preparado, es decir, tenemos dos formas; la primera forma es el baile libre o a campo abierto, lo que tradicionalmente se hace; segundo, estructuralmente, bailamos con pasos coordinados junto a la pareja.

Entrevistador: ¿Cómo es que siente usted que ha evolucionado a través del tiempo? ¿Cómo ha perfeccionado su estilo de danza?

Eduardo Calderón: Cada danzante tiene su estilo. Pero, cuando entramos en un trabajo de coordinación, tenemos que saber contar los tiempos, lo cual vendría a ser el manejo de la expresión coreográfica. Es un trabajo disciplinado.

Entrevistador: Pasando al tema de la socialización y la familia, ¿su familia es cajabambina neta o ha venido de otro lugar a asentarse?

Eduardo Calderón: La mayoría de danzantes, de hecho, somos cajabambinos netos, pero hay otros danzantes, un pequeño grupo, que no son de Cajabamba. Nosotros no nos miramos de ese modo, ni preguntamos de dónde han venido, es decir, no nos mostramos despectivos con ellos. Si estás acá y tienes fervor y devoción a la madre (la virgen), puedes venir, aquí estamos todos. Pero hay algunos visitantes establecidos en el pueblo que muestran su fervor mejor que otros que viven acá. Ellos se han ido incluyendo dentro de lo artístico y folklórico de Cajabamba. Además, uno como natal y como padre ansía que su hijo sea mejor, incluso en el folklor, porque hay casos donde algunos diablos han hecho pareja con sus mismos hijos, es decir, la herencia está dada.

Entrevistador: ¿Usted cree que ha habido un desmedro en la danza con relación a las nuevas formas de religiosidad cristiana que en sí no son católicas?

Eduardo Calderón: No ha habido casos saltantes digamos, casos minúsculos tal vez. Es más, hay un incremento de danzantes. Pero, en nuestro caso, la característica religiosa de devoción no nos la quita nadie.

Entrevistador: ¿Usted y su familia siempre participan de actividades religiosas o temas relacionados a la virgen? ¿Cómo llega a sentir ese fervor religioso o fue un aprendizaje dentro del entorno familiar?

Eduardo Calderón: Como decimos aquí, folklóricamente hablando, lo hemos mamado. Por ejemplo, mi madre siempre nos ha inculcado, el respeto hacia el señor, hacia la virgen, así como el respeto de persona a persona. Los seres supremos siempre tienen su valor y nosotros, como hijos, hemos seguido esos pasos en algunas creencias. La decisión de formar parte de la danza de diablos es porque uno, como persona, decide ofrecerse en todos sus sentidos y le regalas a la virgen ese arte.

Entrevistador: ¿Qué anécdotas tiene usted con relación a la fiesta?

Eduardo Calderón: Bueno, antes que sea danzante y llegaba el día de la fiesta, todo el mundo veía las acciones, el evento. Lo que más resaltaba era cuando los diablos ingresaban a la iglesia y sacan a la virgen. Eso causa un gran sentimiento, otra vivencia.

Entrevistador: ¿Cómo fue el proceso de aprendizaje? ¿A usted le enseña alguien la danza o la aprende por observación?

Eduardo Calderón: Mayormente, la enseñanza y el aprendizaje se da por observación, porque, muchas veces, los niños ven a un mayor actuar y lo repiten, remedan, quieren hacer lo mismo que hace el adulto. Más o menos esa es la forma de apoderarse de tales riquezas.

Entrevistador: ¿Su padre fue danzante también?

Eduardo Calderón: No. Mi abuelo fue amante de los caballos y por ese lado adquirí la pasión por los caballos de paso. Eso se puede relacionar porque mi abuelo, para la fiesta, salía con su caballo, y este, con su galope, pareciera que bailaba marinera.

Entrevistador: ¿Cuánto tiempo tardó en concretar el aprendizaje de la danza?

Eduardo Calderón: Fue rápido. Bueno, agradezco a mi madre porque siempre me asistió cuando yo llega con alguna ocurrencia. Primero aprendí a bailar la marinera norteña, competí y fui campeón. El municipio costeaba el pago del profesor porque la academia era gratis. Ahí fui cimentando poco a poco mi aprendizaje.

Entrevistador: ¿Qué es lo más difícil de ser el diablo?

Eduardo Calderón: Lo difícil es lograr el estado físico para poder hacer el zapateo. Esa es la parte más fuerte de alcanzar como diablo, ya sea en marinera o en huayno.

Entrevistador: ¿Alguna vez ha vestido de galán?

Eduardo Calderón: No. Mi hermano menor fue galán.

Entrevistador: ¿Por qué no llegó a vestir de galán?

Eduardo Calderón: Yo me adherí a la danza de diablos porque ya había comenzado como danzante de marinera, ya tenía la forma del baile y el ritmo. Para diablo tuve que practicar el paso original de la danza.

Entrevistador: ¿Cuántos hombres en su familia han sido diablos?

Eduardo Calderón: Mi hermano menor y yo. El mayor practicaba la marinera norteña.

Entrevistador: ¿Alguien dentro de su familia lo motivo para ser diablo?, ¿o fue algo intrínseco de su interés?

Eduardo Calderón: Bueno, la danza siempre viene de familia. Cuando yo les dije, Voy a hacer diablo, al principio lo tomaron como broma, pero mi madre siempre me escuchaba y sabía qué es lo que iba a hacer. Ella fue la primera en apoyarme y yo sabía que me entendía. A mis hermanos también los apoyaba.

Entrevistador: ¿Cuántos hermanos tiene en total?

Eduardo Calderón: Nosotros hemos sido ocho hermanos, pero en el trayecto, por el cáncer, se nos fue una hermana. Este año ya se cumplen 23 años desde que ha fallecido. Bueno, nosotros somos cinco varones y dos mujeres, de las que quedaron. Solo mi hermano menor y yo hemos sido danzantes, pero en general a todos nos gusta el arte. En mi caso, soy el único que sigue la rutina de la danza de los diablos.

Entrevistador: ¿Tiene algún referente del cuál haya observado la danza y le tenga admiración?

Eduardo Calderón: Claro. Por ejemplo, José Eslava, que ha sido mi vecino, el profesor Carlos Vargas, también Miguel Flores; hay varios personajes que han sido modelos para convertirme en danzante.

Entrevistador: ¿Qué significa para usted ser cajabambino?

Eduardo Calderón: Es lo más grande que Dios me ha regalado. Gracias a la madre del Rosario quien nos guía y protege.

Entrevistador: ¿Qué es lo que caracteriza o diferencia a los cajabambinos de los demás localismos?

Eduardo Calderón: De repente, el fervor de ser danzante de diablo y ser muy respetuoso a la patrona. Tal vez ella nos dicta ser así.

Entrevistador: Dentro de su familia, ¿cuáles son los personajes más cercanos o con quiénes ha mantenido una cercanía mayor con respecto a la devoción?

Eduardo Calderón: Bueno, mis hermanos mayores nos han monitoreado también y siempre decían, Hermano, vamos, es hora de ir a la iglesia, es hora de ir a un rosario; inclusive en la misma casa, cuando mi madre nos enseñaba a rezar antes de comer, o antes de dormir. Unas sanas costumbres que teníamos. Todo eso se lo debemos a mi madre y, menos mal, aún la tengo en vida.

Entrevistador: ¿Que eventos son representativos de la identidad cajabambina?

Eduardo Calderón: Dentro de lo último que se ha venido dando, está el concurso de pintura rápida, el concurso de platos típicos que se hace junto con el carnaval. Por ejemplo, en estas fechas se va a dar La Ollita de barro, que se realiza en la universidad, donde se muestra toda la producción culinaria de Cajabamba. También se ha venido dado el concurso de panificación donde se expone el mejor pan, incluso dulces. Generalmente se celebra para el aniversario de Cajabamba.

ENTREVISTA N°4

Nombre de entrevistado: Inving Ricardo Eslava Ampuero

Código: IEA

Dirección: Mz. D Lte. 09 Liberación Social Distrito de Víctor Larco

Edad: 48 años **N° DNI:** 26949912 **Estado Civil:** Casado

Relación con la investigación: Informante

Entrevistador: ¿Cómo obtuvo su máscara y desde cuándo viste de Diablo?

Irving Eslava: Bueno, mi primera máscara me la compró mi papá. Yo tenía entre 4 y 6 años cuando bailé por primera vez como Diablo.

Entrevistador: ¿Esa máscara fue fabricada por algún artesano en particular?

Irving Eslava: Sí, por el profesor Carlos Vargas Rojas.

Entrevistador: ¿Cómo fue ese proceso? ¿Se le puede pedir ciertas características al artesano, se amolda o hay medidas que se toman antes de hacer la máscara?

Irving Eslava: Me tomaron la medida de la cabeza, de diferentes áreas. El profesor hizo un molde, y sobre ese molde hizo la máscara con tela de tucuyo, cuernos de carnero y todo lo necesario para hacerla. Antes de terminarla, recuerdo, me llevó mi papá para que me probara la máscara. Actualmente esa máscara la tengo aún en casa.

