

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2018-2020

Tesis para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología

De la “Fiesta de Inocentes” a la “Diablada Pillareña” la patrimonialización de una fiesta popular Diablada Pillareña 2020

David Fernando Endara Ibarra

Asesora: Alicia Torres

Lectores: Michael Uzendoski y Kathleen S. Fine-Dare

Quito, marzo de 2022

Dedicatoria

A papá Lucho y
Mamá Laurita

Tabla de contenidos

Resumen	VII
Abstract	VII
Agradecimientos.....	VIII
De la “Fiesta de Inocentes” a la “Diablada Pillareña”	¡Error! Marcador no definido.
Introducción	1
La Diablada De Píllaro	1
Capítulo 1	6
Marco Teórico	6
1.1. Danzas, cantos, fiestas y rituales. Cultura expresiva en los andes	7
1.2. Indígenas y Mestizos: Identidad y Danza.....	10
1.3. Institucionalidad, Patrimonio, Turismo y Tecnología. Cambios en las fiestas andinas	18
1.4. A manera de conclusión. Ser pillareño como un lugar de enunciación local-global....	28
Capítulo 2	31
Marco contextual.....	31
2.1. Píllaro. Una introducción.....	31
2.2 Mitos y leyendas de Píllaro histórico. Ati-Pillahuazo, Rumiñahui, las Esparza.	36
2.3. Los diablos. Los orígenes y los motivos del baile.....	46
2.4. Otros disfrazados de enero. Identidad y disfraz	60
Capítulo 3	64
Los Cambios en la Diablada Pillareña 1990 - 2020	64
3.1. Partidas de Diablos ¿Institucionalidad Incipiente? (antes de 1990)	64
3.2. ¡Viva Rocafuerte! La pérdida de los enfrentamientos.....	68
3.3. Llega la Institución. El departamento de cultura en la década del 2000	71
3.4. La llegada del Patrimonio.....	73
3.5. Institucionalización de la fiesta en la década del 2010.....	77
3.6. Los conflictos en el periodo 2015-2019	80
3.7. La música y las bandas de pueblo	89
3.8. El turismo, ¿el remedio es peor que la enfermedad?.....	95
3.9. Tecnologías y redes virtuales, la identidad digital del Diablo de Píllaro	99
3.10. Conclusión.....	103
Capítulo 4	104
La Diablada Pillareña 2020	104

4.1. Preparativos	105
4.2. Ejecución.	115
4.2.1. 1 de enero de 2020. ¡Viva Minga Cultural Tunguipamba!.....	115
4.2.2. 2 de enero de 2020. El comercio y la artesanía. Guanguibana y La Florida	121
4.2.3. 3 de enero de 2020. Minga Cultural y las partidas de Tunguipamba	123
4.2.4. 4 de enero de 2020 ¿Qué miran los turistas? ¿Qué miran los actores?	125
4.2.5. 5 de enero en Guanguibana. La polémica de las guarichas	128
4.2.6. Guanguibana la Paz. La tristeza y la alegría del 6 de enero	130
4.3. Análisis Posterior.....	132
Conclusiones	135
Lista de referencias.....	140

Ilustraciones

Tablas

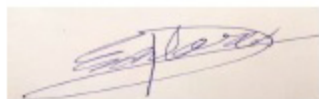
Tabla 1. Listado de Partidas, cabecillas, lugares de repaso y salida de la Diablada.....	107
Pillareña 2020.....	107

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, David Fernando Endara Ibarra, autor de la tesis titulada “De la “Fiesta de Inocentes” a la “Diablada Pillareña” la patrimonialización de una fiesta popular Diablada Pillareña 2020” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO ECUADOR los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3-0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, marzo de 2022



