

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Artes y Estudios Visuales

Latencia cultural en la máscara del diablo de Píllaro

Cristian Jhoffre Carrasco Viteri
Tutora: Lourdes Endara Tomaselli

Quito, 2017



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis/monografía

Yo Cristian Jhoffre Carrasco Viteri, autor de la tesis intitulada “Latencia cultural en la máscara del diablo de Píllaro”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título Magíster en Estudios de la Cultura Mención Artes Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en la red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso digital o electrónico.

Fecha

Firma.....

Resumen

El presente estudio analiza cómo se expresa el fenómeno de latencia cultural en la máscara del diablo de Píllaro. El objetivo central de este estudio examina los elementos de representación católica y de la cultura popular, que evidencian la presencia de manifestaciones de latencia cultural en la máscara del diablo.

La investigación incluyó el estudio de mitos y el análisis sobre la demonización de los pueblos originarios del cantón Píllaro. Se examinó los relatos históricos, de sublevaciones indígenas y las sensaciones de rebeldía que el bailarín siente y expresa al colocarse la máscara. La observación de campo evidenció la institucionalización de la fiesta, su masificación y los usos sociales de la máscara del diablo. Se realizó el estudio comparativo de las máscaras antiguas con las actuales, con la finalidad de examinar la fisonomía, los elementos decorativos, los colores, sus materiales y formas de elaboración; su transformación en el tiempo, su representación, su vinculación con los mitos de los pueblos originarios y la tradición oral que recupera la imagen del diablo católico.

El estudio de las manifestaciones de latencia cultural presentes en la máscara del diablo y en la fiesta, otorgan el sentido a la Diablada Pillareña. Este sentido original se diluye con el proceso de institucionalización de la fiesta, que desata la usurpación simbólica por parte de sectores que representan intereses políticos partidistas, y lo que Raymon Williams denomina apropiación emergente de las manifestaciones de la cultura popular.

Las manifestaciones de latencia cultural que se vinculan a la utopía fortalecen la resistencia de la cultura popular; en cambio, si se vinculan a la ideología dominante legitiman el poder. Por lo cual, la fiesta que surge en la comunidad fortalece su sentido original, cuando la comunidad asume con total independencia de los intereses de la autoridad y del poder, la ejecución y desarrollo de la misma y vincula sus manifestaciones de latencia cultural con su utopía de libertad.

Palabras Clave

Máscara; Fiesta Popular; Latencia Cultural; Transculturación; Diablada Pillareña; Máscara del Diablo de Píllaro; Indios y Diablos.

Índice de contenidos

Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis/monografía.....	2
Resumen.....	3
Palabras Clave.....	3
Índice de ilustraciones	6
Introducción	8
Capítulo primero: La Diablada de Píllaro: Transculturación y latencia cultural.....	11
1.1. Cultura, cultura dominante y cultura popular	11
1.2. Transculturación y Latencia Cultural	16
1.2.1. Imaginación, Ideología, Utopía y Latencia Cultural.....	20
1.3. El territorio de Píllaro	22
1.4. La identidad de Píllaro: relatos históricos y ficcionales respecto a su origen y al origen del nombre	24
1.4.1. Pueblos originarios de Píllaro y la identidad del cantón en la figura de Rumiñahui.....	24
1.4.2. El vocablo Píllaro y sus significados	26
1.5. La Diablada Pillareña: descripción de la fiesta o ritual; latencia cultural y patrimonialización.....	28
1.5.1. Origen de la Diablada Pillareña	29
1.5.2. Estructura de la Diablada Pillareña preparación y desarrollo de la fiesta.....	33
1.5.3. Personajes y organización de la comparsa	40
1.5.4. Latencia Cultural y Patrimonialización de la Fiesta	45
Capítulo segundo: Usos y sentidos sociales de la máscara del Diablo de Píllaro.....	54
2.1. Máscaras o caretas	54
2.2. Las Máscaras en las Fiestas Populares del Ecuador.....	57
2.4. Las Máscaras del Diablo de Píllaro	65
2.4.1. Materiales y elaboración de las máscaras del Diablo de Píllaro	65
2.4.2. Fisonomía de la máscara del diablo de Píllaro.....	68
2.4.3 Elementos decorativos	72
2.4.4. Colores y Maquillaje	78
2.5. Los sentidos dados a las máscaras: desde la mirada del dominante	79
2.5.1. Los Caras, Quitus, Caribes, Caníbales y el Diablo	80

2.5.2. Demonización de las prácticas religiosas indígenas	83
2.5.3. El Supay, el Sagra, el Diablo Huma y el Diablo de Píllaro	86
2.6. Sentidos dados a las máscaras: desde la mirada del dominado.....	87
2.6.1. El sentido de rebeldía de la máscara del diablo y el Levantamiento de Manuel Tubón.....	88
2.6.2. Mitos, Tradiciones, Leyendas, Anécdotas, de la Máscara del Diablo y la Diablada Pillareña.....	90
2.6.3. Rituales antes de usar de la máscara de Diablo de Píllaro	94
Conclusiones	96
Bibliografía	98
Anexos.....	101
Cuadro de clasificación de las máscaras.....	101
Audios de Entrevistas.....	101

Índice de Ilustraciones

Foto N° 1: Representación de Pillallau	28
Foto N° 2: Policía impidiendo la participación de la partida Minga Cultural de Tunguipamba, el 1 de enero 2017	
Autor: Cristian Carrasco	50
Foto N°3: Simpatizantes del partido de Gobierno en medio de la presentación de las partidas en la Diablada Pillareña el 6 de enero 2017	
Autor: Cristian Carrasco	51
Foto N° 4: Motivo 134 Serpiente con la cabeza separada. Negro. 22x 15 mm.	
Fuente: Motivos Indígenas del Antiguo Ecuador Frederik Shaffer	60
Gráfico N° 1: Máscaras de la Diablada Pillareña de la partida Minga Cultural de Tunguipamba / Fotografía de Cristian Carrasco / 1 de enero 2017.	¡Error!
Marcador no definido.	
Foto N° 5: Máscara antigua de propiedad del sr. Marco Caillamara	
Autor Cristian Carrasco noviembre 2016	69
Foto N° 6: Máscara de Diablo de Píllaro elaborada por Ítalo Espín 2016	
Autor: Cristian Carrasco noviembre 2016	70
Foto N° 7: Mascara en proceso de elaboración de Marco Caillamara se aprecia los colmillos que son de alguna especie marina.	
Autor: Cristian Carrasco Noviembre 2016	72
Foto N° 8: Máscara diablo de Píllaro elaborada por Patricio Jácome.	
Autor: Cristian Carrasco, diciembre 2016	73
Foto N° 9: Bailarín de la Diablada Pillareña el autor de la máscara es Marco Caillamara. Autor: Cristian Carrasco 2 de enero 2017	74
Foto N° 10: Máscara antigua de colección Néstor Bonilla de hace 50 años	
Autor: Cristian Carrasco octubre 2017	75
Foto N° 11: Máscara elaborada por Ángel Velasco	
Autor: Cristian Carrasco noviembre 2016	75
Foto N° 12: Máscara de Diablo de Píllaro autor anónimo.	
Autor: Cristian Carrasco enero 2017	76
Foto N° 13: Diablada Pillareña diablo exhibiendo un animal disecado.	
Autor: Cristian Carrasco 6 de enero 2017	77

Foto N° 14: Persistencia de las idolatrías en la isla Española.
Fuente: Jhonann Theodor de Bry (Bry 2004, 366) 81

Introducción

Este estudio se presenta como tesis de maestría en Estudios de la Cultura Mención Artes Visuales de la Universidad Andina Simón Bolívar. Analiza cómo se expresan las manifestaciones de latencia cultural en la máscara del diablo, considerada un elemento relevante de la Diablada Pillareña, fiesta que se realiza en el cantón Píllaro, provincia de Tungurahua, cada año del 1 al 6 de enero.

El objetivo central de este trabajo es analizar los elementos de representación católicos y de la cultura popular, que están presentes en las manifestaciones de latencia cultural de máscara del diablo de Píllaro.

En el estudio se identificaron mitos y ritos de los pueblos originarios del cantón, relacionados con el origen de su nombre, la demonización de las culturas de los pueblos originarios, su expresión en las máscaras del diablo de Píllaro y los usos sociales de la máscara que otorgan sentido a esta fiesta popular.

Las máscaras del diablo y su presencia en la fiesta generaron el interés de un análisis comparativo entre las máscaras antiguas y actuales. Las máscaras antiguas, que poseen los artesanos entrevistados, datan de hace unos 30 a 50 años aproximadamente y fueron elaboradas por artesanos del cantón. En el análisis de las máscaras se identificó sus principales facciones, los materiales con que éstas se elaboran, su transformación en el tiempo, sus símbolos.

En la tradición oral que se vive en el contexto de fiesta, la máscara recupera la imagen del diablo católico en las narraciones orales, sueños, visiones, ritos de protección que ejecutan los bailarines; y también recupera las sensaciones de rebeldía que los bailarines sienten y expresan en la fiesta.

El estudio de las máscaras, del mito, del rito, articulados a la fiesta popular, promovió elaborar una nueva categoría denominada *Latencia Cultural*, que se refiere principalmente a manifestaciones culturales que perviven latentes en la sociedad, es decir en un estado de constante ebullición, que a ratos son visibles y a ratos están sumergidas, pero se sabe que existen y afloran con particular interés en las fiestas populares, en el rito y en el mito.

En los casos en que estas manifestaciones de latencia cultural son recuperadas por la cultura popular y logran articularse a la utopía, estas manifestaciones fortalecen el proceso de resistencia de la cultura popular y cuestionan el orden establecido.

En cambio si estas manifestaciones de la latencia cultural son valoradas por la clase dominante a modo de *apropiación emergente*, pasan a fortalecer la ideología, y en ese sentido, logran legitimar la autoridad y el poder establecido.

Una de estas formas de apropiación se presenta como institucionalización de la fiesta popular; en el caso de la Diablada Pillareña, este proceso de inicia con la declaratoria de patrimonio cultural intangible, otorgado a esta fiesta en el año 2008 por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

La fiesta popular a través de la institucionalización se convierte en un espectáculo de masas. Esta apropiación de las manifestaciones de latencia cultural por parte del Estado, vacía el sentido original de la fiesta, legitima el poder y la autoridad, promueve identidades homogéneas desde un ideal nacionalista y desata apetitos políticos e intereses personales, que transforman a la fiesta popular en un artefacto útil al poder y al mercado.

Las máscaras se vuelven un objeto de consumo masivo, que demanda una técnica de reproducción en serie, se pierde la particularidad y la originalidad; las máscaras pierden su sentido original y se transforman en un objeto suntuoso, en una mercancía.

En la fiesta se evidenció el proceso de re-significación de la imagen del diablo que motivó dos líneas de análisis. La primera aborda la demonización de las prácticas culturales de los pueblos originarios, presentes en los relatos históricos de la conquista, la época colonial y los relatos históricos orientados desde el poder eclesial, ocurrida desde la mirada del dominante. La segunda, en cambio, aborda desde la mirada del dominado, la imagen del diablo de Píllaro como un símbolo de rebeldía y como un símbolo del mal del cual hay que protegerse.

El diablo de Píllaro es un diablo mestizo, que se construye en la fiesta popular con elementos de los pueblos originarios del cantón, de la iglesia católica y de los pueblos africanos traídos por los conquistadores. Es un personaje que re-significa la figura del diablo católico de la maldad. El diablo de Píllaro, en un primer momento, asume una propuesta de rebeldía frente a la opresión colonial. En un segundo momento, nuevamente re-significado se transforma en mercancía de la cultura de masas y del espectáculo.

La Diablada Pillareña se origina en las comunidades de Tunguipamba y Marcos Espinel, de la ciudad de Píllaro; por lo que el personaje del diablo también

tiene sus propias características originales, su simbología y desarrollo va de la mano con la fiesta.

La comunidad de artesanos, cabecillas de las partidas, artistas e intelectuales, público de las comunidades de Tunguipamba, Marcos Espinel, San Andrés, y barrios de la ciudad de Píllaro, aportaron con la información pertinente, mediante entrevistas directas, registradas en audio, video y fotografía; se recuperó información bibliográfica con la elaboración de fichas, mapas conceptuales y el desarrollo de análisis críticos, que se volcaron en los resúmenes teóricos del presente trabajo.

Uno de los elementos importantes en el trabajo de ingreso y contacto con la comunidad fue la destreza musical, que abrió las puertas con distintos grupos de artistas, artesanos e intelectuales y el contacto con los organizadores de las partidas.

Todo el trabajo se realizó en la ciudad de Píllaro, desde el mes de septiembre hasta el mes de enero 2017, la convivencia en la comunidad permitió observar la idiosincrasia de sus habitantes, compartir y aprender con los artesanos del cantón técnicas de elaboración de máscaras, tejer relaciones culturales con grupos afines, observar otras festividades y manifestaciones culturales que se proyectan en la zona.

El estudio se presenta en dos capítulos. El primer capítulo presenta tres partes. En la primera parte, se expone el concepto de cultura que orientó este trabajo. En la segunda parte, se estudia la categoría de latencia cultural y su relación con la imaginación, la ideología y la utopía. En la tercera parte, se analiza el territorio de Píllaro, los relatos históricos y ficcionales sobre su origen y el origen de su nombre; se describe la Diablada Pillareña y se analizan los fenómenos de latencia cultural e institucionalización de la fiesta.

En el segundo capítulo, se estudia los usos y sentidos sociales de las máscaras; la relación del mito, el rito, la fiesta popular con las máscaras. Se realiza una aproximación al estudio sobre los sentidos dados a las máscaras desde una perspectiva histórica y antropológica. Se examina los principales rasgos que constituyen la máscara del diablo de Píllaro y el fenómeno de latencia cultural presente en estas manifestaciones culturales.

Capítulo Primero: La Diablada de Píllaro: Transculturación y Latencia Cultural

En este capítulo se presentan tres momentos importantes. En el primer momento se analiza el concepto de cultura y la tensión que existe entre cultura dominante y cultura popular.

En el segundo momento, se estudia la categoría de “Latencia Cultural” que se puede entender como las manifestaciones ubicadas en la *zona de contacto* entre la cultura dominante y la cultura popular; se analiza su vinculación con la ideología y la utopía, para entender la reproducción de la cultura dominante y de la cultura popular.

En el tercer momento, se describe el territorio de Píllaro y se analiza los relatos históricos y ficcionales que motivan su identidad; y, se presenta la etnografía de la Diablada Pillareña que es el contexto en el que aparece la máscara del diablo de Píllaro.

1.1. Cultura, cultura dominante y cultura popular

La idea “cultura” se constituye en un gran escenario de tensión. La cultura no es un concepto cerrado con una definición única que obedezca a una solo punto de vista. En el presente estudio se requiere precisar el concepto de cultura que oriente la investigación. Por tal motivo, a continuación se reflexiona sobre algunas de las características fundamentales de la cultura, con la finalidad de estructurar un concepto de cultura de carácter operativo, aplicado al presente estudio.

Terri Eagleton, al referirse la cultura sostiene:

La cultura es una forma de subjetividad universal que opera dentro de cada uno de nosotros, igual que el estado es la presencia de lo universal dentro del ámbito particularista de la sociedad civil. (Eagleton 2001, 21).

La cultura sugiere una dialéctica entre lo natural y lo artificial, entre lo que hacemos al mundo y lo que el mundo nos hace a nosotros” (Eagleton 2001, 13)

Eagleton sugiere el carácter universal y a la vez particular que tiene la cultura, lo que nos permite crear un sentido de pertenencia y a la vez diferenciarnos por ejemplo somos latinoamericanos, pero a la vez somos ecuatorianos, y como ecuatorianos, podemos identificarnos de cualquier región o lugar del país.

Eagleton sugiere la relación dialéctica con la naturaleza por lo que se afirma el proceso de producción y a la vez el sentido que la naturaleza imprime al sujeto. El habitante de la costa desarrolla una relación diferente con el mar, el habitante de la selva ecuatorial de la misma manera tiene distintos procesos de producción y de relación con el entorno.

La cultura pertenece al universo de la superestructura, en el ámbito de la creación de las ideas que provienen de una base económica, que a su vez determina las relaciones sociales. Carlos Marx sostiene que la producción de las condiciones materiales de vida y la forma cómo producen los individuos determina lo que son estos individuos. (Marx y Engels 1974, 16)

La cultura está relacionada con lo que producen y con las formas como producen los individuos, con el desarrollo de las fuerzas productivas y con las relaciones sociales que de ella se derivan. Por ello se entiende que “la cultura abarca base y superestructura en un solo concepto”. (Eagleton 2001, 12)

La cultura no es estable, es un fenómeno cambiante, de la misma manera que cambian los modos producción y las relaciones sociales. Raymon Williams analiza la relación entre base y súper estructura, para manifestar que esta relación no es fija y no se corresponde como un estado fijo, se la debe entender como un proceso.

Raymon Williams sostiene:

Cualquier aproximación moderna a una teoría marxista de la cultura debe empezar por considerar la proposición de una base determinante y una estructura determinada. (Williams 2005, 50)

[...] Entonces, debemos decir que cuando hablamos de “la base” estamos hablando de un proceso y no de un estado. Y no podemos atribuir a ese proceso ciertas propiedades fijas para, posteriormente, traducirlas a los procesos variables de la superestructura. [...] Debemos reconsiderar la “superestructura” hasta verla como un rango independiente de prácticas culturales; no se trata ciertamente, de contenidos reflejados, reproducidos o específicamente dependientes. Y, lo que es crucial, debemos considerar “la base”: no concebirla como una abstracción tecnológica o económica fija, sino como un conjunto de actividades específicas de hombres en relaciones reales, tanto económicas como sociales que encierran contradicciones fundamentales y variaciones que las sitúan, siempre, en un estado de proceso dinámico. (Williams 2005, 54)

Entre base y superestructura hay un proceso dialéctico, de mutua influencia, dinámico y cambiante.

La cultura es un elemento totalizador y homogenizador; y a su vez, es un elemento que particulariza, que propone diferencias al interior de ese todo homogenizante. La cultura a la vez que universaliza particulariza el entramado social. El papel homogeneizador de la cultura encubre el entramado social plagado de diferencias; pero –a la vez– permite que las diferencias puedan develarse. Como las diferencias de género, la cultura engloba a hombres y mujeres pero también los distingue.

La cultura contradictoriamente tiene un papel cohesionador y aporta a la conformación de la identidad de los individuos y de los colectivos.

Víctor Vich sostiene que la cultura promueve “identidades sociales”, (Vich 2001, 28) que aglutinan al grupo a través de símbolos, manifestaciones artísticas, el lenguaje y otras prácticas culturales. La identidad afirma el papel cohesionador de la cultura y al mismo tiempo evidencia las diferencias del entramado social.

Víctor Vich sostiene:

La cultura, el universo simbólico del sujeto, es fundamental para la constitución del yo y es el elemento central en la formación de las identidades sociales. La cultura cualquiera que sea da forma al sujeto y funda en él una epistemología desde donde interpretará el mundo. En ese sentido y dentro del paradigma anterior. La Cultura entendida como una dimensión “externa” a la que es necesario “acceder”(muchas veces despojándose de lo propio) no sería nada más que un efecto ideológico claramente asociado a diversas redes de poder que configuran la dominación de unos grupos sobre otros.

[...] Si partimos de la consideración posestructural que las identidades sociales son siempre efectos relacionados y que se constituyen no tanto por lo que son en-sí-mismas sino también por lo que excluyen, entonces podemos concluir que las complejas transferencias entre una y otra identidad son parte de los mismos procesos constitutivos que todas ellas necesitan para existir. Para lacan, por ejemplo, el sujeto no puede constituirse sin la imaginación de otro que por lo general es descrito en términos amenazantes. Es decir, una identidad no puede constituirse totalmente por ella mismo y así necesita de Otra frente a la cual debe entrar en relación para poder transferir, desde ahí, todo lo que molesta y quiere expulsar de sí misma. (Vich 2001, 28)

La cultura provee al sujeto de un bagaje de conocimientos que le permite interpretar el mundo, por lo que la cultura puede ser vista como el filtro de luz mediante el cual el sujeto aprecia la naturaleza, la sociedad, la historia y transforma el mundo. La cultura es el elemento central en la formación de identidades sociales, dinámicas y cambiantes, que se construyen en relación con el mismo sujeto a la vez que en su relación con el “otro”.

Del análisis anterior se concluye que la cultura se define como un proceso de producción de sentido en constante movimiento, relacionado con las formas de producción, con el desarrollo de las fuerzas productivas y con las relaciones sociales que de ello se derivan; la cultura también pertenece al campo de las ideas, a la superestructura; es decir la cultura engloba base y superestructura en un solo concepto. La cultura genera identidades sociales y afirma su papel cohesionador, procura un conocimiento al sujeto desde donde interpreta el mundo; la cultura universaliza y particulariza a la vez; la cultura sugiere una dialéctica entre lo natural y lo social.

La cultura genera tensiones en el ámbito histórico y político. En el ámbito histórico se observa las tensiones entre civilización y barbarie, entre tradición y modernidad. En el ámbito político, se observa la constitución de una “cultura dominante” característica de la clase dominante y, una “cultura popular” propia de las clases oprimidas o excluidas del poder.

Carlos Marx sostiene que el desarrollo de las ideas está ligado al desarrollo de las fuerzas productivas. En la sociedad las ideas dominantes, son las ideas de la clase dominante, por ende la cultura dominante se la entiende como la cultura de la clase dominante, que legitima la autoridad y el poder. (Marx y Engels 1974, 45)

La cultura dominante requiere reproducirse y para hacerlo recupera para sí ciertos significados y prácticas mientras excluye otros. El proceso de reproducción de la cultura se efectúa a través del proceso educativo, las instituciones sociales como la familia, la organización social, la iglesia, los partidos. Otra de las formas de reproducción de la cultura dominante es la “apropiación emergente”.

Raymon Williams sostiene que la clase dominante en su afán de reproducción de la cultura dominante, vigila permanentemente a las manifestaciones culturales que crecen en el seno del pueblo, se apropia de ellas, las vacía de su sentido original, y las utiliza para legitimar su poder. Williams sostiene que la cultura dominante, está sujeta a una variación histórica; (Williams 2005, 60) es decir que la cultura dominante se renueva constantemente, no solo desde sus propios espacios; sino también, utilizando los espacios de la cultura popular. La cultura dominante se define como la cultura de la clase dominante, que legitima la autoridad y el poder. Para reproducirse mira su pasado significativo, a través de la familia, la educación, pero también se apropia de las manifestaciones de la cultura popular.

La cultura popular se define en contraposición a la cultura dominante; la cultura popular es la cultura de las clases oprimidas, de los excluidos del poder, al respecto Bolívar Echeverría sostiene:

Si bien la diferencia entre la “Alta Cultura” (Cultura dominante) y la “Baja Cultura” (Cultura Popular) parte por considerar que lo popular es lo rústico, no pulido, en estado primitivo, y la alta cultura como un hecho refinado, tecnificado, con jerarquización del cuerpo social, que evidencia separación y coexistencia de clases sociales y, que perviven en una relación en que ninguna se puede concebir independiente de la otra...” (Bolívar Echeverría 2001, 194).

La valoración que acompaña a este deslinde no siempre marca peyorativamente a la baja cultura. En ocasiones cuando ésta es concebida como “cultura que hace el pueblo”, lo “bajo” es sinónimo de “genuino”, “vital”, “creativo”, (frente a lo “postizo”, “mustio” o “aburrido” de la cultura alta o elitista, manda a hacer por las clases dominantes). Cuando a su vez el pueblo es identificado con la clase trabajadora revolucionaria, a su “cultura proletaria” le es reconocido un carácter crítico espontáneo, históricamente constructivo (contrapuesto a la complacencia y limitación de la cultura “hecha por la burguesía” (Bolívar Echeverría 2001, 194)

Bolívar Echeverría sostiene que existe una relación inseparable entre cultura dominante y cultura popular; esta relación es de constante tensión, la una no puede concebirse sin la otra; este es un proceso cambiante: conforme cambian las fuerzas productivas y las relaciones sociales, se modifica también la relación entre la cultura dominante y la popular.

En la cultura popular lo oral es un mecanismo de reproducción, de recuperación de valores, conocimientos, saberes, artes, etc., de los pueblos originarios, en estrecha relación con la naturaleza, el cuerpo y la presencia, en contraposición a lo escrito.¹ La cultura popular es una cultura de la presencia, mientras que la cultura “cultura” es de la representación. (Vich 2001, 29)

La cultura popular es también homogenizante puesto que sirve como elemento identificador del grupo social de los excluidos del poder. Ésta visión totalizadora de la cultura popular, es cuestionada por los mismos grupos, porque en el seno de los excluidos existe un inventario de múltiples grupos sociales que fragmentan el cuerpo social, que ponen de manifiesto sus diferencias y oposiciones

¹ Por ejemplo para Bajtín la oposición entre la cultura “popular” y la cultura “cultura” (o, más bien, “letrada”, (diríamos ahora) se encuentra directamente relacionada con una sociedad donde han aparecido las clases sociales, y tiene como punto de mayor disonancia la relación que ambas establecen con la dinámica del cuerpo. Mientras que la cultura “popular” se encontraría estrechamente ligada a las transformaciones del cuerpo y de la naturaleza, la cultura “letrada” habría optado más bien por desengancharse del cuerpo y evadir la representación de diversos tipos de mezclas regenerativas. Esta diferenciación se encuentra claramente simbolizada en el privilegio que la cultura popular proporciona a las partes bajas del cuerpo (y ahí a sus funciones genitales y excrementicias), mientras que la otra se concentra mucho más en la representación de las partes altas, vale decir en los procesos mentales y en las preguntas metafísicas. (Vich 2001, 29)

internas, como hombres y mujeres, distinciones generacionales, de preferencias sexuales, de origen urbano o rural, de origen étnico, de pertenencias religiosas, territoriales, barriales, etc. La cultura popular asume estas diferencias al mismo tiempo que homogeniza a los excluidos del poder.

La cultura popular puede recuperar valores y conocimientos de los pueblos originarios, que aportan a la identidad de los pueblos y que les son útiles para su fortalecimiento; valores vinculados tanto a la naturaleza como a lo humano, a lo corporal, a lo oral principalmente y, a lo escrito posteriormente.

La cultura popular puede servirse de manifestaciones culturales de la clase dominante para cambiarlas de sentido y utilizarlas en favor de su fortalecimiento. La cultura popular es cambiante, como son los procesos de presión que se ejercen desde la cultura dominante; por lo que, la cultura popular se define como una cultura de resistencia.

Del análisis anterior se concluye que la *cultura popular* se define como la cultura de las clases oprimidas, de los excluidos del poder; la cultura popular a la vez que es homogenizante, reconoce las diferencias en el tejido social; la cultura popular no puede concebirse sin la cultura dominante con la que mantiene una constante tensión. La cultura popular encuentra en lo oral un mecanismo de reproducción, puede apropiarse de manifestaciones de la cultura dominante y cambiar su sentido original para fortalecerse. La cultura popular se la concibe como la cultura de resistencia.

1.2. Transculturación y Latencia Cultural

En este punto se precisa la relación entre transculturación y latencia cultural, se ubica el espacio en el que se desarrollan las manifestaciones de latencia cultural, que explican su papel en la reproducción de la cultura dominante y en el fortalecimiento de la resistencia de la cultura popular. Y se define la categoría de latencia Cultural.