Entrevistador: ¿Esa máscara es la que siempre has usado?

Irving Eslava: Esa la usé de niño. Ahora tengo otra que antes fue de mi papá, como a él le quedaba grande, le compré una y la de él la usaba yo. Todavía tengo esas tres máscaras.

Entrevistador: ¿Qué diferencia tu máscara de otras máscaras?

Irving Eslava: Bueno, es una máscara que tiene un rostro bonito, los ojos están bien encajados, los cuernos son uniformes a diferencia de otras que no lo son tanto. Bueno, las tres máscaras son bonitas, especialmente la que recibí de mi papá.

Entrevistador: En el caso de tu vestuario, es una indumentaria, según lo que habías reseñado, que tiene bastantes piezas y cada una tiene una simbología especial, como la simbología de las flores que están presentes en el camisón, el faldellín, la faja y otros elementos. ¿Qué tipo de simbología encuentras en tu vestuario?

Irving Eslava: Yo creo que son los ramos que se le ofrecen a la virgen, puesto que esta danza es debido al fervor religioso que se le tiene a ella. Cuando salimos en la primera danza, nuestros ramos se los ofrendamos a ella y creo que por eso son las flores: los claveles, las rosas, que están presentes en los diferentes motivos de los vestuarios.

Entrevistador: Me han contado que, además de enfrentarse a la virgen, los Diablos son los únicos que pueden entrar a la iglesia, incluso se quitan la máscara. ¿Es cierto eso?

Irving Eslava: Sí. Nosotros entramos a la iglesia y sacamos a la virgen hasta la puerta. Bailamos al pie de ella y alrededor de la plaza de armas. Una vez terminada la danza, guardamos a la virgen y ahí es donde ofrendamos nuestros ramos a ella.

Entrevistador: Los Diablos cuando bailan, luego de haberle ofrendado a la virgen las flores, ¿también le pueden regalar una flor a una dama del público? ¿Eso es algo usual o antes lo era?

Irving Eslava: Siempre se regala una flor a una enamorada, una amiga, o a nuestra madre, o a una anciana, incluso algún familiar. Ese es el regalo que alguna mujer espera de un Diablito.

Entrevistador: Hay dos figuras; uno es el ramillete con flores que tiene un espadín y el segundo es el chicote. ¿Qué simbología tienen estos elementos conjuntamente con el ajuar del Diablo?

Irving Eslava: Nosotros utilizamos el chicote para: uno, reventar, pues el Diablo tiene que saber chicotear; también con él ampliamos el espacio para el baile porque la gente se amontona y nos quitan amplitud para el baile: es una forma de imponer orden y autoridad.

Entrevistador: Me habías comentado antes que algunas piezas de tu vestuario fueron confeccionadas y bordadas a mano por tu madre. Ahora han surgido una serie de controversias con respecto a la confección de vestuarios y máscaras puesto que se estaban fabricando con materiales que no son los correspondientes o, incluso, con un proceso más industrial. ¿Tú qué opinas sobre eso?

Irving Eslava: Yo creo que fabricarse un vestido de Diablo como fabricarse una máscara, es arte. Tanto cajabambinos como cajabambinas somos artistas. Yo no estoy totalmente en desacuerdo con que haya figuras estampadas. Igualmente, con las máscaras. Yo no conocía lo que me estabas mencionando sobre el uso de fibra de vidrio en las máscaras. Ahí sí creo que no se debería aceptar como parte de la indumentaria.

Entrevistador: Con respecto a la música, estuve entrevistando a otros Diablos y ellos me comentaban que hay una serie de piezas que están hechas específicamente para la danza. De todo lo que me han dicho, mencionaron que la marinera no es la misma que se escucha en el norte, que el arreglo musical es distinto. ¿Qué opinas respecto a eso?

Irving Eslava: Sí, exactamente. Las marineras son totalmente diferentes. Quizá cuando la escuchamos en un concurso de marinera, esta es más lenta, en cambio para la danza de Diablos es un poco más rápida. Seguro te habrán dicho también que algunas marineras la adaptan o la acoplan al ritmo de la danza de Diablos.

Entrevistador: ¿En color son más alegres? Es decir, el arreglo musical es más alegre, más cálido que de la marinera trujillana.

Irving Eslava: Sí, definitivamente. Uno cuando regresa a Cajabamba y escucha una marinera de Diablo, es inevitable no emocionarse y recordar que uno lleva por dentro esa danza.

Entrevistador: ¿Recuerdas algún nombre en particular de las piezas que te llamaron la atención, ya sea en huayno o marinera?

Irving Eslava: Sí. Por ejemplo, hay una marinera que se llama Monsefú, otra se llama 200 libras de oro, Pilsen Trujillo, El Huaquero, etc. En cuanto a los huaynos recuerdo Capitalina. Bueno, los demás ahora no recuerdo, pero eran huaynos bonitos que quedan grabados en la memoria.

Entrevistador: En el caso de la danza, Los Diablos no es un baile con coreografía y cada danzante tiene su estilo. Algo que no pasa desapercibido de la danza es que es en pareja. ¿Salen con alguien preparando una especie de coreografía o forma de baile, o en el momento de la danza se emparejan y es el instinto del bailarín quien hace lo suyo?

Irving Eslava: Bueno, suceden las dos cosas. A veces uno tiene una pareja y se prepara con anticipación para el baile. También sucede que hay bailarines que salen sin pareja y

se encuentran en la misma danza y bailan de acuerdo al ritmo con el estilo que cada uno tiene. En esta danza no hay una coreografía al 100% porque cada uno tiene su estilo.

Entrevistador: Justamente varios danzantes que he entrevistado me mencionaron formas distintas de hacer el baile, por ejemplo, punta y taco en el aire o punta y taco al mismo tiempo.

Irving Eslava: Sí. Como te había mencionado, cada uno tiene su estilo. Lo que nos ayuda es el ritmo del huayno como de la marinera. Por ejemplo, en el huayno, los movimientos son más rápidos, como el zapateo; por eso cuando tocan otras bandas que no son cajabambinas nos confundimos, nos perdemos en el ritmo, así que preferimos que nos toque una banda que sea cajabambina.

Entrevistador: ¿Has tenido algún problema para bailar? Por ejemplo, me comentaron que, a algunos, la máscara los asfixiaba y no podían seguir toda la jornada. ¿Qué pasa cuando tienen problemas como esos? ¿Se pueden quitar las máscaras o hay reglas y procesos que deben respetar durante el baile?

Irving Eslava: Primero se baila en la casa del mayordomo dos marineras y un huayno, luego, alrededor del atrio de la iglesia, son aproximadamente 24 bailes. Por esquina son dos marineras y un huayno. Ahora, la máscara sí es sofocante, más cuando uno baila y transpira, pero debemos aguantar porque lo hacemos por devoción a la virgen, y mientras uno levante menos la máscara, mejor. Yo nunca he tenido problemas y siempre he terminado las piezas, felizmente.

Entrevistador: ¿Eso involucra también soportar el clima?

Irving Eslava: Generalmente en época de la fiesta, llueve en Cajabamba. A veces tenemos que esperar que escampe o si no está muy fuerte, bailar con lluvia. Esa es la devoción.

ENTREVISTA N° 5

Nombre de entrevistado: Fredy Constante Vargas Romero

Código: FVR

Dirección: Jr. Grau 912 – Paseo Peatonal de Cajabamba

Edad: 29 años **N° DNI:** 46385022 **Estado Civil** Soltero

Relación con la investigación: Informante

Entrevistador: ¿Cómo consiguió su máscara de diablo?

Fredy Vargas: Bueno, yo tengo una herencia, como máscara, de mi padre. Él mandó a hacer una máscara a mi hermano, pues a raíz de una enfermedad que sufrió cuando era pequeño, y por fervor religioso, mi padre hizo una entrega espiritual a la virgen, como una promesa y es a partir de ello que mi hermano sale de Diablo. La máscara fue mandada a hacer a un señor que se llama “Pablazo”, que en realidad es un alias; no lo conozco pero tengo referencias de esa persona por su apodo. Pablazo ha sido el mejor artesano de máscaras de ese entonces, y la máscara que tengo se la hizo a mi hermano y es la que yo heredé, además, fue la primera máscara que yo usé cuando me inscribí y salí por primera vez de diablo.

Entrevistador: Todos mencionan que hay un proceso tradicional en la fabricación de estas máscaras y que las hacen únicas con relación a otras. Es decir, son objetos mandados a hacer y que tienen peculiaridades diferentes para cada uno de los danzantes que las han solicitado. Estas son piezas especiales, únicas y originales; sin embargo, mencionaban también los artesanos, que hay una especie de ruptura generacional en la fabricación y ahora se está usando fibra de vidrio y otros materiales para poder hacer las máscaras en serie.

Fredy Vargas: Las máscaras Pablazo, al menos la primera generación, están hechas con cuernos de venado y tenían aretes, pero estas eran alargadas. La otra generación tiene cuernos de carnero y están hechas, en su base, de papel prensado y sobre eso se hace la resina y todo lo demás. La máscara de mi hermano y de mi padre está hechas así, de cuerno de carnero y a base de papel. Esas máscaras, por ejemplo, no se pueden mojar tanto porque se deforman.