David Fernando Endara Ibarra

Resumen

La “Diablada Pillareña” es una celebración popular y patrimonial de la ciudad de Píllaro, provincia de Tungurahua en Ecuador, que se realiza los primeros 6 días de cada año. La Diablada Pillareña se puede interpretar como una cultura expresiva, un concepto y un método que no busca significados ancestrales, esenciales, míticos o preestablecidos, sino que se interesa por los significados prácticos que se ponen en juego y que se actualizan en cada diablada (Cánepa Koch 2001). La Diablada Pillareña, con sus procesos, contextos y experiencias intersubjetivas, tiene la capacidad de generar significados y encarnarlos en el cuerpo, para dotar a sus participantes de un lugar en el mundo a través de la memoria, la performance y la experiencia (Cánepa Koch 2001). Para buscar los cambios de la diablada en el periodo 1990-2020, sigo a Alejandro Diez Hurtado (2001) que propone 3 tipos de cambios en las festividades andinas: cambios periféricos, cambios complementarios y cambios desestructurantes (Diez Hurtado 2001, 370). Para ubicar estos cambios propongo 4 indicadores: institucionalización de expresiones culturales, proceso patrimonial, turismo, y tecnologías de comunicación.

Abstract

The "Diablada Pillareña" is a popular and patrimonial celebration of the city of Píllaro, province of Tungurahua in Ecuador, that takes place the first 6 days of every year. The Diablada Pillareña can be interpreted as an expressive culture, a concept and a method that does not look for ancestral, essential, mythical or pre-established meanings, but is interested in the practical meanings that are put into play and that are updated in each diablada (Cánepa Koch 2001). The Diablada Pillareña, with its processes, contexts and intersubjective experiences, has the capacity to generate meanings and embody them in the body, to give its participants a place in the world through memory, performance and experience (Cánepa Koch 2001). To look for the changes of the diablada in the period 1990-2020, I follow Alejandro Diez Hurtado (2001) who proposes 3 types of changes in the Andean festivities: peripheral changes, complementary changes and destructuring changes (Diez Hurtado 2001, 370). To locate these changes I propose 4 indicators: institutionalization of cultural expressions, heritage process, tourism, and communication technologies.

Agradecimientos

A la vida que me permitió crecer en Píllaro, con baile y disfraz, con diablos y banda, con trago y guarichas, con música y libros, con vino y poesía

A Píllaro Viejo

A Tunguipamba y Guanguibana

A las partidas “Minga Cultural Tunguipamba” y “Guanguibana la Paz”

A sus cabecillas: Patricio Lara y Carlos Velasco

Al colectivo Minga Cultural, a la Casa Museo el Pacto, al Taller de Caretas Supay

A los Diablos Mayores: Italo Espín y Néstor Bonilla

A mis compañeros y compañeras de baile y disfraz

Introducción

La Diablada De Píllaro

Píllaro. Finales de los 80, 1 y 6 de enero. Los inocentes, disfrazados o diablos de Tunguipamba y Marcos Espinel bajaban desde su barrio y parroquia respectivamente hasta el centro de la ciudad de Píllaro para bailar (tomarse simbólicamente) las calles que rodean al parque y a la iglesia. Las partidas o grupos de bailadores (comparsas) no excedían los 30 participantes, lucían caretas pequeñas, ropajes improvisados y un poderoso y largo fute o boyero para la confrontación. Asustaban a la mayoría de pillareños y pillareñas habitantes de la parroquia central o La Matriz, que se refugiaban en sus hogares, soltando improperios en contra de las prácticas culturales exóticas y salvajes de los “longos” o campesinos. Pocos y pocas observaban el baile hasta sus últimas consecuencias: cuando las dos partidas, comparsas o grupos de bailadores, se encontraban en alguna esquina, generalmente en la esquina del Villacres¹ o en las que rodean al parque, estallaba la pelea. Un enfrentamiento entre disfrazados de magnitudes dantescas, una épica batalla de fuetes y cuernos al sonar de dos bandas de pueblo, un carnaval de cuerpos en encuentro y desencuentro, un tiempo ritual. Una celebración casi desconocida fuera de Píllaro, que se consideraba una bestialidad de los “longos”, “campesinos” o “indios” (Chasi 2019).