La transculturación es un concepto desarrollado por Fernando Ortiz para explicar los procesos de cambio entre dos culturas, al respecto el autor sostiene:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor la diferentes fases de proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos

culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin como sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. (Ortiz 1978, 96)

Para Ortiz, la transculturación no solo es el proceso de “aculturación” que se define como cambio de una cultura a otra, una suerte de asimilación de modelos culturales que vienen impuestos por la cultura dominante, como el hecho de la imposición cultural generada a partir de la conquista, a partir de entonces, los pueblos originarios fueron asimilando modelos culturales distintos, ocultando o desapareciendo a sus propios modelos. A este proceso de ocultamiento, desaparición o desarraigo de sus propios modelos Ortiz lo define como “desculturación”. El choque cultural generado por la conquista logró también la creación de nuevas culturas, que surgen de mestizaje, que no solo asimilan modelos culturales y desaparecen a otros, sino que además propone nuevos modelos. A este fenómeno Ortiz lo define como “neoculturación”.

En el contexto histórico social de la conquista española, las culturas populares se identifican con las culturas de los pueblos originarios del continente y la cultura dominante identifica a los conquistadores europeos; estas dos culturas mantienen una relación permanente, que amerita pensar en que el proceso de transculturación es un fenómeno mucho más complejo, pues no solo encierra los procesos de aculturación, desculturación y neoculturación. Es un fenómeno de tensión permanente y de doble faz, que enfrentan la cultura dominante y la cultura popular.

Entre la cultura popular y la cultura dominante existe un espacio de frontera que se define como *Zona de Contacto*, al respecto, Marie Luis Pratt sostiene que las zonas de contacto son:

Espacios sociales donde las culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo dentro de relaciones altamente asimétricas de dominación y subordinación, tales como el colonialismo, la esclavitud, o sus consecuencias como se viven en el mundo de hoy. (Pratt 2010, 31)

La autora expone que en esta *zona de contacto* se presentan relaciones asimétricas entre culturas que tienen realidades geográficas diferentes, así como contextos históricos sociales distintos. En ciertos casos, la relación entre cultura popular y cultura dominante es violenta; en otros casos sutil, pero siempre se trata de una relación asimétrica.

La transculturación explica un proceso de mestizaje cultural resultado del choque entre las culturas que vienen por la conquista y las culturas de los pueblos originarios. Las culturas mestizas, hijas de la unión de estas dos culturas, presentan elementos tanto de los dominadores como de los dominados y, sin embargo, son diferentes.

En las culturas populares, afloran elementos de las culturas de los pueblos originarios, se reelaboran símbolos, se re-significan fiestas y manifestaciones culturales, que sugiere otro fenómeno cultural inmerso en el proceso de transculturación; es el fenómeno que se define como *Latencia Cultural* que se ubica en la frontera entre la cultura dominante y la cultura popular, en la *Zona de Contacto*.

El vocablo “latencia” hace referencia a algo que está en constante movimiento, que aunque no se aprecia se sabe que existe y que en determinado momento aparece. Este concepto se traslada a la experiencia de las manifestaciones, expresiones, elementos y símbolos culturales.

Latencia Cultural se define como los elementos, símbolos, expresiones, manifestaciones culturales que perviven en la sociedad, en constante cambio, que a momentos permanecen ocultas pero se sabe existen; en otros momentos afloran con particular interés en las fiestas populares, en el mito y en el rito.

Este fenómeno de *Latencia Cultural* se mantiene en la frontera entre la cultura dominante y la cultura popular, sometido a una relación dialéctica. A momentos se afirma con la resistencia de la cultura popular. En otros momentos se vincula a la cultura de masas y afirma la *Apropiación Emergente* que reproduce la cultura dominante.

La *Apropiación Emergente* explica el papel de las manifestaciones de latencia cultural en el fenómeno de reproducción de la cultura dominante.

El término de *Apropiación Emergente*² desarrollado por Raymon Williams explica cómo la cultura dominante requiere apropiarse de elementos de la cultura popular, que le son válidos, para legitimar el poder y la autoridad.

Williams señala que la cultura dominante se apropia de manifestaciones que surgen en la cultura popular, que le son útiles. A esta apropiación la denomina como lo emergente incorporado (Williams 2005, 62). Pero a mi juicio, no solo se apropia,

² “Emergente quiere decir, en primer lugar, que nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas significaciones y experiencias están siendo creadas de manera continua” y de las cuales la cultura dominante está siempre en alerta (Williams 2005, 62)

sino también las vacía de su sentido original, las redefine, las re-significa, las des-ritualiza y re-ritualiza a la vez; para lo cual, usa varios mecanismos, en algunos casos identificados como *usurpación simbólica*³; en otros casos, como proyectos de institucionalización cultural, de mercantilización y desarrollo de las industrias culturales afines e inmersas en la cultura de masas.

Al respecto Adolfo Colombres sostiene:

Señalaba Walter Benjamín que en las sociedades “Primitivas” las expresiones que llamamos artísticas están al servicio del ritual y portan un valor de uso social. La sociedad contemporánea desritualiza el objeto, subrayando su valor exhibitivo, sacrifica su valor de uso social y promueve la apropiación privada del mismo, devenido ya mercancía [...] La revalorización que se hace de la cultura popular tiende en definitiva a re-ritualizar la cultura ilustrada, como un modo de contrapesar la des-ritualización producida por la cultura de masas”. (Colombres 2005, 64)

La des-ritualización y re-ritualización de la que habla Colombres, contribuye a entender que es aplicable no solo a las expresiones artísticas, sino a distintas manifestaciones culturales, en particular a las manifestaciones de latencia cultural.

El concepto de latencia cultural explica, que también la cultura popular opta por tomar elementos de la cultura dominante y re-significarlos a su manera, vaciarlos de su sentido original, des-ritualizarlos y volverlos a re-ritualizar, para identificarlos con la utopía como una fuerza liberadora.

De esta manera la cultura popular recupera el valor de uso social, del que habla Walter Benjamín, en este caso citado por Colombres. (Colombres 2005, 64) Así, se explica este fenómeno de doble faz que presenta la transculturación, y que se sostiene con las manifestaciones de latencia cultural presentes en la zona de contacto tanto en la cultura dominante, como en la cultura popular.

Cuando la cultura dominante se apropia de las manifestaciones culturales latentes, las incorpora, las vacía de su sentido original, las des-ritualiza para re-significarlas y re-ritualizarlas a su manera, adaptarlas como elementos de legitimación del poder y de la autoridad.

También, la cultura popular busca la recuperación de manifestaciones culturales latentes para afirmar su resistencia y vaciarlas de su sentido original, por lo

³ Esta categoría, elaborada por Patricio Guerrero, explica como el aparato político controla la fiesta popular y la transforma en un espacio de promoción de las autoridades de turno, en un espectáculo de masas. La usurpación simbólica presente en la fiesta de la Mama negra cambia el sentido original de la fiesta, que se vuelve un artefacto útil de legitimación del poder político. Esta fiesta se presenta cada año en la ciudad de Latacunga en los primeros días del mes de noviembre.

que des-ritualiza, re-significa y re-ritualiza, estas manifestaciones latentes. Solo que en este caso, en lugar de afirmarse en la ideología dominante, se afirma en la utopía, como fuerza liberadora. Pero también puede darse el caso de que la cultura popular al apropiarse de manifestaciones latentes, en vez de afirmarse a la utopía como fuerza liberadora, se afirma con la ideología dominante. En este caso, legitima el poder y deteriora la resistencia.

El fenómeno de latencia cultural materializa la tensión y la relación dialéctica entre la cultura popular y la cultura dominante y logra que la transculturación se convierta en fenómeno de doble faz.

Las manifestaciones en estado de latencia cultural a su vez sirven de fuente o archivo a la imaginación que crea y recrea nuevas manifestaciones como se explica a continuación.

1.2.1. Imaginación, Ideología, Utopía y Latencia Cultural

La relación que existe entre imaginación, utopía, ideología y latencia cultural, explica ciertas formas de reproducción cultural, materializa la tensión constante y la relación dialéctica entre la cultura popular y la cultura dominante.

Entre imaginación y latencia cultural existe estrecha relación. Las manifestaciones en estado de latencia cultural son el archivo del cual puede servirse la imaginación, para crear y recrear nuevas manifestaciones culturales, en un libre juego de posibilidades. Esta utilización devela su relación con la utopía y la ideología.

Paúl Ricoeur define a la imaginación de la siguiente manera:

La imaginación es precisamente lo que todos entendemos: un libre juego con todas las posibilidades, es un estado de no compromiso con respecto al mundo de la percepción o de la acción. En este estado de no compromiso, ensayamos, ideas nuevas, valores nuevos, nuevas maneras de estar en el mundo. Pero este sentido común atribuido al concepto de imaginación no es plenamente reconocido mientras no se vincule la fecundidad de la imaginación con la del lenguaje, tal como es ejemplificada por el proceso metafórico. Pues olvidamos entonces la siguiente verdad: sólo vemos imágenes si primero las entendemos. (P. Ricoeur, La imaginación en el Discurso y en la Acción 2006, 203)

La imaginación recrea manifestaciones latentes y así estas aportan a la creación de nuevas ideas, valores y maneras de estar en el mundo. Las manifestaciones de latencia cultural son formas de expresión y las podemos entender, porque se relacionan directamente con el lenguaje. La imaginación es un componente

permanente de la creación y recreación cultural, tanto de la cultura popular como de la cultura dominante y, por lo tanto de su reproducción.

Paúl Ricoeur define a la ideología y a la utopía como prácticas imaginativas. (P. Ricoeur, *La imaginación en el Discurso y en la Acción* 2006, 211) Ideología y utopía son producto de la imaginación; son ideas nuevas, que a su vez ensayan nuevas maneras de estar en el mundo. Las manifestaciones en estado de latencia cultural al ser recreadas, aportan a la ideología y la utopía. La relación entre la utopía y la ideología no es simple; Paúl Ricoeur sostiene que la ideología y la utopía mantienen una tensión constante e insuperable, la una no puede existir sin la otra. Mientras la ideología afirma el poder, la utopía afirma los procesos de liberación y cuestiona el poder establecido. (P. Ricoeur 2006)

Para entender como la ideología legitima el poder, Paúl Ricoeur explica que la ideología tiene dos funciones: la de integración y la de disimulo. (P. Ricoeur, *La Imaginación en el Discurso y en la Acción* 2006, 214). La función de integración viene dada por la necesidad del grupo de representarse, de crear una imagen de sí mismo. Al respecto Paul Ricoeur sostiene:

La función de disimulo prevalece francamente sobre la función de integración, cuando las representaciones ideológicas son captadas por el sistema de autoridad de una sociedad dada. Toda autoridad, en efecto, intenta legitimarse. Ahora bien, se puede advertir que, si toda pretensión a la legitimidad es correlativa de una creencia de los individuos en esa legitimidad, la relación entre la pretensión emitida por la autoridad y la creencia que le responde es esencialmente asimétrica. Siempre hay más en la pretensión que viene de la autoridad que en la creencia que va hacia la autoridad. Aquí se moviliza la ideología para cubrir la distancia entre la demanda que proviene de arriba y la creencia proveniente de abajo.

[...] Todo lo que Marx aporta de nuevo, y que es irrecusable, se destaca sobre este fondo previo de una constitución simbólica del vínculo social en general y de la relación de autoridad en particular. Su aporte propio consiste en la función justificadora de la ideología con respecto a las relaciones de dominación surgidas de la división en clases y de lucha de clases. (P. Ricoeur, *La Imaginación en el Discurso y en la Acción* 2006, 212,213)

El autor sostiene que la ideología cumple una función de integración social y, a la vez, es “instrumento de legitimación del sistema dado de autoridad. La ideología tiene una función justificadora de las relaciones de dominación”. (P. Ricoeur 2006, 214) De este análisis se concluye que, cuando las manifestaciones en estado de latencia cultural se relacionan con la ideología, se vuelven instrumentos de legitimación del poder y de reproducción de la cultura dominante y como consecuencia se deteriora su capacidad de lucha y de resistencia. Como es el caso de las fiestas populares usurpadas simbólicamente, el símbolo como manifestación

latente de cultura popular es apropiado por la cultura dominante y vaciado de su sentido original, se convierte en un instrumento de legitimación del poder y de la autoridad.

La utopía es diametralmente opuesta a la ideología, Paúl Ricoeur sostiene:

La utopía es el modo según el cual repensamos radicalmente lo que son la familia, el consumo, el gobierno, la religión, etcétera. De ningún lugar brota el más formidable cuestionamiento de lo que es. La utopía aparece así, en su núcleo primitivo, como la contrapartida exacta de nuestro primer concepto de ideología como función de integración social. La utopía, en contrapunto, es la función de subversión social.

[...] De la misma manera que las ideologías tienden a llenar este vacío o a disimularlo, las utopías, podríamos decir, exponen la plusvalía no declarada de la autoridad y desenmascaran la pretensión de legitimidad propia de todos los sistemas. Por esta razón todas las utopías, en un momento u otro vienen a ofrecer otras maneras de ejercer el poder, en la familia, en la vida económica, política o religiosa. Esta otra manera puede significar, como se ha visto, cosas tan opuestas como una autoridad más racional o más ética, o como la ausencia de poder, si es cierto que al poder como tal en última instancia se lo reconoce como radicalmente malo e incurable. (P. Ricoeur, *La imaginación en el Discurso y en la Acción* 2006, 215)

La utopía, en contraposición a la ideología, es la función de subversión social. Cuando las manifestaciones de latencia cultural se relacionan con la utopía adquieren un papel liberador, de subversión ante el sistema de autoridad, cuestionan la legitimidad del poder, por tanto cuestionan la cultura dominante y fortalecen la cultura popular.

Como es el caso de símbolos que la cultura popular recupera como manifestaciones latentes que promueven unidad de los grupos sociales que demandan sus derechos culturales, sociales, políticos, económicos. La utopía se articula con ese deseo de construir una sociedad en la que los derechos de los pueblos sometidos se vuelvan una realidad. Los pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador han logrado articular símbolos de los pueblos originarios de nuestro país (manifestaciones latentes) para demandar sus derechos.

1.3. El territorio de Píllaro

El cantón Píllaro se encuentra ubicado en la parte nororiental de la provincia de Tungurahua, limita al norte con las provincias de Napo y Cotopaxi, al sur con los cantones de Patate y Pelileo, al este, con las provincias de Napo y Cotopaxi, y al oeste con el cantón Ambato; tiene una población de 41.693 habitantes (INEC, 2015);

con una extensión de 472,2 Km²; una altitud variable que va desde los 2800 msnm, hasta los 4000msnm en algunos lugares del cantón.

El cantón está conformado por dos parroquias urbanas Matriz Píllaro y Ciudad Nueva, por las parroquias rurales: Baquerizo Moreno, Emilio María Terán, Marcos Espinel, Presidente Urbina, San Andrés, San José de Poaló y San Miguelito. El acta de cantonización de Píllaro fue promulgada en Quito el 2 de julio de 1851. Aunque su fundación, acorde a los datos del padre Coba Robalino,⁴ data de 1570 por orden de la Real Audiencia de Quito (Coba Robalino 1929, 4)

La población originaria del cantón Píllaro fue diezmada, tanto en el proceso de conquista, como en la instauración de la colonia. Los españoles establecieron sistemas de explotación colonial que posteriormente tomaron forma en las grandes haciendas, esto provocó el mestizaje de gran parte de la población del cantón.

En Píllaro es notorio que la imposición religiosa se mantiene. Su población es altamente católica, se habla más el español que las lenguas de los pueblos originarios.

Esta imposición provocó que gran parte de las manifestaciones culturales de los pueblos originarios queden sumergidas, relegadas, absorbidas por el modelo cultural colonial y otras pervivan bajo el paraguas de las fiestas religiosas católicas, como es el caso de la Semana Santa, Corpus Cristi, Santos Inocentes, entre otras festividades.

Al absorber los modelos culturales impuestos la población optó por una suerte de blanqueamiento, que se acentúa actualmente por los procesos de migración hacia el extranjero y se evidencia en manifestaciones de los migrantes retornados por motivo de la Diablada Pillareña.

Se observa también que muchas poblaciones y barrios del cantón cambiaron sus nombres originales por nombres de origen mestizo o integraron un patronazgo al nombre original: Poaló, hoy San José de Poalo; Chacata, hoy Marcos Espinel; Chagrapamba Patsucul, hoy Presidente Urbina; Tandacpata, hoy Baquerizo Moreno; de hecho, Píllaro lleva la denominación de Santiago de Píllaro. (Reino Garcés 1991, 135) Para Luis Lara⁵ si bien hoy la población se reconoce como mestiza todavía

⁴ El Presbítero José María Coba Robalino, oriundo de Píllaro, socio correspondiente de la Academia Nacional de Historia, escribió la Monografía General del Cantón Píllaro en 1929.

⁵ Luis Lara Arcos, pillareño, profesor investigador en el área historia y arqueología, de la Unidad Educativa Jorge Álvares; fundador del Museo particular Rumiñahui, autor del libro “Por siempre Píllaro Viejo”, entrevistado en el presente trabajo.

quedan vestigios arqueológicos en la zona que datan de la época en que habitaron los pueblos Puruhuá y Yumbo. (L. Lara Arcos 2016)

En la actualidad, algunas manifestaciones culturales pillareñas presentan ciertos rasgos de los pueblos originarios, rasgos que emergen como manifestaciones de latencia cultural y llevan a pensar en un proceso de resistencia y afirmación de la cultura popular pillareña, que simbólicamente se presentan en las danzas, máscaras, atuendos, gastronomía entre otras.

Las manifestaciones culturales de los pueblos originarios que estaban ocultas, emergen, reclaman un espacio en la superficie cultural y en la fiesta, en los símbolos, en las representaciones, en los materiales y utensilios que se utilizan, en las expresiones artísticas, en particular en el mito y en el rito de la fiesta popular. La Diablada Pillareña sintetiza y evidencia el fenómeno de latencia cultural.

Estas manifestaciones culturales populares logran afirmar la identidad social, incluso crear nuevas identidades. La identidad de Píllaro en la actualidad se disputa entre la Diablada Pillareña y la figura de Rumiñahui, como se considera en el siguiente punto.

1.4. La identidad de Píllaro: relatos históricos y ficcionales respecto a su origen y al origen del nombre

En esta parte se analiza los relatos históricos y ficcionales sobre los pueblos originarios del cantón Píllaro, que se constituyen en referentes de la identidad colectiva de esta zona. En primer lugar se hace referencia a la identidad de Píllaro vinculada a la figura de Rumiñahui. En segundo lugar, se presenta una reflexión sobre el vocablo Píllaro, que tiene relación con el mito de Pillallau de origen Quito-Cara y con los relatos ficcionales sobre el origen del nombre.

1.4.1. Pueblos originarios de Píllaro y la identidad del cantón en la figura de Rumiñahui

Uno de los relatos históricos que ha contribuido a la identidad de la comunidad de Píllaro, señala que en esta localidad nació Rumiñahui, general del imperio Inca. Según este relato, Píllaro es una de las poblaciones más antiguas del Ecuador, donde habitaban principalmente los pueblos Puruhá y Quito-Cara que a juicio del padre Juan de Velasco –corroborado por los estudios de los esposos

Costales– son considerados los pueblos originarios de nuestro país. (Velasco 1978, 13).

El padre Coba Robalino en su monografía del cantón Píllaro, cita a Jijón y Caamaño para indicar que en esta localidad se ubicó anteriormente un pueblo denominado Panzaleo, al respecto Coba Robalino sostiene:

El llamado Protopanzaleo I se extendió probablemente solo hasta Machachi inclusive y el Protopanzaleo II, de mejor apogeo que el I, abrazó las actuales provincias de León, Tungurahua, y gran parte de la del Chimborazo. Por consiguiente la región del cantón Píllaro fue una de las comprendidas en el Protopanzaleo II (Coba Robalino 1929, 86)

En su momento, todos estos pueblos ejercieron enorme resistencia militar a la conquista Inca, agrupados en una gran confederación a la que el Padre Juan de Velasco denominó reino de los Shyris (Velasco 1978, 22). Huainacpac, en su afán de consolidar el Tahuantinsuyo, y teniendo prisionero a Pillahuaso, (cacique de Píllaro) después de la batalla de Tiocajas, realizó una alianza matrimonial con la hija de Choasanguil (Esposa de Pillahuaso), Nary; de esta alianza matrimonial, nace Rumiñahui (Garces 1953, 41); en este relato histórico⁶, Nary proviene de la unidad entre los pueblos Puruhá, Quitu-Cara (Shyri). Por parte de su padre Ati-Pillahuaso, vine la descendencia Quitu-Cara y de su madre Choasanguil que proviene de unidad Puruhá, (L. A. Lara Arcos 2014, 32,33) por lo que Rumiñahui consolida la unidad Inca-Shyri-Puruhá al igual que su hermano de padre Atahualpa. Por este motivo, a Píllaro se lo conoce como la cuna de Rumiñahui.

Rumiñahui es uno de los últimos líderes de la resistencia indígena asesinado por los españoles; este hecho aporta a la construcción de la identidad de Píllaro⁷ y se lo entiende como una figura que representa la resistencia indígena frente a los conquistadores; sintetiza muchos valores de la cultura de los pueblos originarios.

La identidad colectiva de Píllaro, que como toda identidad se construye en referencia al “otro” no es estable, cambia conforme las condiciones históricas y sociales. En el contexto nacional a Píllaro se lo conocía como la cuna de Rumiñahui y esto generaba un sentido de pertenencia e identidad local, también articulaba cierto

⁶Al referirme al *relato histórico*, lo considero como un relato con pretensiones de verdad, que contiene la postura ideológica de quien organiza dicho relato, el público al cual está dirigido y entraña no solo una postura política sino también filosófica, cultural, bajo una perspectiva de clase.

⁷ Al hablar de identidad de Píllaro, me refiero a una identidad colectiva que el pueblo de Píllaro a lo largo de su historia viene construyendo, con símbolos, sus mitos y otras manifestaciones culturales, en relación con los “otros” habitantes del país.

nacionalismo y patriotismo. Actualmente, este referente va paulatinamente desapareciendo.

Lourdes Endara sostiene que “la identidad colectiva, quizá más que cualquier otro producto social es una frontera absolutamente dinámica y cambiante”, (Endara Tomaselli 1998, 28); en el momento actual, en esta localidad, la imagen de “Rumiñahui” como referente de la identidad colectiva, compite con la imagen de la Diablada Pillareña, en la cual la máscara del diablo de Píllaro tiene un papel predominante; la fiesta y la máscara pasan a ser referentes de la identidad local, unificadora, ante lo nacional.

Cuando se pronuncia la palabra Píllaro, inmediatamente se relaciona con los diablos de Píllaro; esta presencia en el imaginario nacional se logra por la promoción publicitaria de la fiesta en el contexto nacional e internacional. Los medios masivos de comunicación y las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, imprimen en el imaginario nacional a la Diablada Pillareña como un elemento de identidad del cantón, ya que la identidad se construye a partir tanto de lo que la comunidad piensa sobre sí misma, como de lo que los otros piensan sobre la comunidad.

1.4.2. El vocablo Píllaro y sus significados

Otro relato que ha contribuido a la construcción de la identidad de Píllaro, es el origen de su nombre. De este relato histórico se hablará a continuación.

El padre Coba Robalino, respecto del vocablo “Píllaro” manifiesta lo siguiente:

Los *puruhaes* que eran sustrato de las razas paes-puquina-chimú-atacameña-quiché-jíbara, adoraban también al *dios* del rayo y del trueno, en una gran cueva cercana al Chimborazo, pero de todas esas razas, residentes en todas las laderas de las regiones de Pansaleo, Cunchibamba, Ambato, Tisaleo, Mocha, etc., al ver las tempestades de rayos y truenos que como digo, frecuentemente caen en la cordillera de Píllaro, llamaron a todo lo que era nuestro cantón: el Altar del dios del Rayo y del Trueno, es decir *Píllaro*. En Chimú *Pillalla* es rayo y trueno; *aro* es altar descanso. (Coba Robalino 1929, 161)

Seguidamente, en su análisis, Coba Robalino manifiesta que en muchos centros ceremoniales de la cordillera, posiblemente se organizaban ritos en los que se sacrificaban doncellas y se adoraban al sol, a la luna, a las montañas, y al diablo que era adorado con el nombre de “Cúlay” (Coba Robalino 1929, 162,163)

También, se identifica que en el vocablo “Píllaro” se observa la raíz Quitu-Cara, en el prefijo “Pi”, propio del Shillipanu (idioma de los Shyris o Quitu-Cara), al buscar la referencia en los topónimos dejados por los Cara, encontramos que Píllaro proviene seguramente de: Pillahaló, pueblo del asiento de Tacunga” (Costales Peñaherrera y Costales Samaniego 2002); de hecho, el cantón Píllaro fue creado mucho antes que la provincia de Tungurahua, que en su momento perteneció a la denominada provincia de León y que luego pasó a ser la provincia de Cotopaxi.

El vocablo “Píllaro” al referirse como el altar del rayo y del trueno hace referencia al mito de Pillallau. Este mito habla de un personaje ornitozoomorfo⁸ de grandes dimensiones que habita en una cueva en las montañas del macizo Altar ubicado en la cordillera oriental, en el páramo de Illapa, hacienda de Gusutuz, de la provincia de Chimborazo. Este personaje mítico tiene la cabeza de un Cóndor⁹ y el cuerpo de un Puma.¹⁰ Por las noches emite espantosos alaridos que desatan tormentas acompañadas de rayos, truenos, granizo. Según la tradición Pillallau es el señor del rayo, del relámpago y de la granizada.

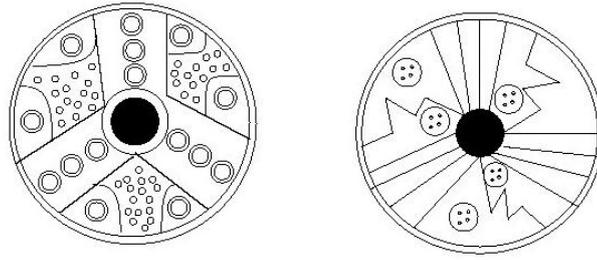
Costales Peñaherrera, al respecto sostiene:

Pillallau, o, en idioma Quito se traduce: el resplandeciente, la escritura del rayo, el dibujo del rayo. Se colige también que la rueda de carácter solar: pic-puca, pelota sacralizada, semilla redonda, constituye otra ideografía de Pillallau. La rueda aborígen, en el mito, aparece enrollada, fajada por Pillallau. A su vez, el símbolo de la rueda identifica al que produce o hace fructificar. En otras palabras la rueda aborígen simbolizaría la divinidad de Pillallau y éste ser ornitozoomorfo, en grado superlativo, denota el crecimiento de la luz. (Costales, Costales Peñaherrera y Costales, Mitos Quito-Cara 1996, 79)

⁸ Ornitozoomorfo se refiere a un personaje que tiene la cabeza de un ave, y el cuerpo de un animal.

⁹ “Cuntur, se refiere al cóndor majestuosa ave, antes muy común en aquella cordillera, especialmente en las alturas del Quilimas del Cundurazo, del Cubillín y otros cerros” (Costales, Costales Peñaherrera y Costales, Mitos Quito-Cara 1996, 82).

¹⁰ El puma es el gran felino considerado por los aborígenes como el tigre maduro, el tigre rojo o tigre viejo, habitante de los páramos, (Costales, Costales Peñaherrera y Costales, Mitos Quito-Cara 1996), fue también considerado como una divinidad, en las culturas Jama Coaque, Tolita, Manteña.