Entrevistador: ¿Tú estás a favor de que las nuevas técnicas de fabricación sean introducidas en la elaboración de las máscaras? Por ejemplo, me comentaban, que en caso de los vestuarios ahora se utilizan los métodos industriales como en los estampados y eso genera cierta suspicacia en quienes están muy relacionados con la tradición.

Fredy Vargas: En la tradición, la danza de Diablos empezó por los zapateros y costureros, y son los zapateros quienes fueron los primeros invitados a formar parte de la tradición. Mi padre era fabricante de zapatos, es decir, él no hacía reparaciones como otros zapateros, él fabricaba y por tal motivo es que le encomiendan diseñar los zapatos. Él diseñó unos blancos con negro y eran los más clásicos, pero ya no se usan. Ahora se usan unos zapatos blancos con unas franjas negras y tienen los mismos adornos que los clásicos: un cuero sobre otro cuero con flores, pero la parte negra es de charol.

Entrevistador: ¿Y también vienen con espuelas?

Fredy Vargas: Claro. Las espuelas han ido de acuerdo a rangos. Por ejemplo, las de mi padre eran bastante grandes y las de mi hermano son más pequeñas. Nunca supe si hay algún tipo de relación en cuanto a la edad o algo más como el rango de bailarín.

Entrevistador: En el caso del vestuario de Diablo hay elementos muy representativos, por ejemplo los guantes, también el ramillete, el espadín, las pulseras en los brazos, los collares, las fajas, el faldellín, el pantalón, las medias y todas esas piezas. ¿Qué simbología o qué personalidad le imprimen al Diablo? ¿Cuál es el significado de cada implemento?

Fredy Vargas: Bueno, en la danza de Diablo, el vestido es una copia del arcángel Gabriel o algo parecido y proviene de las pinturas que le han realizado a este. Ahora, el tema de la joyería que usa, simboliza la elegancia que se le trató de dar para impresionar a la virgen, porque el propósito de la danza de Diablo, al menos en la original pues de repente habrá cambiado, es mostrarte de forma física con todos tus pecados, humillándote y bailándole a la virgen como un penitente con sus ofrendas. También, por ejemplo, la costumbre de mi padre era usar perfume, pues para él, el Diablo tenía que salir bien perfumado, pero ahora se ha perdido eso. Anteriormente se usaba, debajo del faldellín del danzante, una especie de enagüe con una tela

que estaba almidonada para dar un alce al faldellín y se vea más elegante. Lo que siempre recalca mi padre era que el Diablo no podía salir y caminar como cualquier persona; tenía que ser una dama aun siendo el danzante varón y caminar como tal, sacando el pecho, pomposo, con un estilo femenino para caminar. Eso, por ejemplo, es lo que actualmente ya no veo. Los Diablos, ahora, caminan como si estuviesen en un paseo rutinario y no como un Diablo en realidad.

Entrevistador: Tengo por entendido que cuando uno usa una máscara, tú le prestas tu cuerpo y la persona asume una especie de alter ego que le da la máscara, es como otra forma de hacer teatro, es como asumir un personaje hasta que termina la danza. Ser el Diablo siempre.

Fredy Vargas: Claro. Ser el Diablo y ser elegante. Uno al momento de ponerse la máscara y la vestimenta debe tener una fase de actuación, incluso para bailar. Uno debe siempre ser elegante y ese es un punto, que al menos, en la enseñanza de mi padre distingo. Es por eso que él ha sido uno de los más sobresalientes danzarines de su tiempo, y siempre remarcaba, como enseñanza, a mi hermano y a mí, que cuando uno sale de diablo debe tener elegancia, salir perfumado y ser muy bravo a la vez con respecto al chicote, pero sin dañar a otro compañero y limitar el espacio que la gente ocupa como observadora, pues muchas veces tratan de acercarse y reducen el espacio para el Diablo, por eso él debe hacer respetar su espacio.

Entrevistador: Es un símbolo de autoridad. ¿Pasa igual con el ramillete y el espadín?

Fredy Vargas: Bueno, el espadín es parte del arcángel Gabriel ya que, en los cuadros que han sido pintados él es quien expulsa. Las flores forman parte de la elegancia, pues como Diablo, también debes ser un galán, porque cuando se baila, a la mujer que te gusta y sabes que te está observando, te le acercas y le regalas una flor.

Entrevistador: Yo pensaba que la cuestión del ramillete tenía que ver con una ofrenda floral que se tenía que dejar en la iglesia.

Fredy Vargas: Es decir, cuando uno sale de Diablo, la primera ofrenda tiene que ser a la virgen, porque la virgen está sobre todo y no la tomamos como una mujer, sino como deidad. Entonces, cuando llegas a la iglesia, no puedes ingresar con la máscara. Te sacas la máscara, te presentas

a la virgen, le regalas flores, y el baile que uno hace es para ella. Entonces, como parte de la costumbre, si tratamos de escenificarla, la iglesia representa el cielo o el limbo y cuando sales de la iglesia, te conviertes en un terrestre y, como Diablo, tratas de galantear. Es por eso que uno debe estar bien parado, actuar como se debe, estar bien perfumado, tener joyas que sean relucientes. Los zapatos, justamente por el baile, deben tener una suela que suene al momento de danzar, junto con las espuelas. Todo eso tiene un significado para el baile. El chicote, obviamente, debe también ser resonante.

Entrevistador: En el caso de las flores y de ser galante con las damas, es algo que no he notado mucho la última vez que he visto la danza. No he visto a los Diablos ser galantes con las damas, al menos en esta época.

Fredy Vargas: No todos lo hacen, pero eso sí es parte de la danza. Incluso sacas a la mujer que te gusta y dejas que te vea cuando bailas.

Entrevistador: Este es un baile en pareja, ¿no? Es decir, es un baile coordinado.

Fredy Vargas: Claro, tiene que haber coordinación. Normalmente, en el primer redoble de la banda, hay un cruce y en este cruce hay un pequeño coqueteo con la pareja (la pareja del Diablo), después se sigue bailando. En el segundo redoble se hace otro cruce y hay otro coqueteo también. Es como la Marinera, pero no en ese nivel de coqueteo. Ese tiene otra simbología.

Entrevistador: En relación con la música, yo cuando he tenido la oportunidad de ver amigos cajabambinos en Trujillo, me dicen que la música de la Marinera es diferente. Diferente en los tiempos, por ejemplo, que es un poco más acelerado, incluso en lo breve que es la pieza también. ¿Qué tipo de reacción tienes con respecto a eso? ¿Es tan distinto o hay otro tipo de ingredientes que la hacen distintiva? ¿Qué piezas son las que se tocan más en la danza de Diablos?

Fredy Vargas: Bueno, la música no ha cambiado mucho. Lo único que se ha agregado son algunas marineras creadas por danzarines o por gente que ha sido de Cajabamba como Abanto Morales. Hay una marinera que se llama Diablo cajabambino soy; esa es la adecuada. La marinera tiene tres tiempos: el primero empieza con el redoble, en el segundo se hace el cambio

y se baila de una manera suave, y en el último redoble el Diablo bota toda su energía y técnica. Entonces, esta marinera es muy breve y diferente a la norteña. Los cajabambinos han tenido muy cerca la cultura trujillana y hay mucha influencia de esta aquí. No sé el origen, pero a la marinera se le adecuó a una danza que se estaba creando por ese entonces.

Entrevistador: ¿También hay un elemento de simbología de peruanidad? ¿Qué piensas tú? Porque cuando yo vi al personaje de galán en fotos este tenía un pañuelo blanco y otro rojo. Tal vez es una forma de decir: “Yo estoy aquí y soy peruano”; además, la marinera tiene esta forma de alzarse como identidad nacional, al igual que el huayno que es muy representativo. ¿Cuáles serían las razones por las que se adaptan?, porque, digamos, en el tiempo, y por lo que he estado leyendo en diferentes libros, algunos autores dicen que la danza fue introducida por los padres agustinos; otros, por Diego Escalante debido a su devoción por la Virgen del Rosario; entonces, cómo es que se da esta elección por la marinera para esta danza, pues la marinera no es tan antigua.

Fredy Vargas: No es una marinera como tal. La marinera de la danza de Diablos la podría etiquetar como una de primera generación porque es más rudimentaria, es decir, muy básica, tiene solo tres tiempos y la mayoría ni siquiera tienen letra, además, es la misma marinera que se baila todos los años, no hay variación, pero hay otras que se les ha agregado algo diferente, como las que compuso Abanto Morales, después, no hay y si hay, son pocas veces las que se bailan. Incluso los danzarines no han estado de acuerdo. Algo que resaltar también es que en cada cuadra al contorno de la plaza mayor, la marinera ya está definida, no es que a la banda se le ocurra tocar algo diferente porque sí; cada cuadra tiene establecida la música.