Píllaro 2020. 1 al 6 de enero. Este año fueron 14 partidas, la más pequeña tenía alrededor de 50 participantes. La cobertura mediática, publicitaria y turística de la popular, tradicional y “ancestral” fiesta “Diablada Pillareña” se generó con meses de antelación. Los vendedores y comerciantes ambulantes llegaron con uno o dos días de anticipación para acomodar sus puestos de comida, ropa o artesanías (y se fueron dos días después de la fiesta, es decir, el 8 de enero). Los pillareños y pillareñas elaboraron y prepararon sus implementos casi todo el año. La alcaldía convocó a reuniones con los y las cabecillas² desde el mes de septiembre, para definir horarios y recorridos, y tratar de organizar el tumulto, la aglomeración y el caos que se producen en cada Diablada. Los turistas, desorientados, llegaron desde la mañana, preguntando por aquí y por allá, a qué hora y por dónde pasa el “desfile”. Los y las

¹ Esquina en donde inicia el casco urbano de Píllaro en la zona norte del cantón.

² Cabecilla es la persona con el rango más alto dentro de cada partida, es el nexo de la partida con el municipio y con las otras partidas, a la vez es el o la encargada de gestionar todos los permisos, contratar a la banda, reunir el grupo de disfrazados y vigilar que la fiesta se lleve en sus cabales. En un principio (años 70-80) el cabecilla era un hombre de prestigio social y económico en el barrio, caserío o parroquia de donde provenían los bailadores; desde los años 90, las mujeres también ocupan el rol de cabecillas. Aunque la mayoría de cabecillas no bailan, algunos se disfrazan para bailar, encargando ciertas gestiones a su familia.

participantes se trasladaron a sus sitios de concentración; en la mayoría de casas del centro o Matriz, había por lo menos un o una participante y una o un invitado para observar la celebración. Las casas, las calles, los negocios estuvieron abarrotados, centenares de personas de todo el país y del extranjero llegaron para disfrutar de un baile colectivo de miles de personas disfrazadas de diablo. Los periodistas e investigadores preguntaron entre los recovecos sobre orígenes, símbolos, destinos y significados de la fiesta. Los pillareños y pillareñas orgullosos relataron historias, leyendas y mitos sobre la celebración. Varios graderíos se alzaron sobre las veredas de las calles que rodean a la iglesia y al parque, una tarima destinada para las autoridades llamó la atención con parlantes y un elocuente animador. Cuando las partidas hacían su baile por estas calles, el animador anunciaba el sitio de procedencia de la partida, pidiendo vivas a la gente y compartiendo información sobre la organización de la fiesta.

La imagen de Píllaro y de la diablada de finales de los 80 e inicios de los 90 se encuentra enraizada en mi recuerdo, enriquecida por la memoria de mis amigos, familia y vecinos que se acuerdan de antiguas fiestas y viejos jolgorios. La imagen de la diablada del 2020, por otra parte, se alojó en mi retina con una extraña doble mirada: la de bailaror pillareño, diablo y participante asiduo de la fiesta, y la de investigador, etnógrafo y estudiante de antropología. Para conciliar estas miradas propongo una autoetnografía que construya el conocimiento a través de mis experiencias como bailaror-investigador. Estas miradas se complementan, se concatenan, se enlazan; pero también se oponen, se contradicen, se desmienten. En poco menos de 30 años, la fiesta de los inocentes o los disfrazados, pasó a llamarse “Diablada Pillareña”. Las pocas docenas de participantes se convirtieron en cientos, en miles. Los y las habitantes del centro de la ciudad que detestaban y temían la celebración se convirtieron en asiduos partícipes identificados con el personaje del diablo o la guaricha. La celebración desconocida pasó a formar parte de un calendario oficial de fiestas patrimoniales del Ecuador, y, por tanto, en una fiesta que merece ser conocida, visitada, difundida y publicitada. Las peleas se terminaron, los sustos casi desaparecieron, los diablos con sus ropajes, accesorios y caretas pasaron de ser referentes de los “longos” o campesinos, a decorar las casas de los blancos/mestizos del centro, de Quito, del extranjero. ¿Qué pasó en 30 años? ¿Qué cambios superficiales y/o profundos ocurrieron en las formas organizativas, discursivas y performativas de la celebración? ¿Qué pasó con los “longos” bailarores que eran vistos de manera peyorativa? ¿Cómo los mestizos se sumaron a la celebración? ¿Qué pasó con las peleas o enfrentamientos rituales? ¿Cómo proliferaron las partidas? ¿Cómo se distinguen