**1 Foto N° 1: Representación de Pillallau. Fuente: Mitos Quito –Cara Piedad y Alfredo Costales
Jaime A. Costales Peñaherrera**

Pilahalo del Cara o Yumbo pila= escritura figurativa, y alo (de ali)= palma de ramos. En este sector se extraían los ramos para la Semana Santa. El pueblo se hizo conocido por las minas de Macuchi descubiertas en 1777 “; y, por la producción de los ramos utilizados para semana santa se lo llegó a denominar “pueblo de las animas” (Costales Peñaherrera y Costales Samaniego 2002, 34).

En resumen el vocablo Píllaro hace referencia a tres elementos importantes: en primer lugar, con el prefijo “Pi” en idioma de los Quito-Cara al agua. En segundo lugar, según Coba Robalino al altar del Rayo. Y en tercer lugar al mito de Pillallau.

1.5. La Diablada Pillareña: descripción de la fiesta o ritual; latencia cultural y patrimonialización

La Diablada Pillareña es el contexto primordial de la máscara del diablo. La máscara está íntimamente ligada a la fiesta, a su origen, a sus mitos y ritos. Se considera importante recuperar las distintas versiones sobre el origen de esta fiesta y analizar los personajes que forman parte de la comparsa, con la finalidad de observar las manifestaciones de latencia cultural que están presentes en la fiesta y que evoca la máscara.

El análisis de la Diablada Pillareña contribuye a explicar el apareamiento del personaje y de la máscara del diablo de Píllaro, donde se evidencian los sentidos y usos sociales de la máscara, que afloran en distintos contextos históricos de la fiesta.

La fiesta surge en las comunidades y una vez que logra desatar el interés de las autoridades locales y nacionales se institucionaliza, con la declaratoria de patrimonio cultural intangible otorgada por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural en el 2008. Este hecho conllevó a que la fiesta se torne un espectáculo de masas.

Las manifestaciones de latencia cultural presentes en la Diablada Pillareña y en la máscara del diablo, contribuyen a entender el proceso de legitimación de la cultura dominante y la resistencia de la cultura popular pillareña.

1.5.1. Origen de la Diablada Pillareña

La Diablada Pillareña es una fiesta que se celebra del 1 al 6 de enero de cada año, en la ciudad de Píllaro provincia de Tungurahua. Fue declarada Patrimonio Cultural Intangible por el Instituto de Patrimonio Cultural (INPC) el 12 de noviembre del 2008. En el informe técnico realizado por el INPC, previo a la declaratoria, se manifiesta lo siguiente:

En el caso de la “Diablada de Píllaro”, la memoria colectiva, señala que este “acto festivo”, llegó al territorio de Píllaro en algún traslado masivo de indios mitimaes de Bolivia o Perú donde aún pervive esta festividad. Otra versión expone que los señores de las haciendas y representantes de la iglesia, consentían que los indios realicen una fiesta en año nuevo, disfrazados de diablo, por medio de lo cual se burlaban de sus tiranos; y una tercera versión, da cuenta que se originó en las comunidades de Tanguipamba y Marcos Espinel de Píllaro, cuando por los enamoramientos, de las mujeres de Píllaro, los varones se disfrazaban de diablos para ahuyentar a sus rivales, al lograr su cometido, gritándoles en su huida “¡Por inocentes!”. La “partida de disfraces” es el antecedente de la actual fiesta de la diablada, iniciada hace unos 80 a 100 años, y que progresivamente dio lugar a la actual festividad, que sufre cambios importantes en sus diferentes etapas de consolidación: 1. Partidas de Disfraces (1910 hasta la década de 1970); 2. La Diablada (1980-1995); 3. La Diablada respaldada y organizada por el Municipio (1995-2008) (INPC2008)” (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural 2008)

Otra versión sobre el origen de la fiesta es la del profesor Luis Lara Arcos, quien sostiene que la Diablada Pillareña tiene su origen en otra manifestación denominada la Legión de los Diablos, que se presentaba en la ciudad de Píllaro cada año en las mismas fechas, al respecto Luis Lara sostiene:

Esta es una de las manifestaciones culturales propias de este cantón que aparece por los años de 1850 más o menos, la idea representar a la muerte para causar espanto a todos los que observaban por primera vez, al principio la “Legión” aparece el último día del año para recorrer las diferentes calles, entre los principales personajes está la muerte rodeada del alma condenada, de la mujer pecadora, el borracho, el duende, acompañado por el diablo, la serpiente que hacía alusión a la biblia, que incitó a pecar a Adán y Eva, las máscaras eran monumentales, que median entre un metro y algo más.

La Legión consistía en un grupo de personas que se disfrazaban para remedar o representar al mal, esto tenía una idea clara la de causar miedo susto y terror, [...] Antiguamente salían en los desfiles en una carreta tirada por un burro donde iba una paila con los diablos alrededor de la carreta las velas en canillas de huesos de animales que sostenían el alma blanca que representaba la buena muerte y el alma negra que hacía alusión a la mala muerte. Tenía una especie de ceremonia, que cerca del cementerio hacían un hueco grande previamente preparado lleno de

ortiga, los diablos se encargaban de perseguir a personajes que observaban los llevaban a botar en el hueco, las persecuciones causaban risa a los espectadores que señalaban a los pecadores para cogerlos (L. A. Lara Arcos 2014, 97)

Luis Lara señala que el señor Heriberto Cortés¹¹ es quien durante más de 50 años viene elaborando las máscaras para la comparsa de la Legión de los Diablos, que justamente se realizaba por la fiesta de Santos Inocentes es decir del 1 al 6 de enero de cada año.

Es conocido por todo el mundo católico que la fiesta de Santos Inocentes es una celebración que se desarrolla desde el 24 de diciembre hasta el 6 de enero, y está relacionada con el hecho bíblico de que el Rey Herodes, en Belén (Judea), mandó a asesinar a todos los niños menores de dos años con la finalidad de impedir el reinado de Jesús de Nazaret. Este rey no logró su cometido.

En varias ciudades del Ecuador se celebra esta fiesta con bailes y concursos de disfraces. En esta época del año se acostumbra a realizar chazas, a modo de engaños, y luego develar la mentira indicando que es por inocentes.

No se conoce con seguridad cuando apareció esta fiesta en el país, pero al estar vinculada al mundo católico con seguridad fue trasladada desde el continente europeo durante el proceso de colonización y de imposición religiosa.

En la comparsa de la Legión de los Diablos, ya se presentaban máscaras del diablo y los personajes se vestían con trajes y diseños propios; precisamente, Heriberto Cortés, reconocido artesano del cantón, que fabricaba máscaras y realizaba representaciones teatrales, encarnando la figura de Chaplin, fue el principal impulsador de la “Legión de los Diablos”. Heriberto Cortés al respecto sostiene:

Antes del terremoto¹² ya había la Legión de los Diablos, impulsada por unos señores Carrillos y unos señores Robayos, (no preciso sus nombres); a mi temprana edad no podía saber más sobre esto pero si me gustaba andar atrás, me gustaba la forma que era. Mucha gente, inclusive hasta ya mayores, tenían miedo a la Legión de los Diablos, porque cogían a los chumados y les iban llevando al cementerio a que pasen allí el día y la noche, para este cometido se ponían de acuerdo con el panteonero, de acuerdo con los policías municipales, había un señor policía Miranda uno de ellos era un tío mío.

La Legión de los Diablos es un trabajo de admiración porque no había esa habilidad para hacer las máscaras las caretas, no sabíamos de los materiales como emplear, como se puede hacer; entonces, ahí comenzaron hacer tapándose la cara

¹¹ Heriberto Cortés es artesano pillareño que elabora las máscaras de la comparsa la Legión de los Diablos, fue entrevistado en el presente estudio pese su delicado estado de salud, días después de la entrevista falleció. Sus máscaras y cabezones de papel miden hasta un metro de altura como se aprecia en las fotografías de los anexos.

¹² Se refiere al Terremoto de Ambato que ocurrió el 5 de agosto de 1949.

con zambos. El zambo maduro le vaciábamos con una cuchara y le dejábamos secar unos tres cuatro días y dábamos la forma de los ojos, las cejas, la nariz la boca, los colmillos y dientes, con periódico porque no había más papel, luego se hacía con papel de fundas de azúcar de fundas de cemento, porque hacer con papel periódico entraba la polilla entonces estando disfrazado el polvito de la polilla que entra a la nariz es desesperante no se puede controlar. Se hacía las caretas con papel periódico porque era el único papel barato que había en ese entonces. (Cortés 2016).

Otra versión sobre la Diablada Pillareña en relación con la Legión sostiene:

En el año 1942, en Marcos Espinel organiza Adán Carrera con el apoyo de 30 a 40 aficionados. En 1944 continúa el señor Salvador Darquea que posteriormente es remplazado por sus hijos Alberto y Froilán Darquea, verdaderos artistas que confeccionaban las mejores máscaras para la fiesta de los disfrazados; ellos por algunos años sostuvieron la “Legión” que en cada año iban renovando personajes, indumentaria y la famosa paila de los Quitos Infiernos: Lucifer y sus doncellas, satanás y su corte. (Campaña, Robalino C. y Ron Cortez 2010, 463)

En esta versión la Legión de los Diablos es una manifestación que se motiva también por las fiestas de disfraces del 6 de enero. Luis Lara Arcos profesor investigador pillareño en la entrevista realizada el 10 de octubre del 2016 asegura que la Diablada Pillareña se denominaba los Diablos de Píllaro porque bailaban solo hombres (L. Lara Arcos 2016).

Por el contrario a la versión de Lara Arcos, Ítalo Espín¹³ en la entrevista realizada el 12 de octubre del 2016 sostiene:

Que la “Legión de los Diablos”, se estructura como una manifestación cultural “de los de la ciudad”, en respuesta a lo que los campesinos “los longos”¹⁴ de los alrededores hacían, la “Legión de los Diablos” se bailaba más en las fiestas de carnaval, también participaban del 6 de enero pero no en el contexto de la fiesta o lo que ahora son las diabladas, sino más bien por la noche. (Espín 2016)

Es importante precisar que las máscaras del diablo y la figura del diablo aparecen tanto en las fiestas de las comunidades, como en las fiestas de la ciudad de Píllaro.

Otra versión sobre el origen de la fiesta es la versión del señor Telmo Chicaiza, oriundo de la parroquia San Andrés, quien participa bailando de diablo y fue entrevistado en el marco de la fiesta el 3 de enero 2017; él sostiene lo siguiente:

¹³ Ítalo Espín es un artista plástico pillarreño, bailarín de la diablada, se desempeñó como Director de Cultura del Municipio de Píllaro hasta el año 2015, siendo funcionario público fue el principal impulsador de la declaratoria de patrimonio cultural de la Diablada Pillareña, en la actualidad forma parte del colectivo Minga Cultural de Tunguipamba que organiza una de las partidas.

¹⁴ Ítalo Espín explicaba que la palabra “longos se utilizaban de manera despectiva para referirse a los campesinos que trabajaban en las haciendas, los señores de la ciudad en particular la gente que tenía el poder.

En si es una representación de tiempos ancestrales cuando en si la gente de acá del cantón Píllaro, cansados de la opresión que tenían por parte de los terratenientes dueños de las tierras de acá les daban una oportunidad para que ellos salgan a revelarse, entonces en esa oportunidad se vestían de pronto para que no les reconozcan como estaban, se vestían para revelarse para decir no nosotros tenemos una voz de protesta acá, por los maltratos, por muchas cosas que de pronto los terratenientes tenían en contra de la gente de acá de Píllaro, entonces una forma de revelarse fue esa, de ahí aparecieron poco a poco y fueron sumándose de a poquito, esta tradición que ahora es patrimonio cultural (Chicaiza 2017)

Néstor Bonilla, artesano oriundo del cantón Píllaro, músico popular, realizó estudios sobre antropología cultural en la Universidad Salesiana en Quito, principal propulsor del colectivo Minga Cultural, ha dedicado mucho tiempo a fortalecer la actividad cultural en torno a la Diablada Pillareña, mantiene el taller “Supay” de elaboración de máscaras de diablos y trabaja en la recuperación de los distintos personajes que participan de esta fiesta. En relación al origen de la Diablada Pillareña asegura que esta fiesta se remite a los bailes de disfrazados o fiesta de Santos Inocentes. Que el proceso de patrimonialización cambió la denominación de la fiesta por la presencia masiva de los personajes de diablo.

Carlos Velasco, cabecilla de una de las partidas de Marcos Espinel, asegura que anteriormente la Diablada Pillareña se la conocía como una partida de disfrazados.

Al respecto el informe de la declaratoria del INPC sostiene:

La “partida de disfraces” es el antecedente de la actual fiesta de la diablada, iniciada hace unos 80 a 100 años, y que progresivamente dio lugar a la actual festividad, que sufre cambios importantes en sus diferentes etapas de consolidación: 1. Partidas de Disfraces (1910 hasta la década de 1970); 2. La Diablada (1980-1995); 3. La Diablada respaldada y organizada por el Municipio (1995-2008) (INPC2008)” (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural 2008)

A finales de la década del 90, la fiesta de disfrazados como se denominaba anteriormente a la Diablada Pillareña estuvo a punto de desaparecer; se logró mantener por gestión de bailarines y cabecillas que motivados y liderados por el señor Timoteo Chasi, lograron en el año 1997 recuperar la tradición con la participación de 300 disfrazados, en las parroquias de Tunguipamba y Marcos Espinel (Escobar, y otros 1997)

Es importante indicar que las versiones sobre el origen de la fiesta, relatadas anteriormente, presentan algunos datos que se considera fundamentales.

En primer lugar, la Diablada Pillareña es una fiesta que se origina principalmente en las comunidades de Tunguipamba y Marcos Espinel; en esto, coinciden la mayoría de los entrevistados. En segundo lugar, la fiesta se realiza del 1 al 6 de enero, fechas en las que se celebra la fiesta de Santos Inocentes. La versión de Néstor Bonilla e Ítalo Espín, tiene mayor asidero y el informe del INPC¹⁵ coincide con ellos. El origen de la Diablada Pillareña está influenciado por las fiestas de disfraces que se organizaban en las haciendas, principalmente de las parroquias de Tunguipamba y Marcos Espinel, ubicadas en el sector oriental del cantón.

La Diablada Pillareña antes de la declaratoria se le denominaba simplemente “los disfrazados” haciendo alusión a los personajes que participaban en ella. Es decir la declaratoria del INPC, otorgó la denominación de Diablada Pillareña a la fiesta de “los disfrazados”. Esto contribuye a pensar que la Diablada Pillareña, en su origen, es distinta a las Diabladas de Perú y de Bolivia. Esto no asegura que exista una posterior influencia, tanto en la construcción del personaje como en la elaboración y diseño de las máscaras y en la comparsa.

El señor Telmo Chicaiza afirma que en esta fiesta los participantes no solo eran los dueños de las haciendas, sino los trabajadores, hombres y mujeres; muchos de ellos, sometidos por el sistema colonial, que al tener un día al año para manifestarse, utilizaron la fiesta para expresar su descontento.

En tercer lugar, se manifiesta que la Diablada Pillareña tiene su propio origen distinto al de la Legión de los Diablos; si bien coinciden con el personaje diablo, la comparsa es totalmente diferente, en su estructura y en sus personajes en su representación. Al considerarse manifestaciones culturales distintas, el personaje diablo y la máscara de diablo de Píllaro son distintos a los personajes de diablos de la Legión.

1.5.2. Estructura de la Diablada Pillareña preparación y desarrollo de la fiesta

La fiesta ha sufrido cambios a lo largo del tiempo, que se aprecian no solo en la forma de organización, sino también, en el diseño de vestuarios, máscaras, utilería, en la construcción de los personajes, en los bailes. Sin embargo algunas formas organizativas de mantienen.

¹⁵ INPC es el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

La fiesta está organizada en partidas, la partida se denomina al grupo de personas que participan en la comparsa, están lideradas por un “cabecilla”, que es el responsable directo de la organización.

Los participantes cumplen con un reglamento interno, que no está escrito, ni elaborado por nadie; es un compromiso de palabra de los participantes, en relación con los ensayos y aportes económicos que se entrega a los organizadores para cubrir ciertos gastos.

Años antes de la declaratoria de patrimonio cultural, la fiesta se organizaba por completo en las comunidades de Tunguipamba y Marcos Espinel sin intervención de las autoridades locales, sin contar con los apoyos económicos de las instituciones gubernamentales. En la actualidad la intervención de las instituciones gubernamentales es directa; la partida y el cabecilla deben cumplir con ciertos requisitos del Municipio para obtener el apoyo económico que la institución otorga a las partidas y el permiso correspondiente para su participación en la fiesta.

La fiesta lleva aproximadamente unos tres meses de preparación; los jóvenes que van a realizar los bailes “de línea” buscan a sus parejas, para lo cual solicitan a los padres la autorización y organizan los ensayos que se prolongan hasta el día de la fiesta. Esta relación que se presenta entre las parejas puede incluso proyectarse hasta el matrimonio, como en algunos casos ha sucedido. La fiesta se vuelve una especie de cortejo a las jóvenes solteras, manifestó Néstor Bonilla en la entrevista (Bonilla 2016).

Cada año, los bailarines en los meses previos al evento, se organizan alrededor del cabecilla, que coordina la elaboración y repartición de refrigerios e invitaciones a los músicos de la comunidad para los repasos, gestiona la documentación requerida para los permisos de la fiesta, participa de las reuniones con las autoridades del cantón, contrata a la banda de música y coordina los ensayos de las parejas de línea.

En el caso de los diablos, si bien no están presentes en los preparativos, algunos participan de los ensayos de las parejas de línea. En general, los bailarines participan en unas partidas como diablos y en otras como parejas de línea.

En la actualidad las máscaras son elaboradas por artesanos del cantón; el más antiguo de los artesanos es el señor Ángel Velazco. Algunos artesanos, como es el caso de Ítalo Espín y Néstor Bonilla desean enseñar esta práctica artesanal y abren sus talleres para que jóvenes y niños aprendan el oficio mientras elaboran sus propios

atuendos, utilería, sombreros, coronillas, tocados y máscaras. La elaboración de las máscaras lleva un buen tiempo, por lo que los involucrados comienzan a trabajar a partir de septiembre u octubre.

Muchas mujeres de la comunidad (como se constató y se expresa en el informe del INPC), trabajan en la preparación de comidas típicas como fritada, pasteles, tamales, etc., que se expenden, en los espacios de descanso. Esta actividad es considerada como otra fuente de financiamiento y autogestión de los organizadores. Otra fuente de financiamiento de las partidas, son las cuotas que entregan los participantes y también el apoyo económico que en estos últimos años entrega el Municipio.

En cada comunidad, los organizadores facilitan una casa grande para los preparativos y ensayos. Los cabecillas entrevistados señalan que antiguamente los preparativos se realizaban en las casas de hacienda, que disponían de grandes patios y de distintas habitaciones para esconder la identidad de los bailarines.

Años anteriores a la declaratoria de patrimonio cultural intangible de la fiesta, los entrevistados afirman que las partidas que bajaban principalmente de las comunidades de Tunguipamba y de Marcos Espinel, se confrontaban violentamente en una especie de toma simbólica de la ciudad.

Esta confrontación violenta se daba entre los diablos de una y otra partida, con los aciales. El diablo era temido, porque desataba azotes a las personas y cometía una serie de fechorías, como llevarse alimentos de las vendedoras del mercado, agredir a espectadores colocando un ají en su boca.

La llegada de las partidas a la ciudad de Píllaro causaba temor a los habitantes, que cerraban las puertas de sus negocios al paso de la caravana de bailarines; los diablos también portaban animales vivos o llevaban vísceras de animales sacrificados ensangrentados. El disfrazado de diablo, aprovechaba el anonimato para cobrar venganzas personales y realizar fechorías.

Uno de los cambios importantes que ha sufrido esta festividad está relacionado con la confrontación violenta de las partidas y de los diablos. En la actualidad, la confrontación entre diablos no está permitida y tampoco el uso de animales vivos, ni de vísceras, ni de sangre.

Los diablos actualmente de manera discreta siguen llevando un ají en la mano para colocar en la boca de los desprevenidos. El acial dejó de considerarse una arma de confrontación violenta, paso a considerarse un elemento del baile, como expresión

de virilidad que el bailarín ejecuta con movimientos sexuales y obscenos, pues este objeto está elaborado artesanalmente del miembro viril del toro.

Se constató que las partidas de los días 1 y 6 de enero son consideradas las más importantes. Y la comparsa pasó a ser una exhibición de máscaras y vestuarios que relegó a segundo plano la destreza en el baile.

Se observa también, en gran parte de las partidas, a pocas parejas de línea y un incremento de Guarichas, un personaje que ya no tiene control en la comparsa; lleva consigo el licor y pasa brindando a los espectadores y bailarines.

Los entrevistados en el presente estudio, en su mayoría, manifiestan que la Diablada Pillareña genera réditos económicos a quienes organizan, por ello resulta rentable y auto sostenible.

La participación de bailarines en las partidas supera las 2000 personas; esta efervescencia festiva despunta a partir de la declaratoria de la fiesta como patrimonio cultural intangible, que trajo consigo la participación de personas ajenas a las comunidades y turistas de otros países.

En este año, se constató la participación de otras comunidades y barrios, como la partida del barrio San Vicente de la ciudad de Píllaro y la partida de la Parroquia de San Andrés, que nunca antes habían participado; aunque los bailarines de San Andrés, oriundos de esta parroquia, afirmaron que han bailado por más de veinte años, en otras partidas de los barrios de Tunguipamba, Marcos Espinel y Chacata el Carmen.

También se constató que bailarines tanto de parejas de línea, cómo de diablos y otros personajes, que bailan en una determinada partida, participan en distintas partidas de otros barrios, bailan con distintos personajes y distintas máscaras, con la finalidad de bailar todos los días de la fiesta.

En la actualidad, se permite la participación de personas ajenas a la partida, siempre y cuando paguen una suma de dinero al cabecilla, destinado al pago de la banda de música, y al fondo económico de los organizadores. Esta participación, no es bien vista por el colectivo Minga Cultural, pues muchos turistas participan sin criterio y ningún orden, ni previo ensayo.

La participación de turistas se mira rentable para las casas de alquiler de disfraces que proveen a los paseantes de atuendos y para los artesanos que elaboran y ofertan las máscaras del diablo y distintas artesanías y motivos que llevan la figura del diablo de Píllaro.

En el caso del colectivo Minga Cultural, que organiza su partida en Tunguipamba, establecen los repastos desde mediados del mes de septiembre, y se evidencia organización, estructura y presencia de varios personajes en la comparsa. Las otras partidas, generalmente ensayan a partir de diciembre y se constata la presencia masiva de personajes como guarichas y diablos.

La fiesta se inicia con la concentración de los bailarines y de la banda de música en el lugar de ensayo. A partir de las 10 de la mañana llegan los participantes cada cual con su disfraz y se visten acorde al personaje que van a representar. La banda de música se instala en el patio a interpretar las primeras piezas musicales; al son de la música terminan los preparativos e inician el viaje hasta la ciudad de Píllaro. El trayecto lo realizan bailando por la carretera; en algunos casos las distancias superan los tres kilómetros.

Néstor Bonilla afirma que las parejas de línea ocupan el centro de la comparsa, alrededor bailan los diablos, cuya labor principal es abrir el espacio entre los espectadores que se aglomeran principalmente en las calles de la ciudad. Los otros personajes como la Guarichas, el Capariche, el Lobo y el Cazador, los Boxeadores (personajes ahora desaparecidos), bailan generalmente al inicio de la comparsa después de la pancarta.

Gilbert Campaña, cabecilla de la comunidad de Tunguipamba y otros cabecillas entrevistados, aseguraron que antiguamente no bailaban niños y que la presencia de mujeres en las comparsas era muy escasa. Incluso manifestaron que la ausencia de mujeres en las parejas de línea motivó a que bailaran hombres representando a mujeres. En la actualidad, la presencia femenina es muy amplia, bailan en las parejas de línea, de guarichas, se disfrazan de diablos y confeccionan su propia máscara y atuendos.

Entre la una y dos de la tarde las partidas ingresan a la ciudad de Píllaro y realizan su primera exposición. Dan una vuelta por el mercado San Juan, luego suben hacia el parque principal y pasan frente al atrio de la iglesia, que para esos días se constituye en la tribuna principal.

La municipalidad, con anticipación, coloca graderíos de metal para los espectadores y una tarima con grandes sistemas de amplificación, donde un funcionario municipal da a conocer al público el arribo de las partidas.

La comparsa recorre las calles principales de la ciudad y se dirige a su lugar de descanso, allí se oferta la gastronomía típica del lugar. Los bailarines y público a

la vez que descansan, comentan la experiencia y anécdotas de la comparsa e ingieren alimentos y bebidas.

Gilbert Campaña es uno de los más antiguos cabecillas de la parroquia Tunguipamba; en la casa de hacienda de su abuelita fue donde se organizaban las principales partidas de la parroquia, él afirma que solamente en los sitios de descanso los bailarines podían sacarse la máscara y lo hacían de manera muy secreta para no ser identificados.

Inclusive los esposos y las esposas no sabían dónde bailaban sus parejas. Era muy importante conservar el secreto de quien baila, qué personaje representa, qué máscara y atuendo utiliza el bailarín, este secreto paulatinamente se va perdiendo. Se constató que muchos bailarines se quitan la máscara, ya no en el lugar de descanso sino en la propia ejecución de la comparsa.

Los cabecillas entrevistados afirman que, antiguamente los lugares de descanso eran los patios de las casas de los cabecillas o de sus familiares. En la actualidad se constató que, debido a la presencia masiva de personas, los lugares de descanso por lo general son plazas o los patios de las instituciones educativas, que facilitan el espacio para estos eventos.

Debido a la gran cantidad de gente, los sitios de descanso deben ser muy amplios, por lo que con anterioridad los cabecillas solicitan al Municipio un permiso eventual de funcionamiento. Esta institución exige ciertas normas de seguridad para el funcionamiento de estos locales; para lo cual, los funcionarios municipales y de la intendencia hacen una previa inspección del lugar.

Los cabecillas, las autoridades municipales, la policía, la Intendencia y los Bomberos organizan días antes del evento un plan de contingencia. Y se exige a las partidas que cumplan con estos requerimientos, para otorgarles el permiso correspondiente, sin el cual las partidas no pueden participar en la fiesta.

En estos lugares de descanso se constató que se arma una tarima, con sistemas grandes de amplificación; allí tocan: la banda de música, varios grupos de artistas, que privilegian la música nacional.

En estos espacios masivos, la fiesta entra en otro tiempo, el tiempo profano en el que se presentan con exageración los desmanes, la transgresión es evidente producto del consumo de bebidas alcohólicas; el espacio reservado y privado del bailarín se rompe. Los diablos y otros personajes se dan a conocer, para lograr el reconocimiento personal.

Después del descanso, que dura unas dos horas aproximadamente, la partida organiza su segunda vuelta y emprenden el viaje de retorno a la comunidad, al sitio de donde partieron.

Los cabecillas entrevistados indicaron que, antiguamente regresaban bailando al lugar de concentración inicial. Hoy se desplazan en vehículos hasta unas cuadas antes del ingreso a la comunidad, y desde allí bailan hasta el lugar de concentración inicial, donde sigue la fiesta hasta el horario permitido. Se observó que en general todas las partidas cumplen con este itinerario.