Entrevistador: Hubo un año donde salieron diablesas, me parece y que fue polémico porque es una danza de varones. Decir que es machista sería poco controversial porque hay danzas que son solo para un género y eso nunca ha tenido un tipo de problemática. ¿Qué opinión tienes tú?

Fredy Vargas: Bueno, machista no lo consideraría porque debajo de la pantaloneta que se usa, el danzarín se pone medias pantis, así como usa flores también. Ahora, si lo queremos llevar a representaciones feministas o masculinas, en realidad, la danza tiene algo muy femenino, hasta andrógono, incluso la máscara es angelical y no tiene facciones de hombre. Lo que yo puedo opinar sobre que haya mujeres que dancen es, simplemente, que no tendría nada de malo, pues

me parece que formarían parte de la evolución de la cultura y como estamos en un proceso donde la integración de la mujer se está dando en todos los campos, las danzas no pueden ser una fotografía del pasado, sino que deberían ser parte de la evolución de la cultura y las costumbres, manteniendo las tradiciones, claro.

Entrevistador: Por ejemplo, y fue algo que me dijeron, la indumentaria de Diablo había cambiado ligeramente para las mujeres: ya no usaban pantaloneta, tenían una especie de escote; además, decían que esto no debería permitirse y en caso que bailasen, era preferible que usen los mismos atuendos todos.

Fredy Vargas: Como parte de la historia, hubo un caso que ha sido documentado, aunque es más como una anécdota. Se dice que hubo una danzarina que se fajaba los senos para aparentar ser un hombre y llegó a ser una de las mejores danzarinas de su tiempo, pero hubo muy poca gente que lo supo. Dentro de esa historia se decía que ella, desde que salía de su casa, no se sacaba la máscara, ni en ningún otro lugar, ni siquiera en la iglesia y siempre la vieron como un hombre. Ella trató de camuflarse para ser hombre al vendarse los senos, todo para no dar indicios y no la descubran.

Entrevistador: En caso de los galanes, yo he notado que han desaparecido.

Fredy Vargas: Aparte de los galanes, estaban también las mojigangas. Eran unos viejos disfrazados que bailaban muy elegantes, con un estilo muy antiguo pero glamuroso. Bailaban delante de los galanes y los Diablos. Las mojigangas han desaparecido hace mucho tiempo, incluso yo no los he visto, pero los tengo como referencia porque me gustaba la historia de la danza de Diablos. Eran como hacendados, se podría decir, que se vestían glamurosamente con una máscara de anciano. No sé cómo era su baile, pero sé que han existido.

Entrevistador: Hay, en la visión del galán, una idea antigua en la danza, pero no tanto como la del Diablo, históricamente, que está conectada con el hecho de que el Diablo pueda pasar a la iglesia. ¿Es eso cierto?, porque tiene la simbología de un querubín. No estoy seguro si esa referencia que encontré en un texto sea correcta, pero habían comentado algunas personas que ese personaje es el que hace que el Diablo pueda pasar a la iglesia ya que ellos no pueden pasar a los espacios sagrados.

Fredy Vargas: Justamente en la danza, el Diablos es el que carga el anda el día central de la fiesta, en octubre, que es la presentación oficial y la única que se hacía en el año cuando fue creada. Antes de eso, para que bailen, había un dueño de casa que lo organizaba: el mayordomo; pero ahora ya no se tiene esa costumbre. El mayordomo, antiguamente, 15 días antes, mandaba ofrendas a la casa de cada uno de los danzarines como señal de invitación para la presentación que él estaba auspiciando. Ahora, por la referencia que tengo, los Diablos eran los que generaban los espacios y, que yo recuerde, ellos nunca han cargado las andas.

Entrevistador: Por el Ministerio de Cultura, los que están reconocidos como parte del patrimonio son los Diablos de Cajabamba, pero no los galanes. Eso ha hecho que otras danzas de Diablos hayan sido reconocidas por el Ministerio. En el 2018 o 2017, no estoy muy seguro, Los Diablos de Ichocán y otros más al final también fueron reconocidos.

Fredy Vargas: Claro. La danza de Diablos, en realidad, no es única en la zona. El caserío de Colcabamba, que queda a media hora de Cajabamba, también tenía danzarines, pero no estaban ligados a los Diablos de Cajabamba, sino que eran propios de esa zona. La diferencia más notoria de esos danzarines era la vestimenta; un poco más rústica. Además, ellos bailaban con zapatillas blancas. Este caserío, por estar muy cerca a Cajabamba, participaba junto con los diablos, pero bailando, eso sí, con su propio estilo.

Entrevistador: ¿Pero ellos cargaban el anda?

Fredy Vargas: Eso sí no lo sé, pues todo pasó mucho antes de que yo sea danzarín. Cuando era niño, recuerdo que ellos bajaban y yo no entraba a la iglesia, porque, obviamente, solo entraban los que eran danzarines. Por lo demás, no soy testigo, y cuando yo he danzado, ya no había eso.

Entrevistador: En el caso de los pasos y esos movimientos de taco y punta, cuando hablamos de los Diablos o el baile de Diablos sueltos, partiendo de lo que había podido averiguar un poco en la literatura, aunque tal vez me falte investigar más; un referente histórico que me había salido es que la danza de los Diablos sueltos, originalmente de España y con una esencia carnavalesca, tiene una forma libre de bailarse y en parejas. Pero la cuestión con la danza de los

Diablos sueltos es que, pese a que no existe una coreografía como tal, si tiene mucha similitud con el paso que se hace aquí: el taco y punta. ¿Cómo es este movimiento? ¿Cómo tú te perfeccionas en esa técnica?

Fredy Vargas: Bueno, no hay solo un baile. El punta y taco es la base, pero ha habido mucha creatividad que se ha tomado de este paso como regla de baile. Por ejemplo, en el caso de mi padre, cuando él bailaba punta y taco, debía de tener contacto la punta y el taco a la misma vez, es decir, tenían que caer juntos siempre. Es muy difícil y agotador. Otra referencia que tengo de mi padre es que las vueltas no son a la izquierda, es decir, el eje de rotación es la mano izquierda con la cuál sostienes las flores y giras alrededor de las flores, bueno, al menos es lo que ahora hacen. En cambio, mi padre, giraba teniendo como referencia el chicote, es decir, a la mano derecha, pero no giraba en su eje, sino con un giro hacia atrás, como un doble ritmo en básquet. Así era el baile de mi padre, como el que tenía Abanto Morales, pues ellos eran amigos muy cercanos. Ahora, hay otra manifestación de ese paso, digamos que es otro estilo de baile: el danzarín cae *punta, punta y taco, punta, punta y taco*; eso ayuda a descansar un poco. Actualmente, hay otro paso: saltas con un pie y el taco se hace en el aire, luego cambias y lo repites con el otro pie; es como patear en el aire con el taco. Así bailan, por ejemplo, los Diablos como Carlos Vargas. No sé si él inventó el paso o solo lo adaptó a su estilo, pero él baila prácticamente en el aire, es decir, el taco lo clava en el aire mientras el otro pie lo mueve como cualquier danzarín. Hay otro paso de un danzarín que también es conocido y he visto. Él, por ejemplo, baila siempre en puntas y va pateando como si fuera un caballo, pero hacia adelante. Esos, al menos, son los que yo he podido notar. Luego hay otros bailes muy liberales que se asemejan al huayno, como si estuvieran bailando un Huaylas y van dejando la parte de la elegancia, puesto que el Huaylas es más brusco. Si uno contrasta la elegancia del vestido, la máscara y todos los elementos, al menos, para mí, ese baile no debería ser. A la gente le gusta, pero le gusta porque conoce de huayno; sin embargo, están dejando la elegancia que caracteriza al personaje, además, el Diablo no es un gimnasta y no debería hacer pasos muy acelerados, sino que debería mantener la elegancia de pasos suaves y no patear como caballo. Existen, incluso, concursos de estos bailes que se realizan en octubre y que han sido ganadores, pero yo creo que el jurado se deja llevar porque a la gente le gusta. En mi caso, como tengo la herencia y conocimiento de mi padre, la elegancia tiene que estar sobre todo.

Entrevistador: Me parece interesante como el marco del gusto puede modificar la tradición, sobre todo el gusto popular que no tiene ningún criterio.

Fredy Vargas: La danza ha ido cambiando a partir de la popularidad, ya que en el año ahora hay más presentaciones y dejó de ser exclusivo para la fiesta de octubre. Por ejemplo, los Diablos ahora bailan para la fiesta de San Martín y son contratados para otros patrones, es decir, ya no tienen nada que ver con la virgen y se ha tergiversado el propósito del baile. Los Diablos han nacido para bailar como Diablos, presentarse como Diablos debido al significado y simbología que poseen y que te mencioné al inicio. Ahora, si los llevamos a otros patrones, se convierte en un espectáculo y para mí pierde significado.

Entrevistador: Y pasa, en este caso, que genera un tema de polémica dado a la forma en cómo se presenta ahora.