entre sí? ¿Cómo llegó el turismo? ¿Cómo llegó el patrimonio y cuál fue su proceso? ¿Cómo ingresaron a la fiesta las tecnologías de la información y comunicación? ¿Qué papel juega la identidad? ¿Pillareña? ¿Cómo se negocian, se definen y redefinen las identidades fluidas (De la Cadena 2004) (Mendoza 2002) en las actuaciones públicas durante la Diablada? ¿Cómo conciliar las experiencias de un diablo de Píllaro, con las argucias conceptuales y metodológicas de la investigación antropológica?

La “Diablada Pillareña” es una celebración popular y patrimonial que se lleva a cabo en la ciudad de Píllaro, provincia de Tungurahua en Ecuador, los primeros 6 días de cada año, es decir, del 1 al 6 de enero. La fiesta de arraigada tradición en la costumbre pillareña fue proclamada Patrimonio Cultural Inmaterial (Intangible) PCI del Ecuador el 29 de diciembre de 2008. Cientos de personas conforman grupos de baile o comparsas denominadas partidas que representan a los barrios o caseríos rurales, campesinos o periféricos del cantón.³ Cada partida tiene una banda de pueblo⁴ y varios disfrazados o personajes: diablos,⁵ parejas de línea,⁶ guarichas,⁷ capariches⁸ y chorizos;⁹ cada disfrazado sigue un código específico y particular en la fiesta. Las partidas se concentran en sus respectivos barrios o caseríos y “bajan”¹⁰ o se desplazaban bailando desde estos lugares rurales, campesinos o periféricos hasta el centro de la ciudad, para tomarse, con bailes y símbolos (Espín 2019), las calles principales del casco urbano, las de la administración política y religiosa, la vía pública por excelencia, el contorno del parque y la iglesia. Las partidas se toman de manera simbólica la ciudad para recordar el importante papel de los habitantes de los barrios rurales, caseríos o periféricos que, asociados a la agricultura y ganadería, son el sustento alimenticio, económico

³ Barrios y caseríos considerados rurales o periféricos por los pillareños y pillareñas, aunque cuenten con infraestructura vial, uso de suelo y cobertura de servicios básicos y pago de impuestos de zona urbana.

⁴ La banda de pueblo, conformada por uno o dos bombos, un tambor, platillos, 3 o 4 trombones, 3 o 4 trompetas, 3 o 4 saxos (puede incluir clarinetes, güiro, timbales, tubas, entre otros); interpreta San Juanitos, Tonadas y Pasacalles principalmente.

⁵ El personaje más popular y el que da nombre a la celebración. Los pillareños y pillareñas elaboran sus propias caretas, pelucas, coronillas, vestidos y boyeros para la ocasión. Su misión es “abrir espacio” para el baile de las “parejas de línea”. Su baile es desgarrado y sucio. Intenta asustar y jugar con los y las observadoras.

⁶ Personajes que representan a los “hacendados” o blanco-mestizos de alcurnia, llevan caretas de blanqueamiento (caretas de malla), pañuelos franceses, camisas, vestidos y pantalones adornados con papel brillante, su baile es acompasado y elegante.

⁷ Este vocablo empleado en Colombia y Ecuador se refiere a una mujer (en la época de la colonia y en la conformación de la república) que suele acompañar o estar en presencia de los soldados en la campaña o en las marchas militares. En la fiesta, representan a mujeres de vida promiscua en el sentido machista y patriarcal de la costumbre. Son vistas como mujeres libertinas, parranderas e infieles

⁸ Representa a los barrenderos

⁹ Payasos que dan la lección: rima, verso o juego de palabras a los asistentes. La misión de estos últimos 3 personajes es “abrir espacio” para el baile de las “parejas de línea”.