Por la noche, en la ciudad, una vez que las partidas se han retirado, se inicia la participación de los remedadores, personajes con máscaras y disfraces; es muy común ver a hombres disfrazados de mujeres. También se realizan representaciones jocosas de corridas de toros, con un toro elaborado de palos madera, cubierto o con papel y pintado rústicamente. Los personajes, que intervienen son múltiples como el viejo, la vieja, los paramédicos, el torero, en su mayoría representados por niños y adolescentes. Se presentan payasos o chorizos a recitar las lecciones. En esta ocasión participó una comparsa de la “Legión de los diablos” con la presencia de disfrazados que utilizaron las máscaras del señor Heriberto Cortés, con la finalidad de recuperar esta tradición y de realizar un homenaje póstumo a este reconocido artista pillareño.

En conclusión, se constata que la fiesta pasó de ser comunitaria a ser un espectáculo de masas en la ciudad, donde se diluyen los sentidos originales de esta festividad; se elimina las formas de violencia que antiguamente manifestaban los diablos, se transforman los espacios de descanso en espacios de espectáculos de masas; los bailarines se descubren para lograr el reconocimiento social; el personaje diablo pierde paulatinamente la exposición de sus destrezas dancísticas a cambio de la espectacularidad de sus trajes y máscaras; prolifera sin control el personaje de la guaricha que al calor del espectáculo diluye el sentido original de su personaje; se observa que otros personajes de la comparsa tienden a desaparecer. Las autoridades, debido a la masificación, organizan un plan de contingencia para tratar de mitigar los impactos y efectos sociales como la contaminación, la basura, la violencia, el alcoholismo, la drogadicción y prostitución. La institucionalización de la fiesta procura el control total de la autoridad sobre el evento.

1.5.3. Personajes y organización de la comparsa

Las partidas, como se indicó antes, están formadas por distintos personajes que participan en la comparsas. Su estructura es la siguiente:

La Pancarta.- La partida presenta adelante una pancarta que identifica al barrio o comunidad que representa, este distintivo es llevado por dos o tres personas de la organización.

Los Niños.- Están ubicados después de la pancarta y en su mayoría se disfrazan de diablos. La participación infantil, ocurre en estos últimos años, en las entrevistas desarrolladas a los cabecillas de las distintas partidas, ellos manifiestan que los niños no participaban anteriormente.

Las Guarichas¹⁶.- Se localizan después de los niños, y están delante de las Parejas de Línea. Antiguamente, la Guaricha era representada por un hombre que se vestía de mujer; hoy, participan también mujeres. Las partidas contaban con uno dos personajes, en la actualidad se constata que existen varias guarichas en una misma partida, incluso en algunas partidas superan en cantidad al número de diablos. Su función es brindar licor tanto a los espectadores como a los participantes de la partida. Existen varias versiones sobre este personaje. Otra versión sugiere:

La guaricha, es una mujer en camisón, con zapatillas, medias y sombrero con cinta roja. Lleva en la mano una muñeca que representa a la mujer alegre, tentadora, que incita al pecado y a los placeres de la carne. (Campaña, Robalino C. y Ron Cortez 2010, 465)

Gilber Campaña afirma que antiguamente en las partidas solo bailaban dos guarichas y eran representadas por hombres; en la actualidad, se observa que este personaje ha proliferado en las partidas y es representado tanto por hombres como por mujeres. Su traje está conformado por un camisón de dormir y un sombrero de paño negro adornados con cintas de colores; medias de nailon, zapatillas, lleva atado a la cabeza un pañuelo de colores vivos, la máscara es de malla de alambre con rasgos de mujer.

El Cabecilla.- Sale acompañado de un grupo de dirigentes; como ya se dijo antes, es responsable de la organización de la partida, realiza las inscripciones de quienes participan, bajo su compromiso está el contrato de la banda de música; en el

¹⁶ El vocablo <Guaricha> es posible que provenga de la palabra <Waricha> del idioma Kichwa o Quichua que luego se españoliza, en las referencias bibliográficas consultadas en el presente estudio en relación con la Diablada Pillareña y sus personajes, esta palabra la escriben y la pronuncian como <Guariacha>.

evento controla a quienes bailan en la partida, reparte los tiques que identifican a los bailarines de la partida y excluye a quienes no han pagado la cuota de participación en la comparsa; es responsable ante la autoridad municipal de la toda la partida, de obtener los permisos correspondientes tanto para los lugares de descanso como para la participación en el evento y de gestionar los apoyos económicos.

El Capariche.- Participa en los extremos de la partida a la altura de las Guarichas, lleva una escoba de ramas adornada con flores, usa una máscara de malla de alambre, en ocasiones una máscara de papel, y se cubre la cabeza también con un pañuelo de colores, lleva un traje indígena: pantalón blanco camisa blanca, poncho, alpargatas y sombrero de paño.

Florencio Vernaza editor de la revista Píllaro Turístico respecto de este personaje sostiene:

Este personaje representa a las personas más humildes del pueblo de aquella época, a los barrenderos de la ciudad; recrea las tareas de limpieza de las ciudades que desde la época colonial por imposición realizaban los indígenas incluso en muchos casos sin remuneración. (Vernaza 2013)

Este personaje aparece también en otras festividades andinas.

Las Parejas de Línea.- Participan en el centro de la partida, en el caso de los hombres llevan una camisa blanca, pantalón negro de traje, un pañuelo que cubre la cabeza y otro que cubre la espalda, utilizan también una máscara de malla de alambre, y un sombrero de cartón adornado con papel celofán de colores. En el caso de las mujeres llevan un vestido con una falda plisada, de un solo color, llevan también un pañuelo atado a la espalda y otro que cubre una coronilla de cartón a modo de tocado en la cabeza, una máscara de malla de alambre.

Ítalo Espín, artista plástico pillareño, afirma que estas parejas representan un remedo de las parejas de españoles, que bailaban en las fiestas de disfraces de los inocentes, bailes que se realizaban en el interior de las haciendas.

La Banda de Pueblo.- Se sitúa delante de las Parejas de Línea; tiene una ubicación estratégica, para que el sonido de la música escuche toda la partida. Este es un elemento primordial que anima la comparsa con la música propia de la diablada. Los ritmos que interpreta son: tonadas, sanjuanitos, pasacalles, albazos y el tradicional tema Píllaro Viejo.

Los Diablos.- En su mayoría se ubican al final y bailan alrededor de toda la partida. Néstor Bonilla asegura que su función en la comparsa es la de abrir paso y proteger a las parejas de línea, para que estas puedan ejecutar sus bailes. Los bailarines de la partida de San Andrés entrevistados, indican que anteriormente los diablos estaban comandados por un diablo capitán, que tomaba la delantera caracterizado por la persona que mejor habilidad tenía para ejecutar el baile. El personaje está caracterizado principalmente por la máscara, en la actualidad se constató que lleva una coronilla adornada con papel celofán de colores; en algunos casos las coronillas están unidas a la máscara y contiene distintos adornos, según Néstor Bonilla este tipo de máscaras aparecen en esta última década.

Las máscaras antiguas son más pequeñas que las actuales. Y los artesanos y bailarines entrevistados aseguran que antiguamente, este personaje no llevaba coronilla, se cubría la cabeza con un pañuelo de colores. El traje usualmente es de color rojo y negro, algunos bailarines llevan una camisa de colores; el pantalón va hasta la rodilla adornado con flecos, las medias son de color carne y las zapatillas negras. Se constató que algunos bailarines presentaron su personaje con enormes alas y atuendos espectaculares, estas representaciones se presentan en estos dos últimos años y desentonan el conjunto original de la comparsa. El personaje lleva de utilería un acial elaborado artesanalmente en base al miembro viril del toro.

Los Delegados.- Son un grupo de personas que acompañan a la partida, están ubicados a los costados y su función es ayudar a cuidar el orden, observar si alguien extraño se integra para exigir el pago de las contribuciones económicas.

La partida Minga Cultural incorpora otros personajes que en el contexto de la fiesta de Santos Inocentes y de las partidas de disfrazados aparecieron, pero que luego desaparecieron. Néstor Bonilla sobre estos personajes sostiene:

El Cazador y el Oso.- Es una recreación del ser humano con un elemento de la montaña, yo pienso tal vez que un poco tiene la procedencia del sacha runa, o del espíritu de la montaña, acomodado a la realidad y a la cotidianidad que vive la gente, es el oso que lo cazan y que lo traen a bailar, es un oso que esta bravo por ello lo traen encadenado y el cazador tiene que sostenerlo para que no se vire contra la gente, el oso a más de cumplir un papel más jocoso también abre espacio entre el público, el cazador es su cuidador y al mismo tiempo es su domador, como comentaban, hay un señor por arriba de apellido llumipanta, el bailaba de oso, pero el tiempo que el bailaba de oso el bailaba con el cuero de a de veras del oso, se metía dentro del cuero del oso porque su estatura le permitía meterse dentro del cuero del oso, bajaban igual con cadenas inclusive bajaba con un tamborcito entonces era una especie de domador de oso y bailaba igual dentro de la partida. El cazador lleva un traje de campesino, con botas de caucho, una escopeta con un dispositivo que facilita expulsar harina, una máscara de papel, un sombrero de paño un tanto deteriorado, y

unido a él mediante una cadena de metal va el oso, su traje está elaborado con tela de felpa y lleva una máscara de papel que representa al oso

Los Boxeadores.- Los Boxeadores no tienen -hablando cronológicamente- el mismo origen que los diablos, los diablos son mucho más antiguos, los boxeadores son más contemporáneos, tal vez en los años 80 o en los años 70, pero no se desarrollaron en cantidades, porque se necesitaba solo de dos, ellos iban armando un cuadrilátero improvisado, donde más gente había aglomerada, al ejecutar esa pelea improvisada lo que hacían es que la gente se retire para atrás y dejen el espacio libre para el baile. (Bonilla Ibarra 2016)

Los Chorizos o Payasos.- Estos personajes participaban anteriormente en los disfrazados, luego desaparecieron. No es un personaje exclusivo de la diablada, su presencia también se aprecia en otras festividades populares; se observó, que en otras partidas este personaje no se presenta. Al respecto Néstor Bonilla sostiene:

El chorizo es de navidad, el chorizo es de año nuevo, es de carnaval, el chorizo es de toda fiesta, es un elemento que siempre ha estado presente, es prácticamente el payaso... El chorizo lo que hacía es dar coplas, lecciones les llaman aquí... la gente le preguntaba... Choricito... Choricito, la lección y el personaje respondía... Aja... Aja... Aja. Mantenía un diálogo con la gente el personaje improvisaba coplas en relación con el espectador que le preguntaba y destacaba en rima ciertos aspectos que lo hacían gracioso. (Bonilla 2016)

Esta versión coincide con la Heriberto Cortez, quien a su vez manifiesta que al inicio la persona aludida sentía cierto temor, pero en el transcurso de la creación de los versos que le recitaban encontraba gratitud por la deferencia que el personaje realizaba, al sentirse agradecida era motivo para realizar un brindis. Las lecciones tenían rima y crítica a personajes políticos del momento.

La siguiente es una lección recopilada en la memoria de Heriberto Cortez

Espectador.- Choricito, choricito la lección Aja, Aja, Aja

Chorizo.- Aja, aja, yo ando por aquí

Espectador.- Aja, Aja, yo ando por aquí

Chorizo.- y en cada esquina encuentro

Espectador.- y en cada esquina encuentro

Chorizo.- Gozando de una farra

Espectador.- Gozando de una farra

Chorizo.- Porque dado a la bebida

Espectador.- Porque dado a la bebida

Chorizo.- solamente el presidente Velasco Ibarra

Espectador.- Solamente el presidente Velasco Ibarra

Otra de las lecciones recuperada en la memoria de Heriberto Cortez:

Esta noche, noche buena
Noche de los bandoleros
Donde se venden las capas
Y se roban los sombreros

Los Buitres.- No son personajes propiamente de la partida de disfraces; estos personajes se crearon en la ciudad; en la actualidad se han extinguido, andaban en grupos de varios integrantes y llevaban un chorizo relleno de trapos, unas agujas y lesnas con las que pinchaban y golpeaban a los espectadores; en un tiempo estos personajes se enfrentaban con los diablos, en una guerra campal. Heriberto Cortez, afirma que estos personajes se vestían en algunos casos con una malla negra, improvisaban una máscara de una funda de tela a la que abrían la sección de los ojos y la boca luego colocaban la nariz a la que colocaban una aguja.

Otra versión sobre estos personajes indica lo siguiente:

Este típico personaje, utilizaba la siguiente vestimenta: falda negra, capa roja unos, otros todo negro, máscara de tela con una nariz grande incrustada una aguja y un mazo en la mano, el mismo que era confeccionado con trapos. Solían bailar especialmente en las épocas de inocentes, esto es los primeros días de enero. (Campaña, Robalino C. y Ron Cortez 2010)

La comparsa de la diablada, se presenta como un todo organizado bajo un esquema que se distribuyen a lo largo de la calle, en el mismo orden que hemos expuesto anteriormente.

Es importante señalar algunas consideraciones respecto de los personajes, que participan en la comparsa que dan sentido a esta fiesta. En primer lugar, los personajes que se representan son producto del mestizaje. En cada personaje que si bien es una representación de la cultura local, afloran elementos de la cultura dominante impuesta desde la colonia, es decir emergen manifestaciones de latencia cultural. Por ejemplo, las parejas de línea, como manifestó Ítalo Espín, pretenden ridiculizar a las parejas de bailes españoles que se presentaban en el marco de las fiestas de disfraces, esta manifestación sigue latente para quienes participan del baile y aflora cuando bailan el ritmo tradicional del pasacalle, que tiene un compás similar al del pasodoble español.

En la coreografía de este baile se observan pasos similares a los del pasodoble español, donde brota también cierto nacionalismo. Las parejas bailan un ritmo ecuatoriano-español resultado del mestizaje; los trajes de hombres y de mujeres, llevan un pañuelo colorido de seda, que no son propios, las mujeres llevan una falda

plisada y los trajes de hombres de diseño formal llevan sombrero, en definitiva, son trajes típicos traídos en la época colonial.

El personaje del Payaso no es original de la comparsa pero si es un personaje típico de otras fiestas populares, que a mi juicio aparece en la época colonial.

El Capariche es un personaje que recupera una labor que se imponía en la época colonial a los indígenas; este personaje, es una manifestación de latencia cultural, que aparece en las fiestas para cuestionar el régimen colonial. En la Diablada Pillareña este personaje está desapareciendo, sin embargo se observa su presencia en otras festividades del país.

En la descripción que hacen de la Guaricha, este personaje pretende ridiculizar a una mujer que no se sujeta a la imposición machista, respecto de las labores destinadas a las mujeres en el hogar, se evidenció en la Diablada Pillareña 2017 una representación simple y masiva de este personaje, motivado por masificación de la fiesta, donde se priorizaba la repartición de licor a los espectadores.

El diablo es un personaje, en el que se ocultan y aparecen de igual forma manifestaciones latencia cultural. La figura del diablo, en la fiesta, se re-significa, como se detallará más adelante, por un lado se recupera la figura del diablo católico y por otro aflora en quien la usa un sentimiento de rebeldía ante la opresión colonial.

Tanto la fiesta como los personajes de la Diablada Pillareña evidencian el fenómeno de transculturación y de latencia cultural.

1.5.4. Latencia Cultural y Patrimonialización de la Fiesta

En este acápite se analiza el proceso de institucionalización de la Diablada Pillareña y se estudia el fenómeno de *apropiación emergente* de las manifestaciones en estado de latencia cultural que fortalecen la cultura dominante y que se presentan a partir de la declaratoria de patrimonio cultural intangible de esta fiesta.

La fiesta sufre un gran cambio a partir de la declaratoria de patrimonio cultural intangible otorgado por el INPC. Néstor Bonilla al respecto sostiene:

En el proceso de declaratoria de patrimonio cultural de fiesta de los diablos o fiesta de los inocentes, entonces ahí es cuando empieza lo fuerte, porque de la parte oficial se buscaba que la fiesta sea declarada como patrimonio, se le ponga ese título de patrimonio y pase digamos a constar en esa lista de patrimonios importantes dentro del país, por las peculiaridades que tenían las representaciones, en especial el personaje del diablo. Entonces empiezan a pensar de qué manera le pueden denominar a esta fiesta para que se diferencie de otras fiestas; porque en el caso de

Cuenca también hay una fiesta que es de inocentes, y si se le declaraba patrimonio con la misma denominación no encajaba. A pesar de que se mantenía la diferencia de la forma de celebrar y de la fiesta en sí; entonces, el hecho es que empiezan a identificar el personaje que mayor intervención tiene en la fiesta, en este caso que es el diablo, y para definir la procedencia de la fiesta porque también hay diablos en otros sectores del país <claro que tienen también otra forma de representación otra motivación> también entonces definen el lugar Píllaro y le ponen Diablada Pillareña. Entonces le ponen ese título, que ahorita tiene más o menos unos diez años, si no me equivoco fue declarado patrimonio en el 2009, es el tiempo que tiene de denominación la “Diablada Pillareña”. Justo este punto ha sido objeto de confusión; también, porque hay investigadores hay interesados que a veces por esta información ambigua por este proceso que llevó a cabo la municipalidad hace algún tiempo tiende a confundir o a creer o algunos hasta a afirmar que la práctica de la fiesta de los diablos que la fiesta de aquí de Píllaro es una copia de la de Bolivia, inclusive hay pugnas a veces en las redes sociales, o en medio de una conversación porque la diablada la original es de Bolivia la de Píllaro es una copia, cuando en realidad son fiestas totalmente distintas sino que tienden a confundirse por el título que tienen de diablada aquí y diablada allá” (Bonilla Ibarra 2016)

Como se señaló anteriormente, la Diablada Pillareña adquiere esa denominación una vez que el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural lo establece. Anteriormente, para el común de la población, las partidas se denominaban “Los disfrazados”.

El proceso de institucionalización de la fiesta, que surge a partir de la declaratoria de patrimonio cultural intangible evidencia una forma de *apropiación emergente* porque empieza cambiando de nombre a la festividad, procurándole un nombre “vendible” como atractivo turístico, lo que causó algunos efectos que analizamos a continuación.

Se observa que un impacto está relacionado con los personajes de los disfrazados como el lobo y el cazador, el chorizo, los boxeadores, fueran desapareciendo y que en la actualidad se privilegie y masifique la presencia del personaje diablo y del personaje guaricha.

Otro impacto es el cambio de nombre de la fiesta. Como señalaron Néstor Bonilla e Ítalo Espín, la Diablada Pillareña tiene su origen en la fiesta de Santos Inocentes que se realizaba en las haciendas del sector, cuya denominación era *Los Disfrazados*. Esta fiesta es re-significada una vez que la figura del diablo adquiere mayor relevancia por lo que cambia su denominación a Diablada Pillareña y alcanza reconocimiento institucional, local y nacional, esto motiva a su vez una identidad local nueva, que compite con la figura de Rumiñahui.

Otro impacto está relacionado con los cambios en los diseños de vestuarios, de máscaras, formas organizativas de la fiesta, y estructuras de la comparsa, que se evidencian en el desarrollo del evento.

Desde el punto de vista de Telmo Chicaiza, la fiesta es una manifestación simbólica de rebeldía frente a la opresión colonial; la figura del diablo es resignificada. El mito del diablo es alterado, el diablo representado por los bailarines, en la Diablada Pillareña, no es exclusivamente, un diablo de la maldad; ni un diablo que se impone para causar temor en la población católica.

La figura del diablo de Píllaro juega en la imaginación del bailarín, en unos casos, como elemento de rebeldía; (en Telmo Chicaiza) y en otros, como figura del demonio católico. La representación no constituye una ceremonia de adoración al diablo como manifiestan en general los bailarines entrevistados. No es una fiesta satánica. Aunque la figura del diablo católico no desaparece en su totalidad para dar vida a este otro diablo de Píllaro.

Se observa que estas dos representaciones del diablo perviven en una relación dialéctica y son manifestaciones de latencia cultural en la fiesta, como se observó en las entrevistas la gran parte de bailarines de las partidas aseguran ser católicos practicantes, muchos de ellos asisten a ceremonias religiosas antes de participar de la fiesta; a su vez, muchos bailarines entrevistados sienten al colocarse la máscara una sensación de rebeldía que la expresan en sus danzas.

En la actualidad, desde la municipalidad se hace un calendario de participación de las partidas. Antes de la declaratoria, este calendario era organizado por los cabecillas de las comunidades participantes y acorde a las posibilidades de los grupos; esto afirman todos los cabecillas de las partidas que fueron entrevistados y también Ítalo Espín, que en ese entonces era el funcionario encargado del Departamento de Cultura del Municipio.

Se constató que la autoridad, privilegia la participación de grupos acorde a su interés político, grupos mejor relacionados con la autoridad terminan exponiendo su comparsa los días 1 y 6 de enero, que son los días más relevantes de la fiesta.

En las comunidades visitadas, Tunguipamba, Marcos Espinel, Guanguibana, se constató que la fiesta tiene un sentido comunitario. En los lugares donde se desarrollan los ensayos, participan niños, jóvenes, adultos, personas de la tercera edad, hombres y mujeres, sin discriminación. Las decisiones referentes a la estructura de la comparsa y de la partida, se toman entre todos los participantes de

manera democrática. Los participantes más destacados, aportan con sus destrezas en el baile a quienes recién están aprendiendo, los mayores utilizan el tiempo para disfrutar del baile y realizar sus encuentros que fortalecen sus lazos de amistad. Los músicos son conocidos artistas de la comunidad, que interpretan música tradicional en violín y la guitarra, con fuertes lazos locales; los jóvenes intercambian opiniones y se cortejan mutuamente. En los lugares de ensayo, se improvisa un bar donde se ofertan preparados artesanales de licores y alimentos, de esta manera se apoyan mutuamente los bailarines y los organizadores, que además son personas muy reconocidas en la comunidad.

En este año se constató que la fiesta dejó de ser comunitaria, se trasladó como un evento turístico a la ciudad, en donde se colocaron plataformas para ubicar a los turistas que visitan la ciudad por el atractivo de las diabladas. Ítalo Espín recordó que en años anteriores hubo la propuesta de construir un “diablodromo”¹⁷ por donde circulen las comparsas de diablos y se brinde a los turistas un mejor espectáculo.

La ciudad se transforma en un mercado improvisado de ventas ambulantes y de aglomeraciones de gente, que se ubica en las veredas de las principales calles por donde circulan las comparsas de diablos.

En barrios urbanos como San Vicente se constató que ya no se realizan los ensayos previos para organizar la comparsa, participan bailarines de otras comparsas y público en general. Debido a la aglomeración de gente, las comparsas en la ciudad se vuelven una exposición máscaras y atuendos, que portan los bailarines con limitados movimientos dancísticos. Se observa que se pierde el sentido comunitario de la fiesta explicado anteriormente.

Aunque la partida inicie su recorrido en la comunidad, cuando llega a la ciudad se convierte en un espectáculo de masas. Los sitios de descanso se transforman en sitios de espectáculos con tarimas y amplificaciones donde se presentan grupos musicales de distinto género y las bandas de música tradicional.

Esta situación demandó a las instituciones gubernamentales una serie de acciones; entre ellas, la de organizar un determinado plan de contingencia que implicó el control general de la fiesta por parte de las autoridades.

¹⁷ El diablodromo se refiere a un sitio especial con tarimas y con amplitud de la vía, suficiente para el desfile de las comparsas de la Diablada Pillareña. Este sitio no está ubicado precisamente en las calles céntricas de la ciudad.

Los organismos de control Intendencia, Municipio, Policía, Bomberos, exigían a los cabecillas de las partidas gestionen los permisos correspondientes en relación con el uso del espacio público, uso de suelo, permiso de los bomberos para uso de instalaciones en los espacios de descanso, permiso general de la Intendencia de Policía.

La presencia policial fue organizada en coordinación con la intendencia y el municipio, con el objetivo de limitar el consumo de alcohol artesanal, exigir a los vendedores los permisos municipales, controlar los desmanes y procurar el cierre de establecimientos que prolonguen sus actividades hasta después de las horas permitidas.

Las partidas debían estar controladas por parte de la autoridad en todas sus actividades, horas definidas para el desarrollo de la comparsa, horas de cierre en los lugares de reunión de inicio y de final de las partidas, sitios de descanso y una serie de requisitos adicionales que las autoridades exigieron a los grupos y cabecillas. Acciones de la autoridad que en su momento produjo cuestionamientos de los mismos cabecillas de las partidas.

La fiesta una vez declarada patrimonio cultural se institucionaliza; es la municipalidad la que controla todo, vigila la participación de las comparsas en el evento, incluso en algunos ensayos se constató la presencia de un funcionario municipal que asiste como observador y registra el ensayo de la partida en fotografías para emitir un informe.

La autoridad puede negar la participación de una comparsa, como se evidenció el caso de la partida Minga Cultural de Tunguipamba. Esto desató una polémica confrontación en los medios y en las redes sociales. El alcalde expresó que tiene la potestad de negar la participación a quien quisiere; en este caso, negaba la participación de este colectivo, por desacuerdos políticos con uno de los integrantes, que además fuera funcionario municipal de la administración anterior al 2015.

El colectivo Minga Cultural, por su parte, no deseaba sujetarse a las decisiones e imposiciones municipales. Sobre todo porque se imponían las fechas de participación de las comparsas. El alcalde en su afán de control amenazó públicamente¹⁸ a los directivos del colectivo Minga Cultural con enjuiciarlos por desacato y asociación ilícita.

¹⁸ Esta amenaza se puede escuchar en el audio recuperado en la reunión dada en la UPC de Píllaro convocada por la señora Intendente de Policía el 22 de diciembre 2016 a las 3pm y en la que

El desacuerdo se zanjó por intervención de la señora intendenta de policía. El alcalde por su parte determinó la fecha de participación de la partida Minga Cultural en el evento y finalmente el colectivo se sometió a la decisión de la autoridad y consiguió participar en los días que la autoridad le destinó.



2 Foto N° 2: Policía impidiendo la participación de la partida Minga Cultural de Tunguipamba, el 1 de enero 2017. Autor: Cristian Carrasco

El día 1 de enero 2017, a pesar del acuerdo, la autoridad impedía el paso de la partida Minga Cultural de Tunguipamba; exigía la presentación del permiso de uso del suelo, que la municipalidad otorga a las partidas; dicho documento se entrega una vez que la partida presenta otra serie de requisitos, entre los que solicitaba además un permiso de SAYCE¹⁹. Se evidenció, que estos mismos documentos, en el momento del evento, no se exigían a las demás comparsas.

Los integrantes del colectivo y sus representantes manifestaban que días atrás en la Unidad de Policía Comunitaria de la ciudad de Píllaro, la señora intendenta de policía y la autoridad municipal acordaron permitir la participación de la partida Minga Cultural, aclarando que todos los documentos fueron entregados a la

participaron todos los involucrados en la fiesta; autoridades y cabecillas, el archivo de audio está en los anexos. Archivo RALCALDE INTENDENTE UPC 2016 _12_22

¹⁹ SAYCE es la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador, que en el artículo 37 de su reglamento exige el pago de ciertas tarifas por espectáculos públicos o eventos en la vía pública.

municipalidad con más de dos semanas de anticipación. Finalmente ante la presión popular los gendarmes dieron paso a la comparsa.

Se constató que este tipo de espectáculos desarrollan apetitos políticos partidistas. Desde una tarima ubicada en el parque central, junto al atrio de la iglesia, donde se encontraba la mayor concentración de espectadores, el alcalde²⁰ era anunciado por un presentador y funcionario municipal, como el gran gestor y organizador de la fiesta. También se apreció que, en el último día, una vez iniciada la campaña política para elecciones presidenciales 2017, un grupo de partidarios del gobierno hizo presencia con banderas de Alianza País (partido de gobierno), hecho que fue rechazado por los espectadores y donde se observó la presencia de la señora intendenta de policía, que delataba su afiliación política. La intendenta de policía, también realizó visitas a los ensayos y a los sitios de descanso, legitimando su autoridad y su poder.