Fredy Vargas: Claro. La danza ha sido muy criticada por la gente que tiene mucha referencia bibliográfica y cómo ha ido evolucionando. En mi caso, yo he sido muy crítico a raíz de eso y pienso que debería seguirse la tradición como tal. Está bien que haya una presentación como muestra de la cultura en sí y no como negocio, porque esta gente es pagada. Es decir, hay patrones que celebran la fiesta de otro patrón, de otros distritos y de otras ciudades; pagan a los Diablos volviéndolos así un negocio.

Entrevistador: Eso, por ejemplo, en el caso de las competencias, puede haber más flexibilidad por el hecho de competir con otros tipos de danzas. ¿Ahí, tal vez, eso puede ser más justificado?

Fredy Vargas: Claro. Ahí estaría justificado si uno va a mostrarlo como cultura, donde, obviamente, para mostrar, tienes que bailar. Eso sí está bien justificado. Pero, por ejemplo, que se contrate para otro tipo de fiesta, incluso para cumpleaños de personas, el Diablos pierde sentido y se convierte en un show más que en una tradición religiosa.

Entrevistador: Había escuchado comentarios con la misma posición que la tuya, en contra, se podría decir, sobre ese punto que quiebra mucho el sentido de la danza como algo religioso y que ahora viene a comercializarse. Cuando hablamos de este tema asociado con la danza, ¿tu familia es natal de Cajabamba?

Fredy Vargas: Mi padre. Mi madre también, pero ella es de un distrito llamado Canday. Mi abuelo es de Lima y vino a Cajabamba como autoridad, bueno, su hermano es quien lo fue, aunque no sé qué cargo tuvo, pero fue parte de esa autoridad. Mi abuelo vino y conoció a mi abuela y de esa relación nació mi padre.

Entrevistador: Tu familia, a partir de la relación de tus abuelos, ¿ya tenían un apego por el espacio o han ido adaptándose a él?

Fredy Vargas: Mi abuela es parte de una familia tradicional aquí, pero no sé si son dos generaciones o tres, anteriores a ella, las que han sido ciudadanas de Cajabamba y vivían muy cerca, a una cuadra de la plaza. Bueno, mi padre nació acá y por más que su padre fue de Lima, él se quedó y adoptó toda la cultura cajabambina. Todos sus hijos, incluyéndome, adoptamos también esa cultura. Hemos participado, por ejemplo, en la danza de Diablos que es lo que más nos ha caracterizado como familia ya que mi padre ha sido un ícono en la creación de estos, siendo muy activo él en el desarrollo de esta danza. Por ese motivo nosotros tenemos muy arraigada esa costumbre.

Entrevistador: Con respecto a los hermanos, mencionaste que tú y tu hermano habían sido Diablos.

Fredy Vargas: En mi familia somos 15 hermanos, pero de padre y madre somos dos solamente. Nosotros, los menores, somos los que hemos salido. De los mayores, me parece que dos también han salido de Diablos.

Entrevistador: Imagino que en este caso el deseo de la familia es que tú puedas, en algún momento, heredar un elemento cultural que viene desde tu abuelo, tu padre.

Fredy Vargas: Mi padre, cuando estuvo mayor, ya no fue tan cercano a la danza de Diablos. Él regresa por el tema de mi hermano -lo que te conté al principio-, que tuvo una enfermedad y por fervor religioso se entrega a la virgen, como parte de una promesa.

Entrevistador: ¿Eres menor que tu hermano?

Fredy Vargas: Sí, yo soy el menor. Bueno, si yo he salido de Diablo es más por tradición familiar que por fervor religioso. Soy católico, creyente de la virgen, pero yo no hice una promesa para ese apego religioso. Fue más una identidad familiar.

Entrevistador: En tus primeros años como danzante, ¿quién te enseña a bailar como Diablo? ¿Tu padre, tu hermano o alguien ajeno a la familia?

Fredy Vargas: En mi caso, he tenido dos referencias como danzarín. Tenía un amigo que era danzante. Él era amigo de mi hermano y muy cercano a la familia. Al encontrarme dentro de la asociación con mi mamá, él diciéndome que me inscriba -porque tenía que inscribirme a la asociación-, me dijo que me iba a enseñar a bailar ya que mi hermano no vive aquí en Cajabamba, pues él solo viene para la fiesta en octubre. Este amigo me enseñó su estilo de baile. Cuando vino mi hermano, me pidió que le muestre lo que había aprendido, pero él me enseñaría, luego, su estilo. Digamos que yo he hecho una mezcla de ambos estilos. De lo que más me gustaba de esos estilos, al menos lo que me parecía más elegante, rescaté los mejores pasos. Mi hermano es un Diablo que tiene el estilo clásico y aquello es el reflejo de las enseñanzas de mi padre, mientras que mi amigo tenía el estilo moderno, ese que hace el pateo en el aire. Es por eso que yo tengo la mezcla de ambos.

Entrevistador: En este sentido de aprendizaje, ¿te costó mucho aprender el estilo de tu hermano o el estilo de tu amigo? ¿Cómo fue ese proceso?

Fredy Vargas: En realidad, la danza del Diablo no es un baile complejo. Con un par de semanas es más que suficiente para estar preparado y salir en una presentación. Aprendí rápidamente con mi amigo, vino mi hermano y tres días antes de la presentación ya aprendí su estilo, me dijo que era lo que tenía que cambiar y listo. Es bastante básico, la verdad: saltar y zapatear; taco y punta. Donde sí se debe ser muy cuidadoso es cuando se usan espuelas porque uno se puede cortar o se puede cortar a alguien. Han habido casos, incluso, en los que se ha cortado el zapato. Como normalmente en el baile, el danzarín cruza los pies, puede que el taco donde está la espuela choque con el otro pie y corte el zapato o a uno mismo.

Entrevistador: Siendo el caso de la genealogía familiar que tienes y has heredado, ¿cómo sería si tú tuvieras una familia o descendencia, también te gustaría transmitirles ese acervo cultural que has aprendido o es algo que no planeas seguir legando?

Fredy Vargas: Como cajabambino, yo me considero un mensajero de esa cultura, y aunque ahora no tengo familia ni hijos, para mí sería ideal que si ellos tienen contacto con Cajabamba, formen parte de lo que fue su abuelo, porque mi padre fue un símbolo para la danza. Al menos por esa parte mis hijos tendrían esa herencia, quizá ese orgullo de que su abuelo estuvo muy arraigado con la cultura cajabambina.

Entrevistador: En el caso de la herencia y ese fervor religioso, ¿qué figuras de la familia sientes que han influido en el marco de tu herencia católica?

Fredy Vargas: Dentro de estas figuras, la influencia viene por parte de mi padre y de mi madre. Son las dos personas que me han inculcado esa educación religiosa. Soy muy creyente, por ejemplo, de Marcabalito, aunque no es de Cajabamba, pero está a 45 minutos de aquí. He bailado para la Virgen del Rosario, que es la patrona de Cajabamba. Bueno, esto viene netamente por parte de mi padre ya que él ha sido muy devoto de la virgen.

Entrevistador: Yo, por ejemplo, tengo una línea familiar en Marcabalito. Un tío hizo por ahí una línea genealógica.

Fredy Vargas: Marcabalito no pertenece a Cajamarca pues está dentro del departamento de La Libertad. Hay muchos cajabambinos que se van en peregrinación a Marcabalito. Su fiesta central es el último viernes de octubre, pero los cajabambinos salen el sábado a las tres de la mañana y se van caminando. ¿Por qué motivo? Por devoción. Incluso hay mucha gente que se va caminando descalza.

Entrevistador: ¿Tú has pasado por ese peregrinaje?

Fredy Vargas: Sí, lo he hecho. Este año que pasó fui caminando a Marcabalito. Como te dije, soy bastante devoto.

Entrevistador: ¿Cuánto demora? ¿Un día?

Fredy Vargas: No, son tres horas. 45 minutos en bus y tres horas caminando. Es muy cerca realmente. Esta misma devoción pasa también con la Virgen del Rosario.

Entrevistador: ¿Ahí no hay ningún tipo de peregrinaje o sí?

Fredy Vargas: No. No hay peregrinaje. Netamente la penitencia viene al bailar la danza porque bailar de Diablo es cansado: la máscara no te deja respirar bien, sudas bastante, todo el rato hay que estar saltando.

Entrevistador: También está el hecho de que no solo son ustedes, también están las artesanas o artesanos que han bordado a mano, los que hicieron las máscaras. Han tenido meses de trabajo.

Fredy Vargas: Exacto. También está el costo: la vestimenta, la máscara, el chicote y las demás cosas. Actualmente todo eso está bordeando los 4000 o 5000 soles.

Entrevistador: ¿Tú crees que la danza de los Diablos tiene una connotación ligada a alguna clase social? Porque está este asunto que acabas de mencionar. Una persona que carece de los recursos económicos para acceder a la fabricación de la vestimenta, ¿puede llegar a ser Diablo?