¹⁰ La mayoría (pero no todas) las partidas se concentran en barrios o caseríos que tienen más altura en metros sobre el nivel del mar que la parroquia central, por lo tanto, la gente suele decir: “ya bajan los diablos”.

y cultural del cantón (Espín 2019) (Bonilla 2019). Después de recorrer bailando estas calles, las partidas se dirigen a su “descanso” o “posada”. Luego de un tiempo aproximado de dos horas, los disfrazados salen de nuevo a las calles, para hacer su recorrido característico y regresar a sus barrios o caseríos para el remate o compartir final.

En el Capítulo 1 realizó un acercamiento teórico como sustento a la investigación. Entiendo a la Diablada Pillareña como una cultura expresiva (Cánepa Koch 2001) en donde sus participantes dan sentido al mundo que los rodea a través de la memoria, la experiencia y la performance. Una performance o un baile público que expresa distinciones identitarias, étnicas, raciales, inter-generacionales o de género (Mendoza 2002), para crear una variedad heterogénea, múltiple y variada de “identidades fluidas” (De la Cadena 2004), enmarcadas en procesos históricos andinos y expresados como una otredad inclusiva (De la Cadena 2004). Para buscar los cambios en la diablada en el periodo 1990-2020, sigo a Alejandro Diez Hurtado (2001) que propone 3 tipos de cambios en las festividades andinas: cambios periféricos, cambios complementarios y cambios desestructurantes (Diez Hurtado 2001, 370), con el paso del tiempo la suma de estos cambios puede producir transformaciones importantes en las experiencias y en los significados que la gente encarna, en cómo la gente vive e interpreta la fiesta (Diez Hurtado 2001, 370). Para ubicar estos cambios propongo 4 indicadores: institucionalización de expresiones culturales, proceso patrimonial, turismo, y tecnologías de comunicación.

En el Capítulo 2 realizo un acercamiento contextual al sitio geográfico-histórico denominado Píllaro a través de algunos de sus referentes identitarios. Busco algunos orígenes etimológicos del asentamiento de Píllaro, sigo a Ati-Pillahuazo, Rumiñahui y las Hermanas Esparzas para ver cómo la noción de insurgencia se cruza con las identidades fluidas pillareñas (De la Cadena 2004), matizando a la diablada con un discurso de insurgencia que, en última instancia, no permite analizar, cuestionar o criticar los aspectos más conservadores y machistas del baile. Ubico cronológicamente algunos de los relatos sobre los orígenes y motivos de la Diablada y comento muy rápidamente los diversos tipos de disfraz (antiguos y actuales) puestos en ejecución desde fines de diciembre hasta inicios de enero. Presento “indicios, momentos estelares, contextos, fragmentos, momentos sueltos” (Kingman 2004, 26) significativos para el discurso de la identidad insurgente pillareña y para la Diablada.

En el Capítulo 3 rastreo los cambios complementarios y desestructurantes de la diablada de

manera cronológica, desde 1990 hasta el 2020. Sigo a Alejandro Diez-Hurtado (2009) que propone la existencia de cambios periféricos, que no alteran el sentido de la fiesta, como el aumento de participantes; complementarios, que configuran nuevos escenarios o los amplían sin alterar el sentido de la celebración, como la creación de nuevas partidas o comparsas; y, desestructurantes, que modifican el sentido de la diablada. Encuentro dos momentos desestructurantes y decisivos: 1) la pérdida de los enfrentamientos, y, 2) la patrimonialización, ligada a la institucionalidad de la fiesta por parte del municipio. También encuentro 2 circunstancias que podrían devenir en transformaciones profundas e inevitables en la fiesta: 1) el auge del turismo cultural, y, 2) la imbricación tecnológica en la vida cotidiana. Detallo, además, mi ubicación en la fiesta, incluyendo mi rol en la formación del Colectivo Minga y en la organización de la partida Minga Cultural Tunguipamba, para aprovechar las “experiencias afectivas y cognitivas de quien quiere elaborar el conocimiento” (Scribano y De Sena 2009, 5) como una experiencia autoetnográfica de un investigador implicado en la fiesta, desde el conocimiento y la experiencia.