3 Foto N°3: Simpatizantes del partido de Gobierno en medio de la presentación de las partidas en la Diablada Pillareña el 6 de enero 2017. Autor: Cristian Carrasco

En este caso, la autoridad a través del evento pretende legitimar el poder y la autoridad y usar la fiesta como plataforma política que promocióne su imagen futura. La fiesta es usurpada simbólicamente para favorecer la imagen del alcalde y también

²⁰ Es importante señalar que el Alcalde llega al poder apadrinado por el partido SUMA, que en este contexto histórico es contrario al partido de gobierno Alianza País.

la imagen de la intendenta de policía. Lo que evidencia el fenómeno de usurpación simbólica. Patricio Guerrero respecto de la usurpación simbólica sostiene:

Toda sociedad tiene la necesidad de poder justificar su pasado y su presente; sus orígenes o cómo piensa su porvenir. Solo puede hacerlo a partir de los recursos culturales y simbólicos que ha sido capaz de construir en su proceso histórico. Ahí se expresa la eficacia de la funcionalidad simbólica. Sin símbolos no es posible construir un sentido social, de la existencia.

Cuando eso no se da, un recurso que el poder ha instrumentalizado es usurpar aquellos símbolos que sabiéndolos ajenos, tienen una profunda eficacia en la construcción de sentido; símbolos que pueden ayudar a construir un ordenamiento de la sociedad que posibilite la preservación del orden dominante. A este proceso lo hemos caracterizado como *usurpación simbólica*. (Guerrero Arias 2004, 43)

En este caso el poder se apropia de símbolos que produce la cultura popular, para vaciarlos de su sentido original e instrumentalizarlos al servicio del poder.

Desde que se institucionaliza la fiesta pierde su sentido comunitario, se coloca al servicio del poder y del capital, donde se evidencia la usurpación simbólica y la apropiación emergente de las manifestaciones de latencia cultural. La fiesta se masifica.

La enorme presencia de espectadores demanda servicios y bienes. La fiesta se promociona como un gran evento turístico, un espectáculo de masas con todas las consecuencias que de ello se deriva.

En definitiva, la institucionalización de la Diablada Pillareña que se inicia con la declaratoria de patrimonio cultural intangible fortalece la cultura dominante, legitima el poder y la fiesta pierde su sentido original.

La imagen del diablo pasa al servicio de la clase dominante como elemento articulador de identidad vinculada a la cultura de masas. La imagen del diablo como manifestación de latencia cultural se relaciona con la ideología dominante y se mercantiliza en distintos objetos suntuosos desechables, las máscaras pasan a ser objetos decorativos vaciados de su sentido original.

Por otro lado con la participación de la partida Minga Cultural de Tunguipamba se observó que la imagen del diablo desafía al poder local; el diablo rompe el cerco policial y la imagen del diablo retoma su significado de insurgencia y de cuestionamiento al poder; en este caso la manifestación de latencia cultural del diablo nuevamente se identifica con la utopía, que desafía y cuestiona la autoridad y el poder local.

En este capítulo se estudió a la Diablada Pillareña como una fiesta que evidencia la presencia de manifestaciones de latencia cultural, a través del análisis de

la representación del diablo y del papel que juega este personaje en la fiesta, se constata la permanente tensión entre la cultura dominante y la cultura popular, que pugnan por apropiarse de los elementos simbólicos (manifestaciones de latencia cultural).

En el caso de la apropiación la imagen del diablo como manifestación de latencia cultural por parte de la cultura dominante, este proceso corresponde a lo que Guerrero denomina *usurpación simbólica*, (Guerrero Arias 2004, 43) o *apropiación emergente* como lo define Williams. (Williams 2005) En tanto que en el caso de la apropiación de la imagen del diablo por parte de la cultura popular, como se aprecia en la acción del colectivo Minga Cultural de Tunguipamba, la figura del diablo cuestiona el poder, fortalece la utopía y la resistencia de la cultura popular.

Capítulo Segundo: Usos y sentidos sociales de la máscara del Diablo de Píllaro

En este capítulo se analiza la relación de las máscaras con el mito y el rito. Se propone un análisis comparativo entre las máscaras antiguas y las actuales, con la finalidad de apreciar las manifestaciones en estado de latencia cultural que emergen en los rasgos de la máscara del diablo de Píllaro: en la fisonomía, los adornos, los colores y el maquillaje y sus técnicas de elaboración.

También se analizan los usos sociales de la máscara. Desde la mirada del dominante se estudia la demonización de las culturas de los pueblos originarios del cantón. Desde la mirada del dominado se examina los relatos históricos de levantamientos populares, la sensación de rebeldía que la máscara proporciona a los portadores y la recuperación de la imagen del diablo católico, que expresan los bailarines.

2.1. Máscaras o caretas

Gisela Cánepa Koch manifiesta que la idea de máscara en el mundo occidental estuvo inicialmente ligada al concepto de persona, tanto la palabra “prosópon” como la palabra latina “persona” fueron utilizadas para designar a los objetos que hoy conocemos como máscaras. Esta idea que unifica el concepto de máscara y persona se fue separando. Al respecto la autora sostiene:

La idea de persona tiene un desarrollo muy particular, influido primero por la filosofía griega, y luego por el derecho romano, para finalmente con el pensamiento cristiano, la filosofía moderna, e incluso psicología, derivar en la noción que maneja la sociedad occidental hoy en día (Mauss:1971; Napir: 1986; Souffes:1987). La noción de persona se fue separando de la idea de máscara, especialmente cuando la persona se constituyó en una entidad moral consciente, responsable de sus actos, única, lo cual implica la idea de una identidad verdadera y auténtica que cada uno debe encontrar y que está más allá de la apariencia frente al mundo exterior. (Cánepa Koch, Una Propuesta Teórica para el Estudio de la Máscara Andina 1992)

La autora manifiesta que la palabra *máscara* fue convirtiéndose en símbolo de cara falsa y relegada al ámbito del teatro, perdiendo el signo de pertenencia familiar que la sociedad romana le otorgó en sus inicios. Esta concepción orientó la comprensión de máscara con un sentido de lo falso, privilegiando así la función encubridora de este objeto.

La autora también manifiesta que para las religiones católica e islámica las máscaras fueron consideradas como objetos diabólicos. En el “pensamiento occidental que desarrolla la idea de lo unívoco en la persona humana, la máscara constituye una contradicción y por tanto un peligro.” (Cánepa Koch 1992)

El uso de máscaras en las festividades populares es enorme, en nuestro país la máscara juega un papel preponderante en la fiesta popular, no solo para encubrir a quien la porta, sino para develar ciertas características del personaje que el portador representa, que ironiza a la sociedad, recupera valores de los pueblos originarios, mitos y ritos; cuestiona la relación social existente, desarrolla procesos de identidad social. La máscara cumple roles que no solamente devienen de la función de encubrimiento. Su presencia está íntimamente relacionada a la historia de la humanidad.

La máscara es un elemento de la fiesta y del rito. La fiesta es el rito donde se expresa el mito. A su vez el mito da sustento y sentido al rito y por ende a la fiesta. Al respecto Adolfo Colombres sostiene:

El rito es la puesta en práctica del mito, es decir el mito sustenta al rito, y la fiesta puede ser asimilada también como un rito, la fiesta, un espacio que se diferencia del cotidiano, un espacio que conlleva a la cohesión social, en el que se tolera los excesos, se cuestiona a la autoridad, no se respeta las jerarquías, “en la fiesta la sociedad sale al asalto de la zona sagrada, el tiempo de la fiesta se divide en una parte sagrada, que opera como un centro de alta significación, y otra parte profana donde se dan los excesos de todo tipo, las transgresiones a las normas que rigen el orden cotidiano. (Colombres 2005, 66)

La máscara es una expresión de otras manifestaciones que se encuentran en estado de latencia cultural, puesto que evoca el mito que a través de la representación se convierte en rito y fiesta. La máscara participa de la fiesta como un elemento sobresaliente, como se aprecia en la Diablada Pillareña, toda la partida está constituida por personajes enmascarados.

En el Ecuador se registra la presencia, elaboración y utilización de máscaras, en distintos períodos históricos, muchas de ellas vinculadas al mito y al rito. En la época colonial se evidencia la presencia de máscaras con una clara distinción: unas para uso ritual en el mundo indígena andino; y otras, en el espacio de la fiesta de los pueblos mestizos, con notable influencia europea, como se observa en los registros pictóricos de la época.

El estudio sobre máscaras y su vigencia en el Ecuador realizado por el Banco Central del Ecuador (Banco Central del Ecuador 2004), señala que es preciso

diferenciar las máscaras de las caretas. Según este estudio, las máscaras proporcionan a las personas que las utilizan una personalidad ampliada, sublimada, pues representa a los dioses, aves, animales, o antecesores muertos, a seres protectores de la humanidad. En cambio, la careta pretende ocultar a la persona que la usa, con la finalidad de que pueda transgredir ciertas normas que están prohibidas, incluso mofarse de las demás personas, oculta la propia personalidad para asumir otra, en el mismo plano humano representa un personaje jocoso. Las caretas son utilizadas en el plano puramente recreativo.

En cuanto a sus materiales las caretas ecuatorianas, según el estudio del Banco Central, están construidas básicamente de papel. Las máscaras pueden ser elaboradas de distintos materiales. En nuestro país, las máscaras de las culturas antiguas, en particular las que se han encontrado en la costa ecuatoriana, están elaboradas de metales, concha espóndilus, cerámica y de madera tallada (Banco Central del Ecuador 2004, 36)

Mircea Eliade no utiliza el término de máscara sino el de careta, al hablar por ejemplo de las caretas chamánicas con las que los brujos en el norte de Asia se comunican con los espíritus. Indica que un chamán *tugus* improvisa una careta para demostrar que el espíritu “malu” está en él. La careta en este ritual permite a quien la usa la integración mágica con el mundo de los espíritus. (Eliade 1986, 144)

En muchas regiones del planeta, asegura Mircea Eliade, las caretas representan a los antepasados y se supone que quienes usan careta son encarnación de dichos antepasados. La careta proclama manifiestamente la encarnación de un personaje mítico (antepasado, animal mítico, dios) y transforma al chamán en un ser sobrehumano, según el autor. La careta “transustancializa” al chamán frente a los ojos de los demás. Este autor sostiene que tiznarse la cara con hollín es una forma elemental de ocultarse, para representar las almas de los difuntos. Las caretas tienen estrecha relación con el culto a los antepasados. (Eliade 1986, 144)

La pintura facial y corporal, es un tipo de máscara, que logra las mismas funciones que ella. Este tipo de máscara conseguida con la pintura facial y corporal es una expresión común en distintas sociedades en todo el mundo, también presente en muchos de los pueblos de la Amazonía ecuatoriana; esta forma particular de máscara que se inicia con el tiznarse la cara de hollín como asegura Mircea Eliade, también se asocian al rito, al mito y a la fiesta. En la actualidad, en las artes escénicas, el maquillaje del rostro y del cuerpo cumple la función de ocultamiento.

Los términos máscara y careta son sinónimos; su papel es variado pero se destaca la función de ocultamiento de la identidad de quien la porta; la máscara otorga poder y facilita la mediación entre el mundo espiritual, imaginario y mágico con la realidad.

2.2. Las Máscaras en las Fiestas Populares del Ecuador

En este punto se analiza el papel de las máscaras en las fiestas populares y su relación con el rito y el mito. Se realiza una descripción de las máscaras, se propone la elaboración de un cuadro que facilita su descripción y catalogación, como ejemplo se presenta un cuadro descriptivo de las máscaras empleadas por la partida Minga Cultural de Tunguipamba en la Diablada Pillareña del 2017.

Desde la época pre hispánica hay registros de la presencia de máscaras en el Ecuador, aunque su uso ha cambiado con el tiempo; del uso ritual mágico, funerario, que se evidencia en los registros arqueológicos, pasó al uso casi exclusivo en la fiesta.

En épocas anteriores a la conquista los pueblos originarios de nuestro país y del continente elaboraban máscaras, algunas de ellas fueron encontradas en la región de la costa ecuatoriana, en contextos funerarios.

Se presume que la cultura Valdivia (Período Formativo 4000 a 1800 a.C.) trabajó máscaras incorporadas a las vasijas, máscaras funerarias talladas en piedra, las culturas que les sucedieron practicaron de igual manera este arte. En la etapa de 500 a.C. del denominado Período de Desarrollo Regional, las culturas de la Tolita, Jama Coaque, Bahía, entre otras, trabajaron máscaras en cerámica, en metales como oro, plata, platino, cobre. Máscaras con figuras humanas, representaciones de danzantes alados, gran variedad de aves como el búho, el águila, la curiquinga. (Banco Central del Ecuador 2004, 18). Correspondientes a este mismo período y al siguiente denominado Período de Integración, que va del 500-1534 d.C., se hallaron máscaras con diferentes expresiones del ser humano: sombrías, risueñas, tristes, con los ojos y boca muy abiertos, semicerrados, cerrados. Máscaras con figuras de animales y aves, hechas de oro, cobre, platino, incrustadas con esmeraldas, etc., así también calaveras con agujeros en la parte superior y laterales. Se presume que fueron usadas como pectorales, cuentas de collar, y diademas por parte de personajes de la élite. (Banco Central del Ecuador 2004, 18)

En la actualidad existen muchas máscaras de animales sagrados, vinculadas a los rituales y mitos de los pueblos originarios, entre los animales representados se destacan los siguientes:

El *Otorongo* o Jaguar, es un animal sagrado, por sus atributos como su facilidad para moverse en la tierra, en el agua, el aire, y su habilidad para conseguir comida. [...] Simbólicamente significa antes y ahora, las puertas de los puyos²¹ y las aguas subterráneas. El Chukichinchay o felino celestial está relacionado con el arcoíris, la lluvia, la nieve, el granizo, y el agua en general, está asociado con las aguas celestiales necesarias para la agricultura y ganadería. Este felino mítico también llamado Qoa, ha sido dibujado en sus libros por dos de los cronistas indios, Pachacuti Yamqui y Guamán Poma. (Banco Central del Ecuador 2004, 19)

El zorro andino, es otro animal representado.

Atoc o zorro andino, es un personaje cómico, sus disfraces consiste en sombrero, bufanda, saco de cuero y polainas; porta además un zorro disecado, en ademán de cazador. (Banco Central del Ecuador 2004)

Las aves expresan la relación hombre-pájaro considerado importante en las culturas andinas. Las aves rapaces como el cóndor andino y el águila arpía, fueron significativas para los pueblos originarios del Ecuador y del continente, su sacralidad continúa vigente.

El cóndor, el gallinazo real y la curiquinga, entre otros, simbolizan el bien y lo divino, se consideran conductoras de las almas hacia las estrellas, reconocidas como “aves solares”, del día y expresan lo masculino. De acuerdo al principio de dualidad andina también las aves nocturnas y los murciélagos son considerados como animales de visión nocturna y representan lo femenino. (Banco Central del Ecuador 2004)

Otro de los animales representados es el mono, su representación está vigente en muchas culturas antiguas del mundo por su capacidad de hacer gestos movimientos y sonidos.

Actualmente su simbología religiosa está vigente en la mitología amazónica; es conocido con el nombre de Cuchullo Supairuna, o “espíritu jefe de los monos” que, convertido en un hombre moreno fuerte, le entregó el primer samai, o aliento de cacería, al hombre y como Machin Runa el hombre mono, el perezoso y pícaro que lleva a sus seguidores al sitio equivocado.

[...] El Kusillo o mono, es otro de los personajes mitológicos representados desde la época prehispánica, especialmente en la sierra del Ecuador. Lleva máscara con la representación real del animal; cubre su cuerpo con piel de chivo, mugo o de tela sintética, parecida a la piel de este animal. (Banco Central del Ecuador 2004)

²¹ Puyo es el nombre que utilizan los pueblos indígenas de la sierra norte para denominar a las vertientes de agua subterránea que salen a la superficie, muchos de estos sitios son considerados sagrados por los pueblos originarios.

El oso de anteojos es otro de los animales representados en las máscaras y fiestas populares.

El Ukumari u oso personifica al Ukuku, el oso de anteojos de la cabecera de la selva. Este personaje mítico simboliza la virilidad y el poder de seducción unidos a la fuerza y potencia física. [...] Es la representación del fauno mitológico que seduce a las mujeres. Su disfraz está hecho de pellejos de oveja y máscara de oso. El “oso bailarín” es la persona que sufre la transformación psíquica por llevar la máscara de este animal favorito de los dioses. (Banco Central del Ecuador 2004, 21)

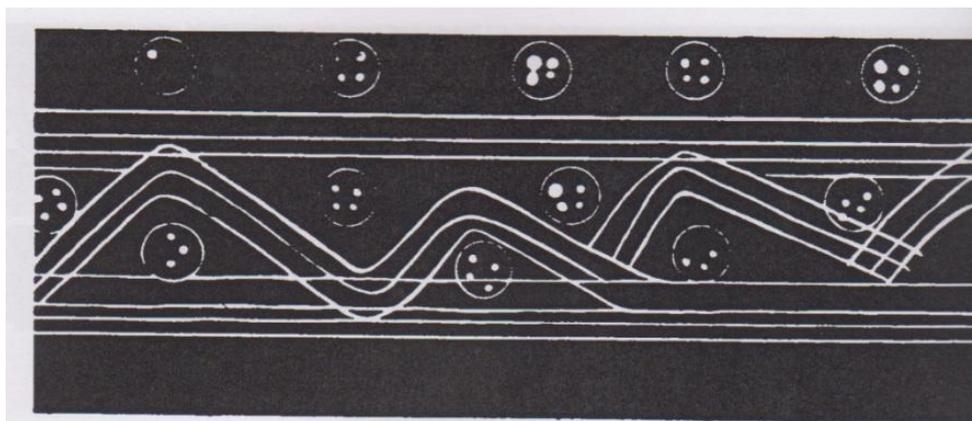
La serpiente es representada en muchos de los motivos indígenas del Ecuador, se encuentra en los decorados de las vasijas, en cuentas de collares, tejidos, utensilios ceremoniales, tatuajes, máscaras faciales.

La serpiente, Pini quitu-cara y llucti en quichua. Conocida pini como serpiente fuego-semilla-raza, cabe explicar que bajo el nombre de llucti es la primera en enroscarse en el cuerpo del catequillado²². El vocablo Llucti tiene marcada significación sexual. Llucti es el símbolo fálico, el órgano masculino. Contiene a la vez una clara representación solar, habla del semen y de los movimientos en cópula carnal. El acto sexual en el ritual nativo, significa principio de vida. Según la tradición en referencia al mito, la más importante morada de pini o llucti, estuvo situada en los manantiales internos de las cuevas de Pi-Elén en las proximidades a Guano. Pi –Elén, sitio que nuevamente confirma en las voces nativas, el estar la serpiente al interior o junto al manantial, al agua que se abre y brota. (Costales, Costales Peñaherrea y Costales, Mitos Quitu-Cara 1996, 28)

Estos animales y muchos otros, como distintas variedades de pájaros y peces, son representados en motivos indígenas que hasta hoy perviven en la cultura popular²³; han adornado tejidos, utensilios, objetos ceremoniales, vasijas, máscaras, maquillajes faciales, pinturas rupestres, petroglifos, etc. (Shaffer 1985). Los artistas de los pueblos originarios del Ecuador y del continente han dejado una extraordinaria colección de estas formas de representación artística, que sintetiza la relación ser humano - naturaleza. Los valores simbólicos de las imágenes traducen el mito. Por ejemplo; en la siguiente fotografía se aprecia una representación de la serpiente.

²² “El catequillado es la raíz que sostiene y alimenta a los itsaminas, a los llactayos o chunu, a los nativos, a los auténticos hombres de la tierra. En la profundidad del mito el tigre madura, fructifica y se transforma en el puma batallador que toma cuerpo en Atabalipa, el joven tigre conductor que sembró sus garras en Calicuchima, Zota Urco, Pintag, Quimbalumba, Rumiñahui. (Costales, Costales Peñaherrea y Costales, Mitos Quitu-Cara 1996)

²³ Para observar distintos motivos representados en vasijas y utensilios revisar el catalogo Motivos del Antiguo Ecuador de Fedrick W. Shaffer 1985.



4 Foto N° 4: Motivo 134 Serpiente con la cabeza separada. Negro. 22x 15 mm

Fuente: Motivos Indígenas del Antiguo Ecuador Frederik Shaffer

El motivo representado en la figura anterior resalta la cabeza de la serpiente con un círculo que contiene tres o cuatro puntos. En la representación de mito de Pillallau expuesto anteriormente en la figura No.1²⁴ también se aprecia el mismo círculo con tres o cuatro puntos.

En resumen, estas representaciones de animales, de seres mitológicos, que perviven en la cultura popular son manifestaciones en estado de latencia cultural, que a momentos aparecen en las artesanías, en las vestimentas, en decoraciones de utensilios, en máscaras y atuendos de danza, en maquillajes faciales, en representaciones teatrales, performáticas o dancísticas. Cobran sentido, color y vida en la fiesta popular.

En las fiestas populares las representaciones de personajes de animales son comunes, estas representaciones fortalecen el rito y recuperan el mito que otorga el sentido a la fiesta popular y fortalecen la resistencia de la cultura popular. De esta manera el mito logra su intensidad en la representación del rito y se fortalece el sentido original de la fiesta.

Es en la fiesta popular donde las máscaras cumplen dos funciones importantes. La primera está relacionada con la función de ocultamiento del portador.

En este primer caso, el portador no desea ser identificado por lo cual opta por la identidad que le brinda la máscara y el personaje al que representa. Adquiere una nueva identidad que le permite romper su esquema cotidiano. El anonimato brinda al portador de la máscara la oportunidad de transgredir el orden establecido; el enmascarado adquiere el poder que le brinda el anonimato, para tomar por asalto la

²⁴ Observar la fotografía N° 1 en la página 24.

zona sagrada y entrar en el espacio pagano de la fiesta, donde le son permitidos los excesos.

El portador de la máscara deja de ser quien es para optar por la transformación a un ser mitológico, humano, animal, terrenal, imaginario; elabora a la vez un código con quienes lo observan, un código de comunicación propia y directa; un lenguaje, corporal, musical, rítmico, plástico, en general performático. El personaje tiene la posibilidad de transportar al espectador a un espacio imaginario, que es creado y recreado por la máscara y el portador con todos sus atuendos y utilería. En el momento de la representación transforma el espacio y el tiempo, pero esto se termina cuando el portador devela su identidad, una vez que se quita la máscara.

En la fiesta popular esta forma de anonimato se va perdiendo porque el portador desea ser reconocido por el público, antes, durante y después de la representación del personaje. El espacio y tiempo especiales que brinda el anonimato, creados en el marco de la fiesta popular se pierden. Este reconocimiento público se transforma en interés político, que pone de manifiesto el fenómeno de usurpación simbólica, del que habla Patricio Guerrero. Al final resulta que la fiesta popular y los personajes se colocan al servicio de este interés político, que transforma el sentido original de la fiesta. Se crea la necesidad de transformar la fiesta en un espectáculo de masas, que legitime el poder y la autoridad.

La segunda función de las máscaras en la fiesta popular está relacionada con la recuperación del mito y el rito, en el marco de la construcción del personaje y de la representación.

Las máscaras en la fiesta popular alcanzan enorme esplendor, transforman a quienes las usan en personajes terrenales, mitológicos, animales, dioses. Para explicar cómo las máscaras logran escenificar los mitos con particular intensidad y ser parte constitutiva del rito, se considera importante explicar estos conceptos de mito y rito. Al respecto Adolfo Colombres sostiene:

El rito, según lo define Gillo Dorfles, es una actividad motriz más o menos institucionalizada, reglamentada, que tiene casi siempre el logro de una determinada función de carácter sagrado, bélico, político, sexual, etcétera. Mientras el mito se desenvuelve en el espacio imaginario, el rito se verifica en el espacio físico: es acción, y por lo tanto pasible de observación. Aunque el rito suele realizarse con otros elementos (máscaras, indumentarias especiales, instrumentos musicales, alucinógenos, palabras), lo fundamental en él está conformado por la expresión corporal, por el gesto y el movimiento. Es decir por una exteriorización del pensamiento.

Para Mircea Eliade, el rito no es más que el mito en acción, y constituye el origen de la música, la poesía, la danza y el drama. Coincidiendo con él, Lévi-Strauss ve en el rito una puesta en escena del mito, y lo define como toda emisión de palabras, ejecución de gestos y manipulación de objetos, independientemente de toda exégesis que dependa de toda mitología implícita. Se puede decir que es un símbolo realizado en el tiempo, que intenta restablecer la unidad de la vida. Al descomprimir o neutralizar los conflictos mediante la apelación del origen común, fortalecer el *ethos* social. La oposición mito-rito representa la oposición entre el pensar y el vivir.

Mediante el rito el hombre se remonta al mito, para recuperar por un momento el resplandor del tiempo original u obtener un poder mágico que le asegure el éxito en una acción o le preserve de los males que se ciernen sobre él. La conciencia mítica, al enfatizar el aspecto vivencial, se relaciona estrechamente con el rito, que es vivencia de gran intensidad. Al abordar la totalidad por el símbolo, por el paradigma, la conciencia mítica postula un fin una meta. El rito es el camino, el medio eficaz para alcanzar ese fin. (Colombres 2005, 51)

El rito es una vivencia compartida que en el marco de la representación, coloca al espectador en otro tiempo, en el tiempo del mito. El tiempo del rito es distinto al tiempo del mito, puesto que el mito puede referirse al origen de los tiempos, es un tiempo abstracto, cósmico. El tiempo del rito es el tiempo de escenificación, el tiempo real que dura la representación y que vive el espectador. Al rito está unida la expresión corporal, la música, la danza, la fiesta. Adolfo Colombres sostiene:

La fiesta puede asimilarse en algunos casos con el rito, al que siempre contiene, pero en rigor de verdad se trata de algo más complejo que las ceremonias que la vertebran. Es que antes que una acción o serie de acciones, la fiesta es un tiempo especial, que se diferencia claramente del cotidiano, que es aquel en que tienen plena vigencia las pautas de la cultura, todo lo que constituye el *ethos* social. La fiesta refuerza a éste, pero a menudo transgrediéndolo. Ello implica que opera aquí algún mecanismo que lleva no sólo a justificar y tolerar el exceso, sino que lo convierte en un poderoso nutriente de la cohesión social. [...] el tiempo queda congelado, al igual que las relaciones sociales, con todos los roles que se establecen. [...] Las jerarquías pueden ser reforzadas, más por lo común desaparece o se invierten. Los de abajo pueden representar un rol dominante bajo la mirada permisiva de los que mandan, quienes en ciertos casos aceptan ser humillados en el plano simbólico para que se liberen las tensiones que de otro modo desembocarían en conflictos sangrientos y en la pérdida real de todo poder. (Colombres 2005, 65,66)

Adolfo Colombres sostiene que la fiesta tiene dos tiempos claramente diferenciados. El uno es el tiempo sagrado que opera como un centro de alta significación; y el otro, el tiempo profano en el que se permiten los excesos y trasgresiones al orden establecido. (Colombres 2005, 66) La fiesta es el tiempo de la representación, de la máxima expresión de arte performático, en el que participan de manera unitaria la música, la danza, la artes plásticas, la narración oral, los juegos,

destrezas corporales, la fiesta funde los dos tiempos tanto del mito como del rito.