Fredy Vargas: Yo creo que Cajabamba, cuando se creó la danza de los Diablos, estaba dentro de la época muy cercana al apogeo de los hacendados. En tal sentido, las familias más tradicionales, es decir, las más pudientes, eran las únicas que danzaban. Es por eso que ser Diablo, en Cajabamba, significaba tener estatus, al menos por ese entonces. Ahora, como la economía es más plana, tal vez hay más acceso, pero igual existe un condicionamiento por ese lado económico. Un sueldo básico no va a alcanzar. Incluso hay una institución a la cuál tienes que aportar como socio para mejorar las actividades, porque como no es un negocio, no la hace una danza lucrativa.

Entrevistador: Hay, además, una entrega de todos los años. No es que se aporta una vez y los demás años me olvido.

Fredy Vargas: Bueno, eso ahora ya no es tan tradicional. La gente, actualmente, tiene esa libertad. En mi caso, hace casi 10 años que dejé de bailar y no es obligatorio seguir pagando. Eso lo digo porque para mí no ha sido como una penitencia religiosa o alguna promesa. Por ejemplo, en el caso de Abanto Morales, hasta el día que fallece, por decirlo así, él seguía viniendo. Él ya no era danzarín porque estaba muy anciano y tampoco podía vestir un traje pues tenía dificultades físicas. Pero yo recuerdo que, pese a su edad, antes de estar en los límites, ha bailado, aunque muy poco y si lo ha hecho es porque tenía un enorme fervor religioso. Si te hablo de él es porque, a nivel del país, fue el más conocido por la música que ha aportado.

Entrevistador: Figuras como él, incluso como la de Sabogal, son talentos muy jóvenes que han salido al extranjero.

Fredy Vargas: Claro. Como Jaime Cuadra, quien llegó a hacer la música de James Bond. Él no es cajabambino, por ejemplo, pero sus padres sí lo eran y pese a ser limeño, viene casi todos los años.

Entrevistador: ¿Crees que la nueva generación tiene una buena relación con la generación antigua de danzantes?

Fredy Vargas: Yo creo que ya no. Lo que pasa es que las familias cajabambinas tradicionales ya han salido de Cajabamba. La mayoría de sus hijos han migrado, o bien a Trujillo o bien a Lima. Entonces, lo que se está viviendo en Cajabamba es la migración de distritos que están adquiriendo estos predios; esa es la nueva generación de danzantes. Ya no hay esa relación con la generación clásica, tradicional, porque la mayoría tiene dos generaciones como máximo. Cajabamba como ha sido, al menos por esos tiempos de la danza de los Diablos, una ciudad con pobladores muy cultos y que siempre han buscado distinguirse, tanto que por alcanzar sus sueños, han tenido que irse. Eso es lo que ha pasado. Ya no hay ese contacto tradicional con lo que ahora existe y se siente en todas las actividades culturales, tanto que la danza se ha vuelto demasiado juvenil y muy poco se ven a personas mayores bailando. Antes, cuando yo salí de Diablos, la mayoría eran mayores, por ejemplo. Entonces, se puede ver que no hay un arraigo por parte de estas familias tradicionales, sino hubiese padres bailando con sus hijos como antes se hacía. Por ejemplo, mi mamá ha participado en los carnavales y en actividades tratando de

ayudar al barrio; ahora solo se queda entre jóvenes. Se ha perdido esa tradicionalidad entre jóvenes y mayores.

Entrevistador: ¿Qué es para ti ser cajabambino?

Fredy Vargas: Para mí, ser cajabambino es mi raíz. Ser cajabambino es la cultura, también el impulso y ese espíritu guerrero de lograr cosas. Mi generación, incluyéndome, está cumpliendo sus sueños en otras ciudades, con ese ímpetu de superioridad, porque el cajabambino siempre se ha sentido en un estatus distinto. Yo, como cajabambino, siento que tengo el compromiso de seguir el proyecto o la misión que tuvo mi padre. Creo que esa es la esencia de ser cajabambino. Si tú te pones a escarbar más, te darás cuenta que el cajabambino siempre ha apuntado a más y si hacemos una analogía a nivel de Latinoamérica, nos podemos comparar con los argentinos, porque siempre nos hemos visto por encima y nunca ha tratado de quedarse.

ENTREVISTA N° 6

Nombre de entrevistado: Luis Abanto

Código: LA

Dirección: Jr. Luna 337 de Cajabamba

Edad: 29 años N° DNI: 70490788 Estado Civil Soltero

Relación con la investigación: Informante

Entrevistador: ¿Cómo adquiriste tu máscara de Diablo?

Luis Abanto: Bueno, mi máscara tiene una historia. Más o menos por el año 90, la danza de Diablos fue invitada a participar de la festividad del patrón de Parcoy, que queda en Pataz. Mis abuelos maternos residían allá durante esas épocas. Debido a descoordinaciones con los organizadores, varios danzarines no tenían como regresar, y es por causa de eso que el profesor Carlos Vargas, quien confeccionó mi máscara, le da a mi abuelo la máscara a cambio de que lo apoye con el retorno. Fue como un trueque: te dejo mi máscara y me prestas para el pasaje. Mi abuelo se quedó con la máscara, más o menos desde el 93. A él le gustaba la danza de Diablos, pero nunca fue uno. Él quiso siempre que el hermano de mi mamá, mi tío Rodolfo, sea Diablo. Pese a que le gustaba bailar, como también la danza y quería participar, tampoco salió de Diablo. Cuando yo tenía 11 años, me parece, quise salir de Diablo. Mi mamá me consigue la vestimenta, con Don Pepe Eslava, y mi abuelo me regala la máscara, la cual tengo hasta el día de hoy.

Entrevistador: El traje que te hicieron de niño, ¿fue confeccionado para ti o fue alquilado?

Luis Abanto: No. Bueno, la primera vez fue alquilado. En el 2008 mi mamá me confecciona un traje y es el que tengo hasta ahora. Aunque ya no me queda, es el que he usado hasta el último día que bailé.

Entrevistador: Me comentaron que tú no querías salir de galán. ¿Por qué pasó eso? ¿Había una especie de visión poca valorada a nivel de danza con respecto al galán?

Luis Abanto: No, en realidad. Antes, para ser Diablo, tenías que ser galán por tres años. Cuando yo ingresé a la asociación, ya no exigían tanto eso. Suficiente con ser galán por un año. Bueno, en esa época sí habían varios aspirantes a Diablos y conformábamos un grupo aproximado de 16 a 20 galanes: un promedio de diez parejas de galanes. El tema era que el galán estaba de relleno y ahora ya ni siquiera hay. Antes era un prerrequisito.

Entrevistador: ¿El baile es distinto?

Luis Abanto: Sí. Bueno, también se usaba el “punta y taco” del Diablo, pero no era tan elegante como los que hacían ellos. Era más como un aprendiz, un aprendiz de Diablo. Además, la vestimenta era bastante simple. Una vez pasado eso, obtienes el rango de Diablo.

Entrevistador: Tú, entonces, no querías pasar por esa etapa.

Luis Abanto: Claro. Pero igual tuvimos que hacer un año de galán, como para soltarnos un poco. Me parece que entre el 2001 y 2002, cuando comenzamos el colegio, empecé a bailar. Nos gustaba la danza. Habíamos crecido con la danza de Diablos toda la vida, pero también era parte de nuestras creencias, nuestras tradiciones. Mi compañero sale, por ejemplo, y yo también quiero. Al principio era así.

Entrevistador: Era por un tema de estatus, también, ¿no?: quien era danzante y quién no. Es decir, veías a alguien salir de Diablo y eso era honorable, bien valorado y bien visto.

Luis Abanto: Exacto. Algo así era. En esa época y sobre en esa edad, se deja llevar por lo que dicen los compañeros. Luego de eso, ya dentro de la asociación, a partir de las reglas y normas que tenemos, uno va madurando.

Entrevistador: ¿Qué normas existen y han de cumplir como danzantes?

Luis Abanto: Hay estatutos, hay reglamentos dentro de la asociación. Por ejemplo, no puedes retirarte la máscara en todo el recorrido que uno hace. Nadie puede conocer el rostro del danzante. Es anónimo. Tampoco puedes utilizar tus implementos para dañar a alguien, y por la misma esencia elegante de la danza no puedes andar haciendo espectáculos, ni siquiera tomar con la indumentaria puesta, aunque muchas veces, cuando viene gente de afuera y te ofrece algo de beber, no puedes despreciarlos.

Entrevistador: ¿Pueden bailar para eventos privados?

Luis Abanto: No se debería. La danza de Diablos fue creada, netamente, para la religión y la Virgen del Rosario. El tema de invitación para bailar para otro patrón es una cuestión de cordialidad solamente. Pero que contraten a la asociación para alguna otra festividad, por un pago, no corresponde a los principios. Actualmente se da y hay una cuestión de discrepancia entre un grupo de Diablos y otro, incluso hay dos tipos de asociaciones. Aquello ha desnaturalizado la danza.

Entrevistador: ¿Cuáles son las características de la indumentaria que tienes? Tengo entendido que son varios elementos. Cuéntame un poco qué simboliza cada parte de la indumentaria y por qué son tan importantes.