En el Capítulo 4, describo y analizo la diablada 2020 en su interacción con las instituciones, el patrimonio, el turismo y la tecnología; pero también entre personas y grupos de personas para demostrar que la fiesta no es una pieza de museo porque no es estática; al contrario, es una cultura expresiva que se actualiza en cada baile con sus particularidades anuales a través de la memoria y la experiencia en una performance o baile público que encarna nociones y diferencias identitarias (Cánepa Koch 2001) (Mendoza 2002) entre los personajes y las partidas. Las partidas de Guanguibana y Tunguipamba¹¹ encarnan las nociones socioculturales de tradición, colaboración, elegancia, autenticidad y respeto; a través del baile de las parejas de línea, el rol de los personajes, los sentidos del baile, la banda de pueblo escogida, amplios repases previos, entre otros. Otras partidas encarnan estas y otras nociones socioculturales como la libertad, la creatividad o la insurgencia a través de performances que en contraste con Guanguibana y Tunguipamba, que priorizan a las parejas, permiten mayor movilidad, jolgorio y/o catarsis entre los participantes. Estas encarnaciones no son preestablecidas; se ponen en juego, se discuten, se eligen acorde al año que termina/empieza, a diabladas previas, a la coyuntura política, al lugar que cada bailaror y bailadora ocupa en las identidades fluidas pillareñas (De la Cadena 2004), al gusto personal, entre otros.

¹¹ Las partidas con las que trabajé.

Capítulo 1

Marco Teórico

“El significado de una danza no lo define lo que en ella se representa, sino lo que en ella es puesto en práctica” (Cánepa Koch 2001, 14).

En este capítulo explico las nociones teóricas que sirven de base para los análisis e interpretaciones de esta práctica. Sigo los preceptos de la investigación antropológica, salgo de mi experiencia como bailaror y participante implicado para visualizar la diablada con una mirada externa y ajena que me permita analizar, comparar e interpretar los acontecimientos desde una base teórica/metodológica. Percibo a la fiesta como una “cultura expresiva”, un abordaje teórico que no busca significados míticos, esencias o significados verdaderos; sino que se interesa en los significados prácticos que se ponen en juego y se actualizan en cada fiesta, diablada o ritual. El concepto de “cultura expresiva” permite buscar procesos, contextos, experiencias intersubjetivas que tienen la capacidad de generar significados e inscribirlos en el cuerpo para dotar a los participantes de un lugar en el mundo a través de la memoria, la performance y la experiencia (Cánepa Koch 2001). Me distancio así de las interpretaciones simbólicas o ritualistas que se encuentran en algunos trabajos actuales sobre la diablada.

Para conseguir esta mirada externa, ubico los trabajos de Zoila Mendoza (2001) alrededor de las danzas del Cuzco, que ilustran cómo las distinciones étnico/raciales, de clase, de género e intergeneracionales se definen y redefinen en las actuaciones públicas de las comparsas (Mendoza 2001), para crear una variedad heterogénea, múltiple y variada de “identidades fluidas” (De la Cadena 2004). También explico la noción de “otredad inclusiva”, como un mecanismo paradójico de las comparsas para remitirse a un pasado rural, indígena o campesino; para representar acontecimientos indígenas y clamar el hecho de no serlo a la par; o, para legitimar un mestizaje con un pasado glorioso y mitificado (De la Cadena 2004). Estas perspectivas y nociones permiten un abordaje teórico y metodológico distanciado de las clásicas dicotomías: urbano/rural, local/global, indígena/mestizo, texto/contexto centro/periferia, tradicional/moderno, auténtico/imitación que limitan, que tiñen de gris las complejas relaciones sociales experimentadas e interiorizadas en los cuerpos (Cánepa Koch 2001).