Colombres manifiesta:

Esa gran convergencia permite al tiempo especial de la fiesta recuperar el gran tiempo primordial, donde el mito traza sus signos luminosos. La intensidad que se alcanza termina por fundir los dos tiempos, aquel de los orígenes, donde todo era perfecto y maravilloso, y el actual, al que se despoja de todos los desgastes de la historia, las humillaciones y derrotas, de las marcas de la decadencia. Los pueblos sometidos vuelven por unas horas a ser libres, y no tan solo a soñar con la libertad. Allí no hay rutina, no hay esclavitud, no hay hambre ni miseria alguna. Los desnudos se visten de oropes y refundan el universo.

Señala Ticio Escobar que el rito –al que podemos considerar el núcleo de la fiesta-, al igual que el arte e incluso el mito, para escenificar los argumentos esenciales de la cultura debe recurrir a los artificios de la belleza, es decir a lo estético. (Colombres 2005, 66,67)

Con la explicación de Adolfo Colombres se entiende la relación entre mito, rito y fiesta. El rito al ser la puesta en escena del mito recupera el tiempo cósmico y abstracto. Estos tiempos del mito y del rito a su vez se funden en la fiesta, pero no se pierden. Y la fiesta a su vez presenta dos tiempos claramente diferenciados, el tiempo sagrado y el tiempo profano. La fiesta contiene al rito, es decir que la fiesta se sustenta en el mito y en el rito. La fuerza del rito, como sostiene Colombres, depende de la fuerza del mito que lo sustenta, al respecto Adolfo Colombres sostiene:

La fuerza real del rito depende en gran medida del mito que lo sustenta. La sed de rituales se acrecienta cuando se ahonda el vacío de una cultura y se patentiza sobre el cuerpo social la amenaza de su disgregación, por el relajamiento o ruptura de los lazos que lo cohesionan. Pero una cultura ya pobre en contenidos simbólicos producirá ritos igualmente pobres, que solo servirán para institucionalizar la mentira y el simulacro, reduciéndose a meros juegos sin significado verdadero, a ciega sumisión de las costumbres ancestrales o torpe remedo de éstas. Toda desproporción entre mito y rito conduce a la decadencia, o es una expresión inequívoca de ella.

No debe verse al rito como una forma de atavismo o de supervivencia de lo primitivo, pues no hay cultura sin rituales. Aún más, es en el despliegue de los rituales donde se puede percibir la fuerza de una cultura y la calidad o miseria de sus valores. (Colombres 2005, 53)

El mito y el rito son elementos fundamentales que sustentan y dan sentido a la fiesta popular. La fuerza de la fiesta popular se sostiene por la fuerza tanto del mito como del rito que la sustenta. La máscara que participa tanto en la fiesta, como el rito, a su vez se sustenta en el mito. El mito y el rito otorgan el sentido a la máscara que en la fiesta popular se expresa con mayor intensidad y esplendor.

La máscara va acompañada de varios elementos que sustentan, engrandecen, fortifican tanto al personaje, como a la representación; entre ellos está el vestuario, maquillaje, escenografías, utilería, música, expresión corporal, expresión oral (texto),

luz, color, movimiento, en definitiva, son todos los elementos que en la puesta en escena teatral se consideran importantes y que en el contexto de la fiesta están presentes.

La máscara como elemento relevante de la fiesta popular participa de la recuperación de mito y del rito, la máscara no es sólo un elemento decorativo. En la fiesta popular adquiere un profundo significado dado en la re-ritualización de mito o en la vigencia del mismo. La re-significación de los personajes que cobran vida en la fiesta no se logra sin la presencia de elementos estéticos que embellecen la fiesta, entre estos elementos estéticos se consideran con particular interés a las máscaras.

La fiesta popular afirma un proceso de resistencia de la cultura popular; en ella se construye y perviven las distintas identidades: local, grupal, étnica, nacional. Si bien las identidades son cambiantes, la fiesta popular con su capacidad de cohesión motiva una identidad local.

Cuando la fiesta popular se transforma en un espectáculo de masas pierde su sentido original, pasa a ser un elemento útil a la ideología dominante. Despojada de su real significación adquiere otra significación servicial al consumo; por lo que, sus ritos son vaciados de sus reales contenidos: lo banal se hace trascendente a los apetitos económicos y políticos (Colombres 2005); por lo que las máscaras también despojadas de su real significado son vaciadas de su sentido original, pasan a ser adornos vacíos, fetiches convertidos en mercancías que se fabrican en serie y por miles, pierden su riqueza estética y significativa.

Se eliminan muchos de los significados que sugiere la máscara en relación con el mito, de esta manera se esconden manifestaciones de latencia cultural que están vinculados a la utopía y que fortalecen la resistencia de la cultura popular. La fiesta popular transformada en un espectáculo de masas, corroe los pilares de la cultura popular; al respecto Adolfo Colombres manifiesta:

La cultura de masas recurre a los mismos procedimientos para enmascarar el vacío, falsificando un mensaje unívoco, o para vulgarizar con un sentido unívoco y pobre lo que es por naturaleza rico y complejo. Es decir remeda los mitos y ritos de la cultura de la modernidad y la cultura popular, destruyendo y fagocitando sus sentidos (Colombres 2005, 63)

En conclusión, las máscaras mantienen una relación íntima con la fiesta popular, lo que le suceda a la fiesta popular le sucederá a las máscaras que intervienen en ella. Si la fiesta se vacía de su sentido original y se transforma en un espectáculo de masas, las máscaras se despojan de su sentido original y pasan a ser

fetiches de consumo masivo, para luego ser descartadas como basura. De esta manera, se ocultan las manifestaciones de latencia cultural, el mito que puede representar una máscara en relación con el personaje que se construye se diluye, pierde fuerza. La utopía se evapora y corroe la resistencia de la cultura popular.

En el cuadro de clasificación de las máscaras ubicado en la sección de anexos se describe las máscaras del colectivo Minga Cultural de Tunguipamba. Esta es la partida que presentó más personajes en la Diablada Pillareña del año 2017. En las otras comparsas, si bien había mucho más participantes, los personajes que se representaron a lo sumo fueron tres: diablos, guarichas y capariches.

Este cuadro de clasificación de las máscaras describe: personajes, materiales de elaboración, características del diseño, representación y fotografía.

2.4. Las Máscaras del Diablo de Píllaro

En la Diablada Pillareña la máscara del diablo es el eje central de la construcción de este personaje. Este elemento presenta en su fisonomía, en sus adornos, en sus colores y maquillajes muchos símbolos que sugiere provienen de manifestaciones en estado de latencia cultural.

En esta parte se realiza el estudio comparativo de las máscaras antiguas con las actuales, se analiza los materiales y técnicas de elaboración; se estudia la fisonomía de la máscara y sus rasgos principales, los elementos decorativos y, finalmente, se examina el aspecto simbólico de los colores y el maquillaje.

2.4.1. Materiales y elaboración de las máscaras del Diablo de Píllaro

La técnica que utilizan los artesanos pillareños para elaborar las máscaras del diablo es la del papel maché²⁵ y la técnica denominada cartapesta.²⁶ Se utilizan principalmente materiales como papel madera que es reciclado de las fundas de papel de empaque, papel bond reciclado de las hojas de cuadernos y engrudo.²⁷

²⁵ Papel maché es un técnica que consiste en lograr una masa de papel; para lo cual, se remoja y se muele el papel que luego se mezcla con engrudo. Una vez trabajados los diseños esta se seca y se endurece.

²⁶ Cartapesta es un vocablo originario de Italia, para identificar la técnica que utiliza trozos de papel rasgados a mano y unidos mediante un pegamento, formando capas de papel que al secarse se endurecen y logran dar forma a distintos motivos artísticos artesanales, es muy distinto al papel maché.

²⁷ El engrudo, viene a ser una mezcla de harina con agua preparada a fuego, al que se incrementa gotas de limón.

Algunos artesanos entrevistados manifiestan que la receta que usan para preparar el engrudo es un secreto profesional. Además de harina y agua contiene otros ingredientes secretos que permiten que el pegamento tenga mayor consistencia para que la máscara logre resistencia y mayor dureza.

Marco Moya, artesano de uno de los barrios de Marcos Espinel, indica que para pegar los cachos utiliza goma blanca y que al engrudo también le coloca una pequeña cantidad de este pegamento.

Ángel Velazco es el artesano más antiguo del cantón que fabrica máscaras de diablo, afirma que las máscaras antiguas eran elaboradas a base de pedazos de papel cortados con tijeras (en algunos casos a modo de flecos), esta técnica particular permite distinguir una máscara antigua de una actual.

Néstor Bonilla manifiesta que en algunas máscaras antiguas se encuentran trozos de tela y malla de alambre; al parecer, antiguamente las máscaras de diablo se elaboraba sobre la base de las máscaras de alambre, que son utilizadas en otras festividades andinas y por otros personajes.

Las máscaras de alambre presentan figuras humanas de hombre o de mujer, maquilladas con colores claros, que semejan a la piel blanca, confeccionadas sobre una malla de alambre muy delgado,²⁸ que resalta la nariz y la boca. Cánepa Koch sostiene que estas máscaras al parecer fueron traídas de Alemania e introducidas en las fiestas religiosas católicas indígenas ya en un período moderno de industrialización. Según la autora, su origen foráneo mantiene una personificación de un ideal racial. (Cánepa Koch, *Máscara, Transformación e Identidad en los Andes la Fiesta de la Virgen del Carmen* 1998) Las máscaras de malla de alambre son utilizadas en la Diablada Pillareña por las parejas de línea, por la guaricha y en algunos casos por el capariche. Este tipo de máscaras se presentan en varias fiestas populares del país.

Según Néstor Bonilla e Ítalo Espín, en una primera fase de la fiesta de inocentes o fiesta de disfrazados estas parejas de línea representaban cierta ridiculización de los bailes españoles. En este sentido, las máscaras de malla de alambre de las parejas de línea, se ajustarían al criterio de Cánepa Koch.

²⁸ Las máscaras de alambre se elaboran a base presión. La malla fina de alambre se coloca sobre un molde de madera tallado con la figura humana y se presiona mediante suaves golpes para que adquiera los rasgos fundamentales de la nariz y la boca, luego se trabaja los filos con hojalata y se maquilla. (Cánepa Koch, *Una Propuesta Teórica para el Estudio de la Máscara Andina* 1992)

Otros materiales utilizados tanto en las máscaras antiguas como actuales son los cachos de animales. Las máscaras antiguas presentan cachos de venado, algunos forrados de papel y pintados, otras máscaras antiguas presentan cachos en forma de los cachos de venado elaborados con papel y alambre o también forrados con tela. El uso de cachos de venado en las máscaras actuales es cada vez más restringido porque son escasos y costosos.

En la actualidad la modalidad de hacer los cachos de papel con alma de alambre la utiliza principalmente Ítalo Espín, aunque también este artista fabrica las máscaras con cachos de animales.

Marco Caillamara, artesano pillareño, manifiesta que los cachos para ser utilizados en las máscaras llevan un tratamiento previo. Son cocinados con cal, para retirar de su interior toda sustancia y dejarlos limpios de materia orgánica, de esta manera los cachos eliminan su fuerte olor.

La artesanía elaborada con cachos de toro es propia del sector. Se elaboran distintos adornos, embaces para botellas de licor, vinchas y peines que las mujeres indígenas utilizan para cepillar su cabello y adornar su cabeza.

El artesano David Guamanquishpe manifiesta que logró desarrollar una técnica para elaborar cachos de venado de material sintético, que una vez pintados se asemejan a los reales; para esto, utiliza moldes prediseñados y resina. En sus máscaras incorpora estos materiales, a más de los cachos de toro y de borrego.

Otro de los elementos que actualmente se utiliza son las canicas o bolas de cristal para elaborar los ojos; estas bolas se sobreponen a la máscara y en ellas se pintan los rasgos principales de los ojos, las máscaras antiguas no utilizaban este material.

Los colmillos se trabajan en hueso, también se usaban colmillos de puerco de monte (sajino), ahora se incorporan mandíbulas y dientes de distintos animales disecados, perros, gatos, roedores, vacas, chanchos y mandíbulas de peces de distintas especies que los consiguen en la costa.

En las máscaras antiguas se observa que los colmillos se trabajaban en madera o en papel, se colocaban principalmente en la boca de la máscara a la que añadían utilizando costura de hilo, eran solamente cuatro y se colocaban cruzados; en la actualidad, se colocan muchos más, incluso se incrustan con mandíbulas completas de animales y peces marinos, los incrustan utilizando cola blanca y papel maché.

Néstor Bonilla trabaja colmillos utilizando la técnica de mazapán que consiste en una mezcla de cola blanca con harina o maicena.

En general actualmente se observa que para el maquillaje de las máscaras se utiliza pintura de esmalte, anteriormente se pintaba con pigmentos vegetales, luego con pintura de agua. La pintura de esmalte según Ítalo Espín cumple también con la función de proteger a la máscara de la humedad. En casos especiales, por pedido de clientes, Marco Caillamara ha realizado trabajos con pinturas al óleo, pero este tipo de trabajo demanda más tiempo y es mucho más costoso.

Patricio Jácome, joven artesano pillareño, trabaja el maquillaje final de sus máscaras con aerógrafo, esta es una técnica más contemporánea para pintar, consiste en la habilidad de pintar sombras y detalles a base de un soplete eléctrico muy fino.

Marco Caillamara firma que en algunas máscaras, hechas a pedido, ha incorporado luces led y pinturas fosforescentes. La gran mayoría de artesanos maquilla sus máscaras con pincel.

En el siguiente análisis se expone algunas diferencias entre las máscaras antiguas y las actuales, que contribuye a comprender el proceso de evolución en las técnicas de elaboración de las máscaras del diablo de Píllaro, la incorporación de adornos y símbolos, la recuperación de manifestaciones de latencia cultural que se expresan en la máscara.

2.4.2. Fisonomía de la máscara del diablo de Píllaro

Las máscaras antiguas muestran en su fisonomía ciertos rasgos importantes como los colmillos cruzados, que presentan un rostro humano-animal muy diferente de las máscaras actuales. En las máscaras antiguas se aprecia que la nariz es un tanto curva, con arrugas a los costados. Néstor Bonilla e Ítalo Espín recalcan que esa forma de nariz hace referencia a rasgos faciales de los habitantes de la zona donde se plasma un sentido de pertenencia étnica. Las máscaras contemporáneas paulatinamente han perdido este rasgo. Se observa en las máscaras actuales una nariz más animal que humana. Los pómulos salidos es otro rasgo de las máscaras antiguas y que en las actuales van desapareciendo.

La boca tiene una forma ovalada con un hundimiento curvo en la parte superior, su forma no es propiamente humana, en conjunto con las arrugas de los pómulos logra darle a la máscara un carácter de fiereza animal. Tampoco es una boca totalmente de carácter animal. Los labios representados por ese hundimiento curvo

en la parte superior le dan un carácter humano. Al respecto Marco Caillamara sostiene:

Nosotros en la Diablada Pillareña manejamos un diablo mestizo, mezcla de español con indígena, por eso digo los rasgos la nariz aguileña (en el video el entrevistado señala la parte inferior de la máscara antigua es decir la forma de la boca y el mentón) y los rasgos del indígena, si usted le ve a Rumiñahui tiene la expresión así media curvada, media rústica, media grotesca media grosera, la expresión principalmente de la mitad de la cara. (Caillamara 2016)



**5 Foto N° 5: Máscara antigua de propiedad del sr. Marco Caillamara
Autor Cristian Carrasco noviembre 2016**

En las máscaras antiguas es notorio que los ojos son pintados sobre la máscara, con trazos elementales de pincel que delinear el ojo y la pupila. En las máscaras actuales los ojos son mucho más elaborados, se trabajan en alto relieve y se utiliza bolas de cristal, para darle un efecto estético de semejanza a los ojos. Al respecto de los ojos de las máscaras del diablo de Píllaro, Pedro Arturo Reino sostiene:

Es la fuerza animal que arremete contra el sentido humanoide si se quiere no, la fuerza animalesca, es un diablo animal, no es el diablo triste del siglo XVIII que el mismo cristianismo tenía, el diablo meditabundo, el diablo que iba perdiendo terreno después de todo el proceso del cristianismo, pero aquí hay un diablo que además tiene una mirada unos ojos de frente, tiene una... ¿Qué no más significan los ojos? La posibilidad de una luz, y de un enfrentamiento. (P. Reino Garcés, Diablada Pillareña Relatos históricos 2016)

En las máscaras antiguas se aprecia que las orejas van a los costados, generalmente son planas redondeadas con ciertos hundimientos en la parte central, tienen en el borde externo un corte en zigzag y son totalmente elaboradas en papel.

La iglesia católica representa a las orejas del diablo de forma humano-animal y puntiagudas en la parte superior; como se aprecia en el grabado “Persistencias de las idolatrías en la isla española” de Theodor de Bry, (Bry 2004, 366), también en algunos cuadros de representación del diablo de la Escuela Quiteña, como el cuadro del infierno ubicado en la entrada de la iglesia de la Compañía de Jesús realizado por el padre Hernando de la Cruz en el siglo XVII. Las máscaras actuales muestran orejas puntiagudas en algunos casos elaboradas en papel. Se observa que las orejas son de toro o de otro animal disecadas y adheridas a la máscara.

La lengua que aparece en algunas máscaras antiguas no es un elemento estable, son elaboradas de papel y colocadas de manera sobrepuesta en la boca de la máscara. En algunas máscaras antiguas y actuales se aprecia leyendas escritas, Ítalo Espín cuando recrea sus máscaras usa este tipo de leyendas.



6 Foto N° 6: Máscara de Diablo de Pillaro elaborada por Ítalo Espín 2016

Autor: Cristian Carrasco noviembre 2016

Al respecto de la máscara que apreciamos en la fotografía N°22, Ítalo Espín manifiesta:

Algo más local más nacionalista, el tema del mucho mejor si es hecho en Ecuador, tiene su característica del código de barras y el semáforo de prevención. Que aquí lo dice: alto en corrupción, medio en administración; porque digamos que la administración es por ahí, término medio; bajo en libertad de expresión.

También hago esa analogía que está enmarcada en el consumismo, para tener una reacción algo diferente de la gente, saltamos del plano artesanal al plano un

poco más artístico o plástico, social, en donde la careta que la hago yo mismo es mi lienzo y ahí plasmo mi simbolismo, mi ideología artística (Espin 2016)

Los colmillos cruzados son un elemento muy importante que muestran las máscaras antiguas. Néstor Bonilla considera a este elemento como un rasgo significativo que identifica a las máscaras de Píllaro porque incluso las diferencia de las máscaras de la diablada boliviana. Su representación ligada a la fiereza animal es un símbolo de bravura, que se aprecia en la máscara; los colmillos sugieren relación con el jaguar, animal considerado sagrado por las culturas de los pueblos originarios. Este elemento simbólico se observa en algunas máscaras de las culturas pre incas como las máscaras de representación felina de la cultura la Tolita.²⁹ Este rasgo se torna fundamental porque convierte a la máscara en un símbolo resistencia y rebeldía que aparece en la Diablada Pillareña para afirmar la cultura popular, como heredera de las culturas de los pueblos originarios, lo que permite comprender a este rasgo y a la máscara como una manifestación de latencia cultural.

En las máscaras contemporáneas se aprecia que la boca lleva varios colmillos y dientes, que amplían el gesto de fiereza animal. En algunos casos se coloca incluso mandíbulas de animales, como de chanchos, mandíbulas de peses que se consiguen en la costa ecuatoriana, como se aprecia en la siguiente fotografía.

²⁹ Para constatar esta afirmación se puede observar la colección de máscaras del museo de oro del Banco Central del Ecuador o la referencia fotográfica de la publicación.



7 Foto N° 7: Mascara en proceso de elaboración de Marco Caillamara se aprecia los colmillos que son de alguna especie marina. Autor: Cristian Carrasco Noviembre 2016

Las máscaras antiguas recuperan rasgos de las culturas de los pueblos originarios; en cambio, las máscaras actuales se sugiere tienden a fortalecer la imagen del diablo católico.

2.4.3 Elementos decorativos

En este punto se analiza los elementos decorativos que tienen las máscaras actuales como es el uso de un accesorio llamado coronilla que tiene la forma de una lira; las máscaras antiguas no lo tenían. La coronilla aparece en la última década; se confeccionaba de cartón y era mucho más pequeña que las actuales, aunque no hay una dimensión específica de este accesorio confeccionado actualmente con espuma flex, cartón y papel y adornado con papel celofán.

Algunas de las máscaras actuales llevan esta coronilla incorporada, adherida a una especie de casco que está añadido a la máscara. Estas máscaras alcanzan hasta un metro de alto. En la coronilla actualmente se trabajan símbolos como dragones, calaveras, serpientes y otros motivos. Marco Caillamara y Patricio Jácome son artesanos que trabajan este tipo de máscaras con papel por lo que tienen un peso considerable, que dificulta y restringe la expresión corporal del bailarín. Por el peso, la máscara pasa a ser un elemento de exhibición; por el contrario, las máscaras

antiguas son más livianas, van sujetas en la cara del bailarín mediante un elástico amarrado a la cabeza y, al ser livianas, permitían que el bailarín demuestre sus habilidades corporales y dancísticas. Algunos bailarines están recuperando este tipo de máscaras para lograr una mejor expresión corporal.



8 Foto N° 8: Máscara diablo de Píllaro elaborada por Patricio Jácome

Autor: Cristian Carrasco, diciembre 2016



9 Foto N° 9: Bailarín de la Diablada Pillareña el autor de la máscara es Marco Caillamara

Autor: Cristian Carrasco 2 de enero 2017

La serpiente es un elemento simbólico que forma parte de algunas máscaras contemporáneas. El diablo adquiere la forma de serpiente según el génesis bíblico y este concepto se expresa en la diablada. Hace unas décadas atrás, los diablos que participaban de esta comparsa utilizaban serpientes vivas. Se observa que las máscaras antiguas no tienen estos elementos.



10 Foto N° 10: Máscara antigua de la colección de Néstor Bonilla de hace 50 años

Autor: Cristian Carrasco octubre 2017

Actualmente muchos artesanos como Ángel Velasco, Marco Caillamara, Patricio Jácome, incorporan serpientes a sus máscaras.



11 Foto N° 11: Máscara elaborada por Ángel Velasco

Autor: Cristian Carrasco noviembre 2016

Es importante recordar que la serpiente es un símbolo de los pueblos originarios del país.³⁰ Su representación en la máscara puede sugerir otra manifestación de latencia cultural; en un primer momento, este símbolo está vinculado a la cultura dominante, en la representación católica del mal, del pecado original; en un segundo momento, en la representación de “Pini” de las culturas de los pueblos originarios como elemento de resistencia de la cultura popular.

Los dragones son de reciente incorporación en las máscaras del diablo de Píllaro. Estos animales hacen referencia al capítulo XII del Apocalipsis, que describe a un dragón de siete cabezas, que baja del cielo, en su cola lleva la mitad de las estrellas del cielo que las arroja sobre la tierra y persigue a una mujer que está a punto de dar a luz. Los dragones, son animales míticos presentes en algunas culturas. En las máscaras antiguas del diablo de Píllaro estos animales no estaban presentes.

Los cachos de las máscaras antiguas son de venado o réplicas de los mismos elaborados en papel o tela con un alma de alambre. Las máscaras actuales muestran cachos de venado, de toro, de borrego, de chivo, colocados en distintas partes y en cualquier cantidad.



12 Foto N° 12: Máscara de Diablo de Píllaro autor anónimo. Autor: Cristian Carrasco enero 2017

Ítalo Espín asegura que los cachos de toro y de carnero son incorporados para darle mayor realismo, tanto a la máscara como a la participación del personaje, que tiene la finalidad de causar miedo.

³⁰ La serpiente se denomina “Pini” y está referida en los mitos Quito-Cara. (Costales, Costales Peñaherrea y Costales, Mitos Quito-Cara 1996, 28)

Con el proceso de patrimonialización de la Diablada Pillareña ya no se permite la presencia de animales vivos, como serpientes, roedores, viseras sangrantes de animales recientemente sacrificados, como hace algunos años atrás se hacía. En esta ocasión se observó a muy contados bailarines portando animales disecados o embalsamados como apreciamos en la siguiente fotografía.



13 Foto N° 13: Diablada Pillareña diablo exhibiendo un animal disecado

Autor: Cristian Carrasco 6 de enero 2017

Las máscaras antiguas llevaban también cadenas, narigueras, aretes o argollas en las orejas o en la nariz, al respecto Néstor Bonilla manifiesta lo siguiente:

Es muy usual en las caretas antiguas el uso de cadenas y de argollas, en las orejas en la nariz, en los cachos; estos elementos se relacionan a la par con el fuste, son productos del trauma histórico. Si miramos las cadenas, lo que se nos viene a la mente inmediatamente, son dos cosas: la vanidad y es la esclavitud o la esclavitud a la vanidad y prácticamente esa esclavitud está reflejada ahí. ¿El diablo qué hace? te esclaviza; no solo tu cuerpo, sino tu alma y lo representan ahí, en la careta. Igual el fuste, es un arma, que también sirvió para la opresión, para flagelar, martirizar, esclavizar; y ahora, sirve para liberar y el diablo lo tiene. (Bonilla Ibarra 2016)

En las máscaras actuales, aunque no de manera general, se aprecia el uso de cadenas, aretes y de otros objetos que el bailarín coloca a la máscara. Los artesanos no colocan en las máscaras estos elementos, lo hace directamente el bailarín es la forma de personalizar su máscara.

En la fiesta de este año, que algunos bailarines personalizan su máscara incluyendo en la coronilla símbolos de su equipo de fútbol.³¹

En resumen, las máscaras antiguas recuperaban manifestaciones en estado de latencia cultural de los pueblos originarios, como es el caso de los colmillos cruzados, la fiereza y el poder representativo del jaguar, propio de las culturas de los pueblos originarios. En cambio en las máscaras actuales se incorporan en los adornos símbolos de la cultura de masas, como es el caso de los símbolos de los equipos de fútbol, la misma figura del diablo católico recuperada en la forma de las orejas puntiagudas y otros rasgos, que se presume representan la imagen de este diablo.

2.4.4. Colores y Maquillaje

Las máscaras antiguas se pintaban por lo general con los colores rojos y negros matizados con colores altamente contrastantes. Ítalo Espín, manifiesta lo siguiente, respecto al uso de los colores en las máscaras actuales:

Los colores se visualizan más, mira (se refiere a dos máscaras la una roja y la otra negra, máscaras de su reciente exposición) en todo lo que tengo aquí, predomina el rojo y el negro,

– ¿Tú trabajas más el rojo y el negro, digamos?