Luis Abanto: Bueno. La capa, su bordado, es una representación gráfica de la virgen. Todo es colorido. No vas a encontrar un Diablo sin color. Puede que la vestimenta sea negra, pero los ramilletes le dan color: pueden ser fucsias, amarillos, celeste, etc. Es un juego de colores. Básicamente toda la vestimenta representa un ramo de flores: ramo de flores en el camión, ramo de flores en la parte delantera, el faldellín también tiene un ramo inmenso, las mangas son flores, el pañuelo tiene flores; es como un regalo floral para la virgen. Adicional a eso tenemos el ramo de flores, el espadín, que representa la fortaleza y la autoridad del Diablo. La máscara debe ser angelical, suave; al menos las máscaras antiguas se veían de esa manera. Son Diablos, pero son tiernos, angelicales.

Entrevistador: No es un Diablo como el puneño o como de otras danzas. Hay, por ejemplo, un Diablo en Trujillo que es el que le baila a la Virgen de la Candelaria y es algo pícaro.

Luis Abanto: Este Diablo es bueno, elegante. Según la historia, representa el arrepentimiento de Lucifer. Lucifer es echado del paraíso y se arrepiente ante de la virgen, que es la intermediaria de Dios. Además, Lucifer era un ángel bastante atractivo. Así lo representaban en la mitología.

Entrevistador: ¿Tú estás de acuerdo con que las mujeres puedan ser Diablasas?

Luis Abanto: No. Es más un tema de tradición que de machismo. Así como existen danzas donde no hay hombres, como la danza de las Pallas, hay otras en las que sí y es más por tradición.

Entrevistador: Me contaron que en cierto año habían salido diablasas y tenían diferencias particulares en la vestimenta, incluso no tenían pantalón, solo faldellín.

Luis Abanto: Pues sí. El taco del zapato era más alto. En realidad, deformaban el traje y eso que utilizaban la misma máscara que los hombres. No terminaban de diferenciarse del todo. Tal vez en algún momento se cree una danza alterna o acompañante, pero no la misma.

Entrevistador: También me comentaron, por ejemplo, que no todas las mujeres danzantes terminaban la jornada. Algunas se desmayaban o tenían problemas para terminarla, porque no es tan sencilla si entramos en el ámbito de la resistencia física.

Luis Abanto: Sí. La jornada es demasiado exhausta. Hay danzantes que no logran terminar. En algún momento, incluso a mí me ha pasado. A veces uno se pone mal a mitad de la danza, o bien por cansancio o bien por la máscara que asfixia. Es agotador, pero de todas maneras tratamos de terminar.

Entrevistador: ¿Tú estás de acuerdo con que las máscaras sean elaboradas con otros materiales, como la fibra de vidrio? Porque me comentaban que la máscara tiene un proceso artesanal que no es en serie, un proceso muy único, tradicional.

Luis Abanto: Es exclusiva; es una por una. Hacerlas con moldes, resinas, fibra de vidrio o cualquier otro material, permitiría hacer máscaras en serie para comercialización. Un visitante, por ejemplo, no las diferenciaría, pero nosotros que estamos inmersos en el tema, o al menos yo, no me sentiría a gusto. El proceso para conseguir todos los elementos es tedioso, costoso, pero estaría satisfecho porque sería único y original. La máscara que yo tengo es única. Sucede que cuando salgo a bailar y mi familia viene a verme, me reconocen por la máscara, a pesar de que casi todas las máscaras son parecidas. Es decir, si la máscara viene de familia, como la que yo tengo, que bordea los 27 años, no hay forma de confundirla. Los materiales artesanales le dan esa esencia.

Entrevistador: Pasa lo mismo con los trajes. Me comentaban que se han empezado a hacer industrialmente las flores y otros elementos y había un reclamo por eso, porque hay tejedores que realizan todo ese proceso a mano.

Luis Abanto: Claro. Todos los años hay un concurso de trajes de Diablo, pero solo participan los que han sido bordados a mano. El estándar es que todo haya sido bordado con hilo. En mi caso, el traje que uso ha sido bordado con cintas, pero todo hecho a mano. Lo hizo mi mamá en el 2008. Estuvo bordando cerca de cuatro meses y fue porque yo quería participar en el concurso. Aunque ya no logré inscribirme, igual salí con mi

vestido, uno propio. Antes lo alquilaba. Casi siete años alquilando y por fin pude tener uno propio.

Entrevistador: Si no tienes el traje, ¿dónde lo puedes alquilar?, ¿en la misa asociación?

Luis Abanto: La asociación tiene vestimentas. Hay varios tejedores que tienen vestimentas hechas o de otros, ya que hay danzarines que cambian de traje cada dos o tres años y esas vestimentas antiguas las alquilan a los nuevos danzarines. Existen miles de maneras de conseguir un traje. No hay Diablo que haya querido salir y no ha podido encontrar vestimenta. Con el tema de los zapatos para todas las veces que he bailado, los he conseguido en Trujillo. A veces los pedías o ya los tenían listos.

Entrevistador: ¿Son como charol?

Luis Abanto: Es charol blanco.

Entrevistador: He visto también que a los zapatos les ponían espuelas.

Luis Abanto: Claro. En realidad, las espuelas te dan jerarquía, un rango. Te consideraban como un bailarín “master”. Las espuelas también tienen un propósito decorativo, pero se debe tener cuidado. Ha pasado que algunos Diablos inexpertos que se compran las espuelas y terminan con las piernas lastimadas.

Entrevistador: Ahora, con respecto a la música. Tengo entendido que eres músico. Mucho me han mencionado que la marinera cajabambina es muy diferente a la marinera norteña, diferente a la limeña. ¿Por qué? Tú que tienes un conocimiento musical, ¿qué hace que esta marinera sea distinta?

Luis Abanto: Se podría asemejar al Huaylas, pero es un poco más movido en el zapateo y más lento en el desarrollo de la canción. La diferencia es que el huayno empieza más lento. Por ejemplo, toca el huayno, descansa, respira, entra el zapateo y deslumbra, porque el zapateo es fuerte. Eso es en el caso del huayno. Ahora, con la marinera, al menos yo, puedo notar si es de Diablo o de salón, porque la marinera de Diablo es un poco más movida y más alegre. La de salón es más elegante, más fina. El sonido es más exacto. La marinera de Diablo no es tan cuadrada, es más ligera, flexible y un poco más rápida.

Entrevistador: Imagino que, por el tiempo que ustedes tienen que bailar, escogen piezas cortas o se adaptan esas piezas para que sean más cortas.

Luis Abanto: No, no. Son marineras creadas netamente para la danza de Diablos, no son adaptadas. Todas las marineras de los Diablos han sido escritas exclusivamente para la danza.

Entrevistador: ¿Qué piezas recuerdas tú? Las más importantes.

Luis Abanto: De nombres no recuerdo ninguno. Tantos años ya.

Entrevistador: ¿Y Maestro?

Luis Abanto: Esa es marinera de salón y en Diablo no la encuentras. Marineras escritas para salón, como te dije, no las encuentras adaptadas para los Diablos. Por ejemplo, cuando se invitan bandas que no pertenecen a Cajabamba, es raro que toquen para la danza de los Diablos. Ha pasado que hay Diablos que son bien apegados a la tradición, se quedan parados y no bailan, se acercan a las bandas y los cortan porque no es la marinera a la que están acostumbrados. Incluso hay una marcha para que los Diablos se trasladen. Los Diablos no se mueven si la banda no ha empezado a tocar la marcha, ya sea para pasar de cuadra a cuadra o salir de la casa del mayordomo hacia la plaza de armas.

Entrevistador: ¿Ustedes primero tienen que ir a la casa mayordomo, bailar con el mayordomo y luego ir a la iglesia?

Luis Abanto: Exacto. El inicio de la danza es en la casa del mayordomo: convivimos ahí, socializamos. Antes de salir, el mayordomo da unas palabras de agradecimiento, unas palabras por parte de la asociación y rezamos antes de salir. Una vez hecho todo eso, la banda empieza a tocar la marcha y salen en parejas. Todos se acomodan en la cuadra, fuera de la casa del mayordomo, y hacen una rueda de baile. De acuerdo a la distancia de la casa; si está cerca de la plaza, se baila ahí, y si está algo lejos, se baila hasta llegar, como un intermedio. La mayoría de danzarines siempre tienen acompañantes, adicional a eso, parte del personal de la asociación acompañan por si es que pueda pasar algo.

Entrevistador: En el caso de la danza, esta no se baila como una marinera cualquiera ni como un huayno cualquiera. En sí, es una danza que no tiene coreografía.

Luis Abanto: No tiene una coreografía. Para la presentación en la plaza de armas no hay una coreografía, no hay, tampoco, un ensayo previo. La mayoría de danzantes cajabambinos viven fuera y es difícil que se encuentren con su pareja para coordinar los

ensayos. Todo es instintivo y así no conozcan a sus parejas, terminan haciendo pasos muy similares. Muchas veces ni siquiera hay una charla previa.

Entrevistador: En este caso, el baile está condicionado al compás de la pieza musical. Hay piezas que son muy rápidas y el danzante, en el zapateo, es muy acelerado, al punto que parece que estuviera flotando.