–No, si tu vez toda mi colección, la última que he sacado, hay variados colores, no solo el rojo y el negro, siempre colores vivos chillones contrastantes; por ejemplo el verde y el rojo, que son máximos contrastes, por lo general se dice cuando alguien quiere combinar la forma de vestir, el verde y el rojo, ¡hey que chagra!, ¡ese no sabe combinar!; pero no se dan cuenta, que cromáticamente, eso lo digo desde mi formación plástica, cromáticamente es un máximo contraste o son colores complementarios, pero el artesano no visualiza eso, el artesano lo que visualiza es que sea más chillón, entre comillas, que resalte más, mezcla y remezcla ahí la cromática, porque no tiene un conocimiento de la cromática. (Espin 2016)

La iglesia católica por lo general ha representado la figura del diablo, empleando los colores rojo y negro como se aprecia en el cuadro religioso el infierno de Hernando de la Cruz del siglo XVII ubicado en la iglesia de la Compañía de Jesús perteneciente a la Escuela Quiteña. En la Diablada Pillareña se constata que los colores predominantes son el rojo y el negro, tanto en las máscaras como en los vestuarios. Para el profesor Pedro Arturo Reino, en la Diablada Pillareña, el color rojo, está vinculado tanto a la iglesia católica como a la sangre y representa además rebeldía. El color negro en las máscaras tiene que ver con el temor a los sicarios

³¹ En la Diablada Pillareña del 2017, Patricio Jácome elaboró estas máscaras con diseños sugeridos por clientes de equipos como Barcelona, Emelec, Liga deportiva Universitaria. No se pudo apreciar si otros artesanos o bailarines, en años anteriores han elaborado este tipo de máscaras.

negros, que utilizaban los dueños de los obrajes, como en el obraje de San Idelfonso. Según el profesor Reino, los negros esclavos de la zona de Píllaro fueron instruidos para reprimir a los indígenas sometidos.

En los elementos decorativos de la coronilla en las máscaras actuales se observa la implementación de la serpiente, que por un lado representa el mito de génesis bíblico en relación pecado original y por otro lado recupera representaciones de los pueblos originarios. Las orejas puntiagudas, los dragones y las esculturas humano animales del diablo contribuyen a pensar que se recupera la imagen del diablo católico en estos elementos.

Los colores y maquillaje también ocultan un significado, como el rojo y el negro usado para representaciones del infierno, y los contrastes coloridos propios de las culturas andinas. En el caso del color negro en la pintura de una máscara sugiere <como manifiesta el profesor Reino> la representación de los sicarios negros, que fueron utilizados para reprimir a los indígenas en la zona de Píllaro.

Muchos elementos representativos de la fisonomía de las máscaras antiguas y de las actuales se observa son tomados de manifestaciones en estado de latencia cultural, que se ocultan y aparecen, como es el caso de los colmillos cruzados en la fisonomía de la máscara. Las manifestaciones de latencia cultural presentes en estos elementos de las máscaras antiguas y actuales, en un momento fortalecen la resistencia de la cultura popular. En otro momento contribuyen a la ideología dominante que legitima el poder y la autoridad.

2.5. Los sentidos dados a las máscaras: desde la mirada del dominante

En este punto se analiza la demonización de los pueblos originarios, con el interés de examinar la relación de los indígenas con el diablo, que se manifiesta en la Diablada Pillareña como un elemento de latencia cultural, que a su vez estima la construcción de la imagen del diablo desde la perspectiva de la cultura dominante. Esta construcción no solo se da a partir del apareamiento de la fiesta, como ingenuamente puede observarse; sino a partir de la conquista, de los relatos históricos contruidos en aquella época; de la visión de iglesia católica, institución ubicada al servicio de la clase dominante colonial, que tiene sus propios fines y motivaciones.

2.5.1. Los Caras, Quitus, Caribes, Caníbales y el Diablo

En el relato histórico de los esposos Costales los pueblos Quitus y Caras son denominados Carios, o Caribes. (Costales Peñaherrera y Costales Samaniego 2002).

Al respecto los esposos Costales sostienen:

k) Ya en los diccionarios de folclore manifestábamos la posibilidad de que los Caras, Carios o Caribes, calificativo de un pueblo varonil, fuesen los mismos Quitus, separados en la geografía y el tiempo, que incursionaban las costas ecuatorianas en viaje de retorno. Recordemos también que dos nombres, por excelencia, de origen Cara: Caráquez y Caranquis, identifican a los Caras o actuales Colorados como pueblos Quitus, hijos del mismo árbol genealógico. (en Manabí hay un árbol conocido bajo el nombre de Cara).

l) Llegamos a la siguiente conclusión: Quitus, Shillis, Duchicelas y Caras son los mismos. Entendiéndose Quito como territorio o asiento geográfico ubicado en la línea equinoccial; Shilli distintivo de la procedencia geográfica, el árbol genealógico y la jerarquía del poder. Duchicelas, soberanos del mismo árbol genealógico, pero cuyo influjo data de la confederación Quito- Puruhuay y Caras, la gran migración de la Chimú que va a conformar la cultura rival de los Incas. En resumen todos son Quitus. Aquello lo prueba la etnología gracias a la investigación de campo: todos los grupos aborígenes del Ecuador hablan de un origen Cayapa-Colorado presente en las tres regiones geográficas hacia el Norte en territorio colombiano y al Sur, desde luego, en donde se ubicaron los Chimús. (Velasco 1978, 22)

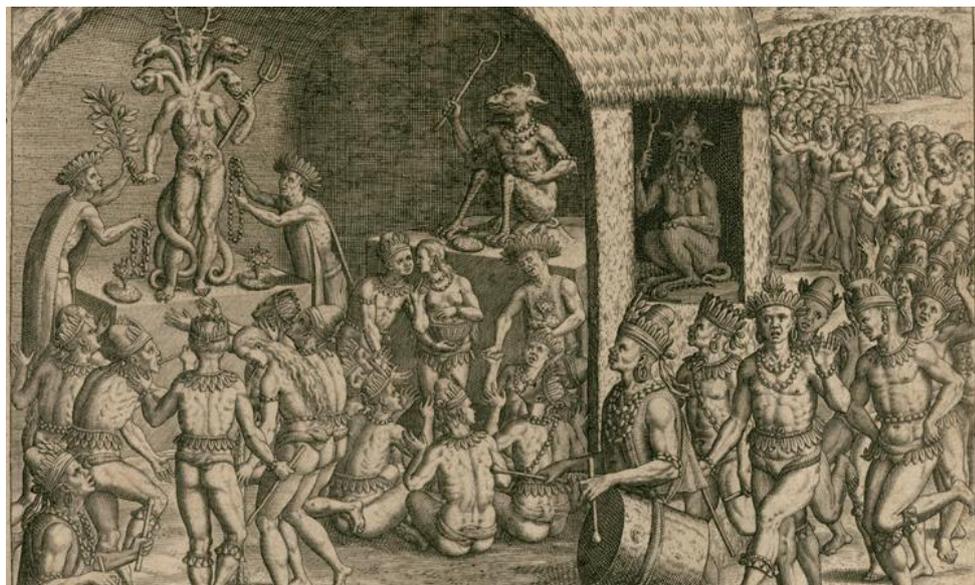
En este relato histórico se presume que los pueblos originarios de Píllaro son los mismos Quito-Caras, también denominados Carios o Caribes, por lo tanto caníbales. Pueblos barbaros, monstruosos, a los que hay que convertir o eliminar, fue la clara concepción de los dominadores frente a los pueblos originarios, para justificar la masacre ocurrida en el continente.

Desde el primer viaje de Cristóbal Colón (1492) a tierras americanas, a los pueblos originarios del continente se les caracterizó como Caníbales, o Caribes.³² El padre Coba Robalino en su Monografía sobre el cantón Píllaro relata que en Chimborazo existe una caverna donde se realizaban ceremonias y sacrificios, y que los antiguos habitantes de esta zona tenían a su vez cierta relación con el diablo. Se concluye que el padre Coba Robalino caracteriza a los pueblos originarios de Píllaro como caníbales.

La imagen que representa al diablo fue creada en nuestro continente desde la época de conquista. Esta imagen se relaciona el concepto de caníbal con los pueblos

³² “El termino caníbal al parecer proviene de Caribe, apelativo con el que los conquistadores nombraron a la presunta etnia antropófaga de la región centroamericana y que llegó a construir un verdadero imperio sobre el mar que lleva su nombre, a partir de sus práctica guerreras y su particular ejercicio del poder”. (Cocimano 2006)

originarios del continente. Como se observa en los grabados de Theodor de Bry,³³ quien en 1617 publicó en alemán las obras de su padre Theodoro Dietrich de Bry; la colección de grabados inició en 1590 y, fueron motivados por los relatos históricos de los cronistas primitivos de indias (Bry 2004). En la siguiente fotografía del grabado, se aprecia una representación de esta caracterización.



14 Foto N° 14: Persistencia de las idolatrías en la isla Española

Fuente: Jhonann Theodor de Bry (Bry 2004, 366)

En la parte superior derecha del grabado se distingue la imagen de un personaje que tiene una figura entre humano-animal, con cachos o cornamenta de varias ramas, boca de animal, tiene varias cabezas y serpientes, al que rinden homenaje justamente un grupo de nativos. Esta representación de los pueblos originarios del continente vinculados al diablo evidencia la caracterización antes mencionada. En las máscaras antiguas del diablo de Píllaro, se observa una caracterización similar, la cornamenta, y la figura humano-animal representada tanto en el grabado como en la pintura colonial de la Escuela Quiteña. También se observa que el personaje tiene un elemento que sugiere o es similar al arial, este elemento también es utilizado por el personaje diablo en la Diablada Pillareña. En un primer contexto histórico de la fiesta, el arial servía de arma para confrontación violenta

³³ Para una mejor comprensión observar los grabados de Theodor de Bry, en particular los grabados: N° 082, ritual del sacrificio de los prisioneros, p. 270; N° 083, preparación de la carne de los prisioneros sacrificados, p.271; N° 085, escena de canibalismo entre los Tupinambas, p.291 (Bry 2004)

entre diablos de distintas partidas.³⁴ En un segundo contexto histórico de la fiesta se transforma en un fetiche de virilidad, que expresan los bailarines con movimientos y gestos sexuales, una vez que se elimina el ejercicio de la confrontación violenta entre diablos de distintas partidas.

En el régimen de visión que tenían los conquistadores respecto del “otro”, el conquistador se había creado una imagen de que los habitantes del nuevo continente estaban al servicio del demonio, como se explica a continuación.

Juan Ginés de Sepúlveda en sus “causas justas”³⁵ que justificaron la masacre en el nuevo continente y el desarrollo las guerras de conquista en las colonias, coloca a los pueblos originarios del continente americano como bárbaros, caníbales, vinculados al diablo. (Martínez Castilla 2006, 124)

Sepúlveda señala 3 grandes grupos de causas justas de la guerra. En la segunda causa indica: que hay que desarrollar la guerra “para dominar a los pueblos bárbaros, apartarlos del pecado y atraerlos a la verdadera religión y a la ley natural, imponiéndoles un gobierno civil”. (Martínez Castilla 2006, 124)

Esta representación del diablo y su relación con los pueblos originarios del continente acuña un proceso histórico de subyugación ideológico, económico, racial, político, militar; en definitiva, un proceso de dominación colonial, marcado por la imposición violenta.

La relación de los pueblos originarios con el diablo se ha mantenido desde la conquista, como una manifestación de latencia cultural, que actualmente se expresa en la fiesta y que denota a su vez el fenómeno de transculturación. La figura del diablo, traída desde la conquista, es re-significada en la fiesta popular de la Diablada Pillareña, en la que ocurre una de re-ritualización, porque la figura del diablo se construye con varias manifestaciones de latencia cultural, de las distintas culturas que participan de la transculturación y que se expresan en la fiesta. El diablo de Píllaro es un diablo que re-significa la figura del diablo católico. Es un diablo

³⁴ Los cabecillas de la Diablada Pillareña entrevistados en el presente estudio afirma en que las partidas de diablos se confrontaban violentamente, en una especie de toma simbólica de la plaza de la ciudad, esta confrontación de las partidas se utilizaba como arma el acial. Pero esto fue suspendido por el proceso de patrimonialización.

³⁵ El cuerpo doctrinal de la guerra justa de Juan Ginés de Sepúlveda consta, principalmente de dos “exigencias” y cuatro “condiciones”. [...] la primera exigencia, y la más importante es que el objetivo de la guerra sea lograr la paz. [...] La segunda exigencia es que se hayan agotado todos los recursos y toda posibilidad de lograr la paz por medios pacíficos. [...] Las cuatro condiciones para la guerra justa son: 1) autoridad legítima; 2) buena intención; 3) recto desarrollo de la guerra; y 4) causas justas. (Martínez Castilla 2006, 123)

mestizo, como aseguran los mismos bailarines, artesanos y el docente Arturo Reino entrevistado en el presente estudio.

2.5.2. Demonización de las prácticas religiosas indígenas

Desde el llamado descubrimiento de América se identifica a los pueblos originarios del continente con el diablo. Esta identificación de los pueblos Quitucas con los Caribes o Caníbales evidencia la confrontación entre civilización y barbarie. La cosmovisión de los pueblos originarios en el pensamiento de la iglesia católica y de los conquistadores fue visto como una producción del diablo, como una producción de pueblos bárbaros sin cultura.

El cronista Cieza de León, al referirse a la vida ritual y ceremonial de los pueblos originarios dice:

Adoran al sol, hablan con el demonio los que entre todos escogen por más idóneos para semejante caso, y tuvieron, y aún parece que tienen, otros ritos y abusos, como tuvieron los ingas, de quién fueron conquistados”. (INPC 2008)

De hecho, a los conquistadores y a la iglesia católica les fue más fácil justificar el asesinato y el saqueo de los pueblos originarios del continente, con esta supuesta relación de los nativos con el demonio. Crearon su visión del otro, para justificar sus crueldades y desechar toda la grandeza cultural de los pueblos originarios, incluso por temor a lo desconocido. Al referirse a la demonización con la que el Cronista Cieza de León se refiere a los pueblos originarios Juan Luis de León Azcárate sostiene:

Cieza calificara al demonio del mismo modo que la demonología europea de su tiempo, que lo definía, ya desde épocas muy tempranas del cristianismo, como enemigo del género humano. (De León Azcárate 2015)

Este autor manifiesta que, Cieza de León, identifica erróneamente al demonio con el nombre de “guaca”, y se les aparece en la figura del tigre. Este dato es curioso y hay que considerarlo porque identifica a la figura del tigre (puma, jaguar) que es una figura presente en las manifestaciones culturales de los pueblos originarios, con el demonio. Posteriormente, Cieza, afirmará que el demonio es conocido en todo el Perú como “Supay” al respecto el autor manifiesta:

En una ocasión Cieza afirmará que el demonio es conocido en todo el Perú como Supay (Parte primera, cap. LXII). Curiosamente, volverá a utilizar ese término en la segunda parte de su crónica para indicar que era así cómo los indios calificaban a los españoles tras la violación de sus mamaconas o vírgenes que servían en los templos incas: “dijeron luego que la tal gente no eran hijos de Dios, sino peores que

supais, que es nombre del diablo” (parte segunda, cap.V) como otros cronistas y misioneros del Perú identificaron el Supay o zupay con el demonio”³⁶. Es posible que en sus orígenes se tratara de una deidad temida asociada con los muertos y su paradero ultraterreno, a la que luego los misioneros y cronistas identificaron con el demonio cristiano, de nuevo utilizado como “comodín hermenéutico”.³⁷

Cieza identifica en general al demonio con los dioses y los ídolos de los indios desde casi comienzo de su obra. Lo hace expresamente al hablar en varias ocasiones de sus “ídolos o diablos” o, con más frecuencia, de “sus ídolos o demonios”. Es evidente que esta demonización de la religión indígena servirá para justificar su total extirpación, la cual, como se dirá más adelante, será necesaria, desde la perspectiva de Cieza y de la mayoría de sus contemporáneos cronistas y misioneros, para la evangelización y consecuente salvación de los indios.

Nuestro cronista subraya reiteradamente que los indios viven engañados por el demonio. [...] Este engaño demoníaco propicia que los indios realicen, si bien no por todos ni de igual manera, una serie de prácticas aborrecidas por los cristianos, tanto de índole sexual (sodomía, incesto, bestialismo) como cultural (antropofagia) o ritual (“necropompa”, sacrificios humanos). (De León Azcárate 2015, 203)

En esta referencia presentada por Azcárate se recupera la visión que los nativos tenían de los conquistadores europeos, cuando afirman que son peores que el Supay; es decir, peores que el personaje que habita en las profundidades de la tierra y que mantiene el contacto con los muertos, un “adversario maligno”. Esta visión está relacionada con todas las crueldades cometidas por los conquistadores.

Se perfila, por parte de los conquistadores la implementación de un modelo cultural que llevó a trasplantar las instituciones religiosas como la iglesia, formas de organización social y explotación como los obrajes, las mitas, encomiendas. De este modo, se llega a la conquista no solo territorial si no espiritual, cultural e ideológica.

³⁶Recupero la referencia tal cual como el autor propone “Así, entre otros, San Pedro 1992 {1560} pp.169, 189,208; Acosta, 1984 y 1987 {1588} I 15, 3; III 17,9 y V 10,8; y Valera, 1992{¿1594?}. Tanto el Lexicón o Vocabulario de la lengua general del Perú de fray Domingo de Santo Tomás (Citado varias veces por Cieza a quien conoció personalmente), publicado en 1560, como el vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Lengua Quechua, o del Inca, publicado en 1608 por Diego Gonzales Holguín, traducen este término quechua como “demonio”, si bien en dicha acepción proyectan la noción occidental de demonio. Ambos agregan dos definiciones más: la de “duende” y la de “Sombra de la persona” (en Gonzáles Holguín bajo la forma de çupan). (De León Azcárate 2015, 203)

³⁷ Recupero la referencia tal cual como el autor propone: “El siguiente texto de Valera, 1992(¿1594?), pp.50-51, sugiere que no hubo un culto prehispánico a *Zupai* y que su identificación con el demonio es una proyección de la angelología y demonología cristianas: “También dijeron que el gran *Illa Tecce Viracocha* tenía criados invisibles, porque al invisible le habían de servir invisibles. Dijeron que estos criados fueron hechos de nada por la mano del gran Dios *Illa Tecce*, y que de ellos unos permanecieron en el servicio suyo, y a éstos llamaron *Huaminca*, soldados y criados leales y constantes- ángel bueno, *miles coelestis*-, **Hay Huaypanti**, hermosos resplandecientes. Otros prevaricaron y se hicieron traidores enemigos, y a éstos llamaron **Çupay**, que propiamente significa adversario maligno. Por manera que a los Huamincas adoraron como a dioses, y aún hicieron estatuas e ídolos de ellos. Mas al enemigo, tomado debajo deste nombre, Çupay o que entendiesen ellos que era Çupay, nunca lo adoraron. Y por eso inventó el Demonio otros modos diversos en que pudiese ser adorado desta gentilidad.” (De León Azcárate 2015, 203)

La imposición religiosa, llevó justamente a crear un sistema tradicional basado en la relación intrínseca de los indios con el mal, el miedo y el demonio. Y este sistema se proyecta con el mestizaje. “La cultura dominante cristiana, impone su manera de ver el mundo, sus principios, sus temores y su forma de ver el mal” (INPC 2008), y su régimen de visión. Pero esta forma de ver el mundo y de organizar la sociedad de ese entonces, no es gratuita, tiene como fin el sometimiento ideológico y económico de los pueblos originarios.

En este contexto histórico los dominadores trasladan del continente europeo la figura del diablo, para atemorizar y eliminar cualquier posibilidad de levantamiento de los sometidos, que logre derrumbar el régimen colonial.

El diablo fue creado por intereses económicos y de poder de la iglesia católica a partir del siglo XII (Valentié y Romero 2002), llega y se impone violentamente en el continente con la conquista española (1492) con el propósito similar con el que fue creado en Europa.

Este proceso de demonización de lo indígena se mantiene, al respecto Caba Robalino en su monografía del cantón Píllaro manifiesta:

Para el estrecho y supersticioso criterio de los indios aborígenes el considerar a la luna como omnipotente para apagar a los volcanes en erupción era razón decisiva para que la amaran más que al mismo sol. [...] Por esta misma razón del espanto general que causaban las erupciones, adoraban y ofrecían sacrificios humanos a los más terribles volcanes como el Galeras, Cumbal, Chiles y Cotacachi en el norte; Sarayacu, Cayambe, Antisana, Paschocha y Pichincha en el centro; Cotopaxi, Iliniza,(Toacaso), Sangay, Tungurahua, Cúllay (Altar),etc.,en nuestra Hoya; así como eran adorados el Chimborazo, el Carihuairazo, y el Azuay. Nuestros aborígenes de Píllaro habrán adorado al Cotopaxi e Iliniza, al Chimborazo y Carihuairazo, y al majestuoso Tungurahua y al entonces altísimo Cúllay o Altar.

El diablo o genio maléfico era también adorado con el nombre de Cúlay, el buitre con el nombre de chimú puquina de Alexcáuz. [...] El demonio influía mucho en los actos religiosos y en las costumbres de los aborígenes; se les aparecía en diversas formas: de hombres imponentes, de mujeres bellas, de animales graciosos o terroríficos, de lechuzas o de buitres y les hablaba ya solo a los reyes, sus cortesanos y sacerdotes, o a toda la multitud que asistía a los sacrificios. Durante la conquista española en el siglo XVI, el diablo se dio en aparecerse a las multitudes de indios en la forma del inca Atahualpa, dando las órdenes de resistencia ya contra los blancos, (El subrayado es mío) en general, ya contra las predicaciones de los misioneros o ya contra los mismos indios e ilusionándolas con promesas de bellos y pronto sucesos que nunca se cumplían. (Caba Robalino 1929, 162,163,164)

En resumen, el relato histórico de Caba Robalino demuestra la intención de mantener la demonización de las culturas de los pueblos originarios de Píllaro y de ubicar a las sublevaciones indígenas como una gestión del demonio. Se evidencia el temor de las clases dominantes frente a la posibilidad de levantamientos indígenas,

que terminen con el régimen instituido. Se demoniza a los líderes indígenas con la finalidad de destruir sus referentes históricos de identidad que logren articular sus procesos de liberación.

La demonización se implementó en el cantón para mitigar las sublevaciones y el reclamo de los derechos de los pueblos originarios y mestizos pobres, sometidos al régimen colonial. Esto influyó en el ocultamiento ante los ojos del poder, de ciertas prácticas culturales. Pero estas prácticas no desaparecieron en su totalidad, algunas se transformaron en manifestaciones de latencia cultural, que afloran en las fiestas populares.

2.5.3. El Supay, el Sagra, el Diablo Huma y el Diablo de Píllaro

En las entrevistas realizadas a los cabecillas de las distintas partidas, se pregunto acerca del “Supay” y del “Sagra”; en general, los entrevistados manifestaron no conocer a estos personajes; por el contrario, todos aseguraron que sí conocían al “Diablo Huma” o “Aya Huma”. Se constató que este personaje claramente identificado por su máscara, colorida, por su zamarro, y que forma parte de las fiestas andinas en el norte del Ecuador, no se presenta en las partidas de la Diablada Pillareña, tampoco se registra su presencia en las partidas de disfrazados que antecedieron a la Diablada Pillareña. Por lo que se presume que no existe una relación directa de este personaje con la Diablada Pillareña.

El “Sagra” es un personaje que simboliza al diablo, en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo en el Perú. (Cánepa Koch, Máscara, Transformación e Identidad en los Andes la Fiesta de la Virgen del Carmen 1998) La máscara que recrea a este personaje en la fiesta, es una versión zoomorfa de varios animales, en colores fuertes, el personaje lleva también una peluca y unos cachos, se presume que este personaje podría ser una representación andina del diablo católico en esta festividad. (Cánepa Koch, Máscara, Transformación e Identidad en los Andes la Fiesta de la Virgen del Carmen 1998). Este personaje no presenta una relación directa con la Diablada Pillareña.

La figura del Supay, aparece en los relatos históricos de los cronistas, la iglesia católica logra identificar a este personaje con el diablo, y hacer una traducción simple del español al quichua.

El diablo de Píllaro no es en sí un “Supay”, una traducción simple del quichua al español con una denominación de origen. El Supay o Zupay no es el

diablo judeo-cristiano que fue creado por la iglesia católica, con la finalidad de atemorizar y resguardar sus intereses. El Supay es un “adversario maligno”, con el que los pueblos originarios identificaron a los conquistadores, en vista de las atrocidades que cometían. De León Azcárate al referirse al Supay sostiene:

Es posible que en sus orígenes se tratara de una deidad temida asociada con los muertos y su paradero ultraterreno, a la que luego los misioneros y cronistas identificaron con el demonio cristiano, de nuevo utilizado como “comodín hermenéutico. (De León Azcárate 2015)

El padre Coba Robalino al referirse al Supay también lo hace con misma perspectiva del cronista Cieza de León y demoniza las prácticas culturales indígenas.

En esta reflexión se reconoce que el relato histórico de Juan de Velazco resalta la cultura de los pueblos originarios, aunque no precisa una versión del Supay. Por lo que se afirma la versión de Azcárate que sostiene que el Supay es un personaje de origen inca. En este sentido desde la concepción inca de adversario maligno el Supay podría contribuir al sentido original del diablo de Píllaro, aunque no se evidencia en la fiesta esta contribución.

El “Diablo Huma”, el “Supay”, el “Sagra”, no presentan una relación directa con las partidas de disfrazados que antecedieron a la Diablada Pillareña. En el momento actual, los artesanos entrevistados así como bailarines manifestaron no conocer sobre estos personajes y tampoco se constató la presencia de Diablo Huma en las comparsas. Aunque a estos personajes, les cohesione la concepción de diablos; y, el hecho de ser diablos andinos, puesto que, estos personajes forman parte de manifestaciones culturales de pueblos ubicados en los andes de Ecuador, Perú y Bolivia, por lo que se presume que la influencia de estos personajes en el diablo de Píllaro es pequeña y no se evidencia en la Diablada Pillareña.

2.6. Sentidos dados a las máscaras: desde la mirada del dominado

En las tradiciones orales se expresan sentidos sociales desde la mirada de los dominados, que contribuyen a distinguir los elementos que vienen de la tradición católica y los elementos que vienen de las culturas originarias; al distinguir estos elementos se logra apreciar cómo se fortalece la cultura dominante, que legitima el poder y como resiste la cultura popular.

En primer lugar, se analizan relatos históricos de sublevaciones indígenas en la zona de Píllaro, que contribuyen a crear el sentido de rebeldía de la máscara del diablo Píllaro, que actualmente expresan los bailarines de la Diablada Pillareña.

En segundo lugar, se recuperan algunas de las narraciones orales, mitos y rituales que surgen en el marco de la Diablada Pillareña, narrados por los bailarines y artesanos que fueron entrevistados. Estas expresiones se constituyen en resignificación de manifestaciones en estado de latencia cultural que aportan tanto a la resistencia en la cultura popular, como a la legitimación del poder y la autoridad en la cultura dominante.

2.6.1. El sentido de rebeldía de la máscara del diablo y el Levantamiento de Manuel Tubón

Los pueblos asentados en la zona Píllaro y sus alrededores, fueron considerados siempre como peligrosos para la clase dominante colonial, puesto que en esta zona central de la sierra ecuatoriana, se realizaban alzamientos y sublevaciones indígenas, como el alzamiento de San Miguel, el 17 de febrero de 1766; el alzamiento en el obraje de San Idelfonso en 1768; el motín de las recatonas de Pelileo en 1780; entre otros. (Moreno Yanes 1985, 106, 232) El sentimiento de rebeldía de las sublevaciones indígenas desde la época colonial se impregnó en las fiestas de fin de año, en los bailes de disfraces como una manifestación de latencia cultural, que luego se traslada a la figura del diablo, a la máscara. Y por tradición oral se mantiene hasta hoy.

La iglesia católica, en conjunto con la clase dominante local, instauró un proceso de control político, cultural, social, ideológico sobre estos pueblos. Entre los mecanismos utilizados para el sometimiento está el despojo de su cultura, la demonización de sus tradiciones y saberes ancestrales; la invención de una serie de tradiciones y personajes destinados a contener la necesidad de libertad y rebeldía. Se levantaron muchas iglesias y santuarios, incluso a poca distancia una de otra; cada parroquia y cada plaza contaban con su santuario.

La figura maligna del diablo, vinculada a satanáas, estaba presente como figura amenazante, para imponer en la mente de los sometidos el temor a Dios y a la iglesia.

Otro mecanismo de dominación fue la violencia, ante cualquier síntoma de descontento de los indios y mestizos pobres, que hacinados trabajaban en las encomiendas y después en las haciendas, se iniciaba la purga para encontrar a los

cabecillas, estos eran encarcelados y asesinados como castigo y escarmiento. El descontento terminaba con el desaliento total de los sometidos.

En el contexto de la Diablada Pillareña aparecen los sentimientos de rebeldía y también narraciones de visiones al diablo, de vivencias personales, que aportan sentido a la fiesta desde la mirada de los dominados. Muchas de ellas se refieren a situaciones ocurridas con las máscaras del diablo de Píllaro y con sus portadores.

El Doctor Pedro Arturo Reino habla de un levantamiento frustrado en 1726, que protagonizó un grupo de campesinos, liderados por el cacique Don Manuel Tubón, en la zona de Píllaro. El alzamiento debía realizarse en la fiesta de Corpus, para lo cual los complotados habían previsto disfrazarse de diablos, (P. Reino Garcés, Mazorra 2009, 79) El deseo de emplear la máscara para protagonizar una revuelta contra la opresión, sugiere que la máscara se transforme en un símbolo de rebeldía, el personaje adquiere también ese sentido, el sentido de subversión se transmite como manifestación oral y se convierte en una manifestación de latencia cultural, que se relaciona con la utopía que los sometidos quieren alcanzar.

En las entrevistas realizadas a bailarines y artesanos del cantón, en general se afirma ese sentimiento de rebeldía. Joel Espín, es bailarín de diablo, de la partida Minga Cultural de Tunguipamba, entrevistado el 1 de enero del 2017, expreso:

Hoy en día para la diablada pillareña se la considera como una manera de expresar la rebelión que tenemos ante la imposición que teníamos en aquel entonces de la colonia española

Daniel Bonilla Bailarín Diablada de la partida de San Vicente dijo:

Siento que representa un sentimiento de rebeldía

Telmo Chcaiza bailarín de la partida de San Andrés dijo:

En si es una representación de tiempos ancestrales cuando en si la gente de acá del cantón Píllaro, cansados de la opresión que tenían por parte de los terratenientes dueños de las tierras de acá les daban una oportunidad para que ellos salgan a revelarse, entonces en esa oportunidad se vestían de pronto para que no les reconozcan como estaban, se vestían para revelarse para decir no nosotros tenemos una voz de protesta acá, por los maltratos, por muchas cosas que de pronto los terratenientes tenían en contra de la gente de acá de Píllaro, entonces una forma de revelarse fue esa, de ahí aparecieron poco a poco y fueron sumándose de a poquito, esta tradición que ahora es patrimonio cultural. (Chcaiza 2017)

Esteban Poso (bailarín de diablo, partida San Vicente entrevista del 2 de enero 2017) al realizarle la pregunta antes mencionada afirmo lo siguiente:

No para nada, no tiene nada que ver, como dice la tradición es un símbolo de rebeldía en primer lugar y después para espantar a la gente en realidad, que llagan a

verle a tu hermana, tu novia, tu espantas con eso, pero nada tiene que ver con el satanismo, como muchas personas lo pintan, no tiene nada que ver en realidad.

La tradición oral es un componente clave en reproducción de la cultura popular; en estos relatos, la máscara del diablo de Píllaro adquiere el sentido de libertad, de rebeldía contra la injusticia y la opresión del sistema colonial.

Aunque la gran mayoría de bailarines no conozcan la historia del levantamiento frustrado de Manuel Tubón y la historia de otros levantamientos indígenas contra el sistema colonial, la sensación de rebeldía que transmite la máscara, se mantiene como una tradición oral. Como se constata en las entrevistas realizadas a bailarines de la Diablada Pillareña y artesanos del lugar.

Se concluye que este sentimiento de rebeldía se consolida como una manifestación de latencia cultural, que se revitaliza cada año en la fiesta y se expresa en la tradición oral; es decir, la tradición oral es un mecanismo mediante el cual se evidencian manifestaciones de latencia cultural en la fiesta popular.

La representación del diablo lograda en las máscaras de Píllaro no es solamente una representación del mal; tampoco la fiesta es considerada por los pillareños como una festividad de adoración al demonio, aunque la figura del diablo como un ser maligno esté presente.

La figura del diablo es una manifestación de latencia cultural, que en un momento se relaciona con la utopía de libertad frente al sistema de opresión colonial. Esta relación fortalece a la cultura popular. Pero también se debe pensar, que esta forma de relación de la figura del diablo con la cultura popular no es única. Existen otras formas de relación que precisamente al contrario del análisis anterior, fortalecen a la cultura dominante.

En el siguiente tema se aborda los relatos de tradición oral que se crean y recrean en la fiesta, que sugieren también otra forma de relación de la figura del diablo con la cultura popular pillareña.

2.6.2. Mitos, Tradiciones, Leyendas, Anécdotas, de la Máscara del Diablo y la Diablada Pillareña

Marco Caillamara, cuenta que un cliente suyo, había colocado la máscara del diablo en su habitación, no se explicaba cómo la máscara lograba tener una influencia extraña en el lugar, el dueño de la máscara, percibía que sus objetos

habían sido movidos del lugar dónde originalmente los dejaba. En la noche arreglaba la habitación, al amanecer del siguiente día, observaba que la habitación se encontraba organizada de otra manera sin tener una explicación de lo sucedido. Intuyó que la máscara realizaba este desorden. Finalmente tuvo que trasladar la máscara a otro lugar, donde no hiciera nada. La habitación volvió a la normalidad.

Algunos bailarines entrevistados aseguran que nunca les ha sucedido nada, otros en cambio dicen que han soñado en la figura del diablo y, que ello, les permitió construir su propia máscara; en el sueño, lograban ver cómo sería el modelo de máscara con la que participarían en la fiesta.

Los bailarines de la partida de San Andrés, que fueron entrevistados, manifestaron, que cuando se acerca la fecha de la fiesta, sueñan en el diablo. Este se presenta como un amigo, que les pregunta, si en esta ocasión van a acompañarlo bailando. Esta visita motiva a la persona para que inicie a buscar los trajes y la máscara con la que va a participar.

Un bailarín anónimo, de la partida de San Andrés, manifestó, que antiguamente, el diablo capitán, se refiere al diablo que toma la delantera, como dicen en la partida, pegaba latigazos con el acial, a los diablos que se retrasaban en la partida, para que estos apresuren el paso; sin embargo, cuando este bailarín sintió el golpe y regreso a mirar, después de haber recibido el latigazo, no encontraba a nadie, asegura que el que le dio el latigazo, era el propio diablo.

Patricio Jácome, narra la historia de una chica joven que bailó en la fiesta del año pasado. Había acabado de bailar y después de haber ingerido licor, en una especie de transe, con síntomas de taquicardia, faltándole la respiración alucinaba diciendo que ve al diablo. Siempre hay rumores, indica Patricio Jácome. Cuando la máscara está en la casa se escuchan cosas, que atrae energías negativas.

Algunos de sus clientes que han comprado las máscaras, han expresado en varias ocasiones que sueñan con la máscara, que la máscara les pide, que le saque a bailar, que tienen pesadillas. Este artesano asegura que ha escuchado rumores de que algunos bailarines llevan la máscara a escuchar misa, la llevan oculta en una maletita.

Carlos Velazco, cabecilla de la partida Guanguibana la Paz, cuenta que en conversaciones se supo que a un señor de Marcos Espinel se le había pegado la máscara la cara y que nunca pudo sacarse. Dicen que dormía con la máscara puesta hasta que murió. La máscara estaba tan adherida a la cara, que después de muerto no pudieron quitarle.

También relata que antiguamente los mayores conversaban que habían visto al diablo, como un personaje vestido con las mejores galas y brillos. Bailaba de manera espectacular ejecutando pasos extraordinarios, que motivaban la curiosidad en el público. Siempre le seguían hasta los descansos, para descubrir quién era. Dado que antiguamente era un requisito muy importante el anonimato, nadie podía conocer quién es el que baila. Los bailarines se vestían en habitaciones con dos puertas; de tal manera que, entraban se vestían y salían por la otra puerta; así, el público y los curiosos no lograban identificar al bailarín. Muchas personas curiosas se pasaban tratando de descubrir a este personaje fantástico que bailaba extraordinariamente lindo. Nunca llegaron a hacerlo, porque este personaje seguro es el diablo, es el demonio Luz Bel. Dicen que hasta ahora se aparece, pero se aparece con más seguridad a los ojos de los que miran, más no a los ojos de los organizadores ni de los bailadores.

Don Gilbert Campaña, es un antiguo cabecilla de la partida de Tunguipamba, fue bailarín tanto de línea como de diablo, y en la casa de sus abuelos se organizaban las fiestas de disfraces y las partidas de bailarines que bajaban hasta Píllaro los días 1 y 6 de enero. Él cuenta que su abuelita una dedicada señora del barrio mediante su gran esfuerzo y trabajo logro adquirir muchas propiedades en la zona; pero la gente, no sabe cuándo, ni cómo nació el comentario, de que su abuelita había logrado hacer un pacto con el diablo; por esta razón, ella lograba tener el dinero suficiente para adquirir las propiedades.

Por las noches, a veces sin razón, se conocía que la abuelita visitaba la quebrada denominada Pucahuaico, (quebrada Roja, en español) un sitio muy particular, del que se decía y se dice es habitado el diablo. La quebrada tiene un ojo de agua de donde nace un riachuelo. Es un campo donde se han encontrado vestigios arqueológicos; y, en el parecer de los habitantes del lugar es un sitio pesado.

La gente del lugar rumoraba que la abuelita de Don Gilbert estaba compactada con el diablo. Cada año hacía una peregrinación a la iglesia de las Lajas, que está ubicada en la ciudad de Ipiales Colombia, para visitar una estatua del demonio construida en la parte baja del santuario.

La familia de Don Gilbert asegura que la abuelita era una persona muy católica que visitaba regularmente la iglesia. Estos comentarios trataron de pararlos mediante las denuncias respectivas a la autoridad, sin lograr un resultado positivo. La

abuelita falleció y en el imaginario colectivo quedó esta historia, sin mucha explicación.

Néstor Bonilla cuenta que muchas personas de la localidad y en particular bailarines han visto al diablo, sienten que algo extraño está en la casa, esta se pone pesada por lo que los danzantes queman las caretas y esta sensación de pesadez desaparece. Néstor Bonilla asegura que esta es una razón por la que no se han recuperado caretas muy antiguas, muchas fueron quemadas.

Don Vidal es antiguo bailarín y amigo, que le visitó una noche del 31 de diciembre y le comentó que venía de misa con la máscara, arrepintiéndose de los pecados porque su esposa le aseguraba haber visto al diablo, por la presencia de la máscara en la casa. Don Efraín Paredes, que le dicen “Culligo” de sobre nombre, comentaba que, por tanto acoso del diablo quemó su careta, también lo hizo Don Mena. Don Aurelio Guanín, de Marcos Espinel, cuenta que una ocasión después de bailar, cuando regresaba a casa, el diablo le abofeteó, por lo que también quemó sus máscaras.

Néstor Bonilla recuerda:

Que una vez cuando regresaba de una fiesta, en un sitio denominado Motuctusa, en San Juan, bajaban con unos amigos por un camino empedrado, muy oscuro; este camino conducía hacia la quebrada que queda por Quilimbulo, en la zona de Chacata Cunulimbi, entre San Antonio y Cruzñan. Junto con otro amigo escondiéndonos entre las matas de chilca, a un lado del camino, veníamos haciendo bromas y asustando al resto de compañeros, que caminaban desprevenidos conversando. Entre risa y sustos los amigos indicaban que con ello no se debe jugar, justo se sentaron en el filo de la quebrada a descansar un momento, luego todos se levantaron y siguieron caminando.

Me quede sentado con la idea de seguirles asustando, dándome la vuelta por otro lado de la quebrada. Después que intente levantarme sentía un dolor intenso de la cintura, era un dolor desesperante. Les llamé a los demás diciéndoles.

¡Oigan!, ¡no se vayan!, ¡vengan!.

A lo que ellos respondieron.

¡No!... ¡Estás molestando!...

Así como en la fábula de pedrito el lobo y las ovejas, esta vez mis amigos no me creyeron; se alejaron, me quede solo. Serían como las dos de la mañana, yo me desesperaba, me dolía intensamente la cintura y la columna, no podía levantarme, era un dolor fuerte.

Después de un tiempo, asomó un carro, que le hice señas y al ver mi estado, se detuvo y me llevó. En el transcurso del viaje, el chofer conversaba que esa quebrada es pesada, que en ese lugar vivía el diablo, vivían también unos aparecidos, entre ellos la “Uña Guille”.

La “Uña Guille” son los niños muertos sin bautizo, que fueron y son abandonados en la quebrada, este señor decía que esas almas de los niños vivían allí.

Me dolió un buen tiempo la cintura, hasta que fui dónde un curandero; este curandero, diagnosticó que la enfermedad que padecía se llama “Cerquillo”. Una enfermedad producida por el desequilibrio energético; este mal, es ocasionado por las malas energías que se encontraban en esa quebrada. Luego de un proceso de

sanación, con medicina ancestral, y de un tiempo de curaciones me repuse. (Bonilla Ibarra 2016)

En resumen, estas narraciones orales ponen de manifiesto la recuperación de la figura del diablo católico, que se expresa en el temor a un ser maligno, del cual solo les puede proteger Dios. Esto contribuye a pensar que, el mito sobre origen del diablo católico y el mito de Dios como salvador y protector de los hombres fortalecen el sentido de la fiesta. En este caso, la cultura popular recupera el mito de la iglesia católica para legitimar su autoridad y poder. Este mito es una manifestación de latencia cultural presente en la Diablada Pillareña y que a su vez le otorga un sentido original a la fiesta que también se expresa en la tradición oral.

2.6.3. Rituales antes de usar de la máscara de Diablo de Píllaro

Los bailarines entrevistados en su mayoría realizan ciertos ejercicios corporales y actos a modo de ritual antes de utilizar la máscara y desarrollar el baile, de esta manera, el bailarín logra concentrarse en la construcción del personaje y protegerse de fuerzas extrañas.

Marco Caillamara artesano fabricante de máscaras dijo que como católico se santigua antes de colocarse la máscara para bailar, para lo cual se coloca de rodillas y pide a Dios para que todo le salga bien, este acto le protege de cualquier mal, otros bailarines entrevistados también indicaron lo mismo.

En la partida de San Andrés³⁸ los bailarines aseguran que vienen participando de la diablada por más de veinte años, bailando en otras partidas, tanto en Tunguipamba como en Marcos Espinel. En la entrevista indicaron que realizan un ritual antes de utilizar la máscara. Este ritual fue aprendido de su padre y se describe de la siguiente manera:

Primero se visten con el traje que han diseñado para la diablada. Antes de colocarse la máscara a esta la soplan trago artesanal por distintos lados. Luego la

³⁸ San Andrés, se caracteriza también por tener varias manifestaciones culturales como: los danzantes de Corpus Cristi, también los personajes llamados monos, que aparecen desde el 24 de diciembre hasta el fin de año, estos personajes abordan a los transeúntes para invitarlos un trago y en este diálogo, muy singular, realizan bromas, aluden al transeúnte con imaginación chistosa, y terminan brindando el licor, a la vez que solicitan una contribución económica solidaria (como hacen las viudas del año viejo), estos personajes llevan un pantalón blanco, camiseta blanca, guantes blancos, también una máscara de tela blanca, en la que sobresalen el círculo de los ojos, la boca, la nariz las orejas, rodeadas de un bordado o cinta negra. También realizan los llamados pases del niño en la que algunos integrantes se disfrazan de reyes magos y al pie de la iglesia desarrollan una actividad teatral, en la que loan desde un caballo, en un acto en el que participa la banda de pueblo y grupos de danzantes.

máscara es colocada en el suelo, e inmediatamente, van desatando sobre el piso tres azotes. Primero la derecha, luego a la izquierda y uno cerca de la parte inferior de la máscara, formando una especie de triángulo. Una vez terminado este acto, con la expresión corporal semi-arrodillada, se santiguan y se colocan la máscara. Este ritual les protegerá de todas las fuerzas malignas.

Néstor Bonilla y Patricio Jácome indicaron que algunos bailarines llevan la máscara del diablo de Píllaro a misa, esto deben hacerlo días antes de bailar, en la primera misa del año. Consideran que esta acción les protegerá del demonio, y podrán hacer la representación sin mayores problemas.

La máscara es colocada en una bolsa o maleta y llevada de forma muy reservada a la iglesia, allí participaban de la misa y logran echarle agua bendita. Otros toman una vela bendita y colocan la cera de la vela en el interior de la careta.

Estas narraciones orales, los rituales de los bailarines y artesanos que aparecen en el marco de la fiesta, contribuyen a pensar en que, la figura del diablo creado por la iglesia católica no ha desaparecido; puesto que, aporta al sentido original de la fiesta, como una manifestación de latencia cultural que se relaciona con la ideología dominante.

En este caso la cultura popular recupera la figura del diablo católico y la vincula a la ideología dominante. Se observa cierto temor al diablo en las narraciones sueños y visiones, que finalmente concluye cuando los bailarines llevan la máscara a la iglesia como un objeto maligno que debe ser bendecido, para que no cause daño y les proteja de todos los males y fuerzas malignas.

La figura del diablo católico en estas narraciones orales se fortalece. Legitima ese temor a Dios y a la autoridad eclesial. La figura de rebeldía del Diablo de Píllaro convive con la figura del diablo católico, en una relación dialéctica, que evidencia otra de las formas en que se expresa el fenómeno de latencia cultural.

Conclusiones

1. La Diablada Pillareña es una fiesta original de la ciudad de Píllaro, motivada por las partidas de disfraces en la fiesta de Santos Inocentes que se proyecta del 1 al 6 de enero cada año. Esta fiesta no es una réplica o imitación de las diabladas de Bolivia o Perú, el personaje diablo tiene sus propias características al igual que las máscaras, su sentido original encierra múltiples manifestaciones en estado de latencia cultural.
2. La Diablada Pillareña tiene su origen en la organización comunitaria, la comunidad debe ser responsable directa de la fiesta y proteger los reales intereses de la cultura popular pillareña para que se afirme la independencia de los estamentos gubernamentales, municipales, de autoridades de turno para evitar la usurpación simbólica y apropiación emergente de esta festividad y su impacto en las máscaras. Así se fortalecerá la relación de la máscara con el mito, el rito y la fiesta popular.
3. Identificar adecuadamente el papel del Estado y de las instituciones gubernamentales en brindar un apoyo independiente a la fiesta donde se reconozca y se respete la contribución de la comunidad en el origen de la fiesta y en la ejecución de la misma, comprometer a las instituciones educativas y culturales en el estudio, sobre el origen de la festividad, su simbología, la espiritualidad de la Diablada Pillareña. El reconocimiento de la fiesta como patrimonio cultural intangible no debe limitar la búsqueda de procesos que contribuyan a conocer la riqueza simbólica y espiritual que reivindique el tema ancestral. Con la finalidad de eliminar los fenómenos de usurpación simbólica de la fiesta.
4. La fiesta está íntimamente ligada a la máscara, lo que le sucede a la fiesta le sucede a la máscara. Si la fiesta se transforma en un espectáculo de masas, la máscara se convierte en una mercancía y se vacía de su sentido original. Es importante motivar en la comunidad y en particular en los artesanos que elaboran las máscaras, la relación de la máscara con el mito. Enfatizar los mitos de los pueblos originarios,

que orienten una mejor construcción del discurso visual de la máscara del diablo de Píllaro. Recuperar las manifestaciones de latencia cultural que presentan las máscaras para entender el proceso de fortalecimiento de la cultura popular, a fin de que los artesanos, bailarines, y público comprendan el mito que fluye al interior de la fiesta como elemento primordial que otorga el sentido a la fiesta.

5. Motivar la re-significación de la figura del diablo como elemento insurgente, valorando su relación con los pueblos originarios y vincularlo a la utopía de los pueblos al anhelo de igualdad social y responsabilidad con el entorno y con los demás, través de la recuperación de los relatos históricos y ficcionales que se motivan en la festividad, mantenerlos vigentes en el imaginario colectivo potenciando su origen espiritual, simbólico, de respeto al entorno y al otro.

Bibliografía

- Banco Central del Ecuador. *Origen y Vigencia en el Ecuador Máscaras*. Quito: Ediciones del Banco Central, 2004.
- Berthold, Margot. *Historia Social del Teatro*. Traducido por Gilberto Gutiérrez Pérez. Vol. I. Madrid: Ediciones Guadarrama Editorial Labor, 1974.
- Bry, Johann Theodor. *América*. Editado por Jorge Trujillo León. Quito: Ediciones Banco Central del Ecuador, 2004.
- Cánepa Koch, Gisela. *Máscara, Transformación e Identidad en los Andes la Fiesta de la Virgen del Carmen*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- Cánepa Koch, Gisela. «Una Propuesta Teórica para el Estudio de la Máscara Andina.» *Anthropologica*, nº 10 (Diciembre 1992): 140-170.
- Coba Robalino, José María. *Monografía del Cantón Pillaro*. Ambato, 1929.
- Cocimano, Gabriel. «El canibalismo como alegoría de la relación Occidente-Latinoamérica Tiempo de Caníbales.» *Escaner Cultural Revista virtual de Arte Contemporáneo y nuevas tendencias año 8, nº 87* (Septiembre 2006).
- Colombres, Adolfo. *Teoría Transcultural del Arte*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2005.
- Cornejo-Polar, Antonio. *Escribir en el Aire*. Segunda Edición. Lima: Latinoamericana Editores, 2003.
- Costales Peñaherrera, Dolores, y Alfredo Costales Samaniego. *Etnografía, Lingüística e Historia Antigua de los Caras Yumbos Colorados*. Quito: Abya-Yala, 2002.
- Costales, Alfredo, Jaime Costales Peñaherrera, y Piedad Costales. *Mitos Quito-Cara*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares, 1996.
- Costales, Alfredo, Jaime Costales Peñaherrera, y Piedad Costales. *Mitos Quito-Cara*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares, 1996.
- De León Azcárate, Juan Luis. «El demonio y la visión del "otro" en la primera parte de la Crónica del Perú (1553) de Pedro Cieza de León.» *Revista Complutense de Historia de América* (Universidad de Deusto) 41 (Diciembre 2015): 197-221.
- «Diablada Pillareña.» *Píllaro Turístico* (Papingo Producciones), Enero 2013: 5-18.
- Eagleton, Terry. *La Idea de Cultura*. Traducido por Ramón José del Castillo. Barcelona: Paidós, 2001.
- Eliade, Mircea. *El Chamanismo y las Técnicas Arcaicas del Éxtasis*. Barcelona: Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Endara Tomaselli, Lourdes. *El Marciano de la Esquina Imagen del Indio en la Prensa Ecuatoriana durante el levantamiento de 1990*. Quito, Pichincha: Abya-Yala, 1998.
- Escobar, Monserrath, Cristina Gonzales, Haro Carmita, y Carolina Toapanta. «Diablada de Píllaro.» Tesis de Grado, Facultad de Contabilidad y Auditoría, Universidad Técnica de Ambato, Ambato, 1997.
- Garces, Enrique. *Rumiñahui*. Quito, Pichincha: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1953.
- Guerrero Arias, Patricio. *Usurpación simbólica, identidad y poder La fiesta como escenario de lucha de sentidos*. Quito: universidad Andina Simón Bolívar, Abya-Yala, Corporación Editora Nacional, 2004
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. *La Diablada Pillareña*. Informe Técnico, Quio: INPC, 2008.
- Lara Arcos, Luis Alberto. *Por siempre Píllaro Viejo*. Ambato: Graffy Express, 2014.
- Levi-Strauss, Claude. *Mito y Significado*. Barcelona: Alianza Editorial, 1999.
- Martínez Castilla, Santiago. «Juan Ginés de Sepúlveda y la Guerra Justa en la Conquista de América.» *Pensamiento y Cultura* (Universidad de la Sabana), n° 1 (2006).
- Marx, Carlos, y Federico Engels. *Obras Escogidas*. Vol. TomoI. Moscú: Editorial El Progreso, 1974.
- Moreno Yanes, Segundo. *Subelevaciones indígenas en la audiencia de Quito desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la colonia*. Tercera Edición Aumentada. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1985.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Caracas: Editorial Ayacucho, 1978.
- Pratt, Mary Loise. *Ojos Imperiales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Reino Garcés. *Mi provincia Tungurahua*. Ambato: Editorial PioXII, 1991.
- Reino Garcés, Pedro Arturo. *La Diablada Pillareña Aproximaciones hacia la Demología Pillareña*. Ambato: Universidad Técnica de Ambato, 2006.
- . *Mazorra*. Ambato: Casa de la Cultura Núcleo Tungurahua, 2009.
- Ricoeur, Paul. «La Imaginación en el Discurso y en la Acción.» En *Del Texto a la Acción*, de Paúl Ricceur, 197-218. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Shaffer, Frederick W. *Motivos Indígenas del Antiguo Ecuador*. Quito: Abya-Yala, 1985.

- Valentié, María E, y Luis Romero. *Historia del Diablo SigloXIX-XX*. Fondo de Cultura Económica. 2002.
- Velasco, Juan de. *Historia del Reino de Quito en la América Meridional Historia Antigua*. Vol. II. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1978.
- Vernaza, Florencio. «Diablada Tradición Personajes.» *Píllarourístico* (Papingo Producciones), Enero 2013: 4-13.
- Vich, Víctor. *Sobre Cultura, Heterogeneidad, Diferencia*. Primera Edición. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001.
- Williams, Raymond. *Cultura y Materialismo*. Traducido por Alejandro Droznes. Buenos Aires: La Marca Editora, 2005.

Anexos

Cuadro de clasificación de las máscaras empleadas en la Diablada Pillareña
Fotografías en archivo digital

Entrevistas contenidas en el CD audio:

Bonilla , Néstor. «La diablada Pillareña.» Editado por Papingo Producciones. *Píllaro Turístico*, nº 1 (Enero 2012).

Bonilla Ibarra, Néstor, entrevista de Cristian Jhoffre Carrasco Viteri. (1 de Octubre de 2016).

Bonilla, Néstor, entrevista de Cristian Carrasco. (21 de Septiembre de 2016).

Caillamara, Marco, entrevista de Cristian Carrasco. (5 de noviembre de 2016).

Chicaiza, Telmo, entrevista de Cristian Jhoffre Carrasco Viteri. *Píllaro*, (3 de Enero de 2017).

Cortés, Heriberto, entrevista de Cristian Jhoffre Carrasco Viteri. *La Legión de Píllaro* Ambato, (3 de Noviembre de 2016).

Espín, Italo, entrevista de Cristian Carrasco. (12 de Octubre de 2016).

Lara Arcos, Luis, entrevista de Cristian Carrasco. *Píllaro*, (10 de Octubre de 2016).

Moya, Patricio, entrevista de Cristian Jhoffre Carrasco Viteri. *Mascaras de Píllaro* (20 de Noviembre de 2016).

Reino Garcés, Pedro, entrevista de Cristian Carrasco. *Diablada Pillareña Relatos históricos* Ambato, (28 de Noviembre de 2016).