Luis Abanto: Hay diferentes tipos de zapateos: uno es el “punta y taco”, que es el más usado por la mayoría; hay otro que es solamente “punta”, que es el que parece que volaran y el más cansado de hacer. Hay zapateos más suaves que se ven elegantes, pero son más descansados. Depende mucho del rendimiento físico del danzante. No hay exigencia en los pasos y tampoco se le puede pedir al danzante que haga los mismos pasos de su pareja.

Entrevistador: Creo que también pueden hacer figuras, es decir, hacen figuras al bailar.

Luis Abanto: Sí. Eso se ve más cuando coordinas con tu pareja. Cuando yo bailaba con mi primo, y como nos frecuentábamos bastante, teníamos planeado todo lo que íbamos a hacer dependiendo de la cuadra o en la plaza.

Entrevistador: He tenido la oportunidad de verte como emplumado, que es otra danza religiosa. ¿Tienes un gusto por la danza y la música, verdad?

Luis Abanto: Salir de emplumado ha sido más una obligación que devoción. Era cumplir con la empresa simplemente. Aunque no conozco bien esa danza, he visto que es bastante fuerte, guerrera se podría decir. Tiene un sentimiento muy fuerte, casi militarizado. En conjunto, las danzas que pertenecen a la zona, como las Pallas, los Uchus, los emplumados, los Diablos y otras más, son exclusivas para la virgen del Rosario y la mayoría de ellas tienen las mismas tradiciones, las mismas reglas, incluso el mismo fervor.

Entrevistador: ¿Tú sientes que has mejorado como bailarín? ¿Qué te pareció complicado hacer al principio?

Luis Abanto: Yo, por ejemplo, no bailo ningún tipo de música. Tengo dos pies izquierdos para cualquier tipo de ritmo. Solamente la danza de los Diablos es la única a la que le sigo el ritmo. Me gusta la música, pero no estoy muy cómo bailando, pero con los Diablos sí. Los ensayos eran duros. Recuerdo que el que me enseñó a bailar es el profesor Guillermo Ramal, quien fue uno de los mejores danzarines. Al menos para mí, personalmente. Él

bailaba con una elegancia y un porte bien marcado. Nunca he visto un video mío donde aparezco bailando, pero mi familia dice que en mis pasos se nota la influencia del profesor.

Entrevistador: En el tema familiar, tú me dijiste que tus abuelos han vivido en Pataz. ¿En qué momento tu familia viene a Cajabamba?

Luis Abanto: Mis abuelos son de Pataz. Mi abuelo era comerciante y negociaba en esta zona, en Cajabamba; parte de su vida la pasó acá, hasta que se estableció totalmente. Mi mamá y mis tíos se criaron un tiempo en Pataz y el resto de su vida en Cajabamba. El contacto con las tradiciones cajabambinas ha sido de toda la vida.

Entrevistador: En ese sentido, respecto al contacto con la tradición, ¿qué actividades son importantes en ese aspecto, que como familia, han asistido o participado?

Luis Abanto: Bueno. El carnaval no es tan cajabambino, es más de la región de Cajamarca. Hay gente que le gusta y a otra que no. En el caso de la fiesta de octubre, estamos totalmente identificados. Mis abuelos, ahora, residen en Trujillo, pero no hay fiesta de octubre que se pierdan. Mi esposa y su familia también están muy ligados a la tradición, mis hijos también andan apoyando con el anda de la virgen.

Entrevistador: ¿A tus hijos les piensas enseñar la danza o ya, tal vez, lo estás haciendo?

Luis Abanto: Bueno, a mi hijo mayor no le gusta, es decir, le gusta ver la danza, pero no tiene interés en bailar. Mi hijo menor tiene el gusto y quiere ser Diablo, pero todavía está pequeño.

Entrevistador: En los primeros años que has sido danzante, ¿qué anécdotas tienes o recuerdas?

Luis Abanto: En los primeros años, lo más temido que fue para mí, ha sido cuando, a mitad de semana, salíamos de la casa de un mayordomo que está cerca al paseo peatonal y comienza a llover. Teníamos que bailar, pero el suelo de esa parte era demasiado liso. Habían danzantes mayores que se caían y me entraba el temor de bailar o no. Recuerdo también que hubo un Diablo que se cayó y se le partió la máscara. Aun así, se levantó, se limpió, pegó y siguió. Pero hay personas que se sienten mal y se retiran. Si mal no recuerdo, en el 2008 o 2009, estaba mal del estómago. Aguanté dos o tres cuadras y ya no pude. Intenté el siguiente año y me pasó lo mismo. Fueron tres años seguidos en los

que me preparaba, avanzaba dos o tres cuerdas y ya no podía. Desde ese momento ya no he vuelto a bailar. Espero este año poder prepararme y salir.

Entrevistador: Me comentaste que tu maestro fue Guillermo Ramal, pero la mayoría de personas que he entrevistado me han dicho que han aprendido la danza por observación o por imitación.

Luis Abanto: Como te dije en un principio, todos hemos crecido viendo a los Diablos. La mayoría de mis amistades, al menos las que tuve de pequeño, casi todos han sido Diablos. Por esas épocas, en cualquier casa cajabambina que tenga niños, encontrabas un chicote de costal, una máscara de cartón y una capa de sacos de azúcar. Nosotros como niños, más que jugar a ser Diablos, jugábamos a la fiesta de octubre. Toda la representación de la fiesta de octubre la hacíamos en nuestras casas.

Entrevistador: ¿Por qué crees que eso se puede haber perdido en el caso de las nuevas generaciones?

Luis Abanto: Personalmente, lo que yo percibo, tiene más que ver con la imagen que maneja la asociación. Anteriormente, cuando yo inicié en la danza, los presidentes de la asociación mantenían la esencia de la tradición. De ahí, hacia adelante, cuando ya no estuve tan metido, surgían diversos comentarios de que la danza había perdido rumbo porque cobran, de que hay malversación de fondos pues varios cajabambinos que residen en el extranjero donan para la danza y no se ven frutos de esas donaciones. No sé qué tan cierto sea lo que ha pasado. Esa imagen, por ejemplo, a las nuevas generaciones no les atrae, y si les atrae no es por fervor, es por un tema de moda.

Entrevistador: En el caso de tu familia, aparte de ti, en la línea generacional de tus abuelos o padres, ¿hay también diablos o eres tú quien inicia la generación de danzantes en tu familia?

Luis Abanto: No. Soy yo quien lo empieza. No hay alguien de mi familia que haya danzado antes. Ni por parte de mi mamá ni por parte de mi papá, o no conozco. Está el fervor religioso en mi familia, pero no ha habido danzantes antes de mí. Pasa todo lo contrario con la familia de mi esposa: todos sus tíos han sido diablos, su abuelo también.

Entrevistador: ¿Conociste a los familiares de tu esposa que han sido Diablos? ¿Has podido compartir con ellos la danza?

Luis Abanto: Claro. El señor Jorge Luis Iparraguirre, que es tío de mi esposa, ha sido parte de la junta y fue uno de los Diablos tradicionales. A él siempre lo veo en Cajabamba, pero solo para la fiesta de octubre.

Entrevistador: ¿Qué personajes varones que han sido Diablos has admirado cuando eras niño, aparte de Guillermo Ramal?

Luis Abanto: Está Carlos Vargas, el profesor Ramal (valga decir), Don Pepe Eslava, quien era muy carismático en sus danzas. Ellos tres eran los pilares de la danza de Diablos, al menos hasta donde sé y por todo el tiempo que danzaba.

Entrevistador: ¿Con qué personaje de tu familia te has identificado más dentro de la devoción y cómo ha sido inculcada hacia a ti?

Luis Abanto: En mi familia, por parte de mi papá y mi mamá, son bastante religiosos, pero no son tradicionales, porque no lo demostraban. Aunque la que sí era bastante devota era mi abuela materna. Ella sí estaba pendiente e iba a las misas que se daban a las seis de la mañana. Cuando era pequeño y danzaba, ella me veía y yo trataba de dar lo mejor. Digamos que ella es mi referencia.

Entrevistador: ¿Qué actividades religiosas se inculcaron en ti y que hasta ahora practicas, aparte de la danza que es un símbolo de devoción?

Luis Abanto: Aparte de la danza, me parece que no. Más es por cuestión de tiempo y el ajetreo del trabajo. Al menos con mi esposa tratamos de participar en diversas actividades religiosas durante el año. Su familia tiene una fiesta en honor al Padre eterno de la Santísima Trinidad, en junio, y de las que somos parte, como de los rosarios. Incluso hay un día en el que se hace la octava y estamos todos presentes. En las procesiones de semana santa también, por ejemplo, y en la fiesta de octubre.

Entrevistador: ¿Tú consideras que los cultos religiosos evangelistas o los testigos de Jehová u otras religiones que han perdido fuerza y se han ido desligado del catolicismo en el tiempo y que han tomado partida en las zonas rurales, pueden ser peligrosos para la desaparición de las danzas?

Luis Abanto: No creo que se invierta la balanza de católicos o protestantes. Me parece un poco difícil porque lo nuestro es más tradición.