Planteo 4 indicadores que me permiten rastrear los cambios y transformaciones en la Diablada Pillareña en el periodo 1990-2020, desde la óptica de un bailaror pillareño que vivió cada uno de los cambios, y que busca organizarlos y categorizarlos para interpretarlos. Estos cambios son: la creciente institucionalización de prácticas culturales (Mendoza 2001), la patrimonialización (Landy 2019), el turismo y las tecnologías de comunicación (Diez Hurtado 2001) (Ardévol y Gómez-Cruz 2012). Acorde a los trabajos de Diez Hurtado (2001) existen al menos tres tipos de cambios observados en las festividades andinas: *Cambios periféricos* que tienen que ver con los sucesos que ocurren de un año al otro, que no son considerados cambios significativos. *Cambios Complementarios* que modifican algún aspecto de la celebración; pero que no alteran su patrón general y *Cambios desestructurantes* que modifican el patrón o sentido de la celebración o la descontextualizan (Diez Hurtado 2001, 370). Estos cambios ocurren a la par, unas veces de forma leve y otras de forma aguda, con el paso del tiempo la suma de estos cambios puede producir transformaciones importantes en las experiencias y en los significados que la gente encarna, en cómo la gente vive e interpreta la fiesta (Diez Hurtado 2001, 370).

1.1. Danzas, cantos, fiestas y rituales. Cultura expresiva en los andes

Quizá no exista nada más mitificado en los Andes que sus fiestas: sus bailes y sus cantos, sus ritos y sus símbolos, sus máscaras y disfraces. Según Mario Godoy Aguirre (2016) en su estudio sobre la música en la Real Audiencia de Quito: “el vocablo más utilizado en las crónicas coloniales para referirse a los bailes y cantares indios de la región andina fue la palabra Taqui” (Godoy Aguirre 2016, 222). En los documentos coloniales taqui significa danza, pero también canto, ritual, ceremonia, fiesta, borrachera (Godoy Aguirre 2016), y hasta literatura (Bendezú Aybar 1980). Estas llamativas costumbres autóctonas no desaparecieron con la llegada de los peninsulares y de los africanos: con sus dioses, sus ritos y celebraciones se complejizaron, se expandieron, se desarrollaron. En medio de la evangelización y de la implantación de un sistema colonial en la región andina, se prohibieron y se usaron los taquis, para una progresiva desindianización de la población (Ares Queija 1989). Durante la colonia se aumentó el número de celebraciones indias y mestizas (Godoy Aguirre 2016) que, atravesadas por quinientos años de historia, mutaron para adaptarse a cada tiempo y cada localidad, para politizarse en ciertos momentos, para florecer y morir en otros.

Los carnavales, diabladas, morenadas, fiestas de santos, santas, vírgenes, entre otros pueden ser tratados como formas de cultura expresiva (Cánepa Koch 2001, 12). El concepto de

cultura expresiva hace referencia a la interacción entre performance, memoria y experiencia (Cánepa Koch 2001). Una fiesta andina y/o popular, puede ser entendida como una forma de cultura expresiva que requiere una puesta en escena o una puesta en práctica “que genera experiencias mientras crea significados y viceversa” (Cánepa Koch 2001, 12). No se trata entonces de analizar los significados que se esconden debajo de una careta o de un tipo de danza, ni tampoco de buscar aspectos rituales y simbólicos ligados a una etnicidad ancestral que esencializa las prácticas culturales; sino de verificar un acto comunicativo, una experiencia y una expresión que interioriza significados ideales y materiales en los cuerpos de los y las participantes. La cultura expresiva no tiene un texto o significado preestablecido, se realiza en los actos, en el baile, en la música, en el disfraz, en el ritual (Cánepa Koch 2001).

Esta perspectiva intenta un abordaje teórico y metodológico distanciado de los trabajos clásicos sobre festividades andinas que buscan la continuidad de formas prehispánicas en los cantos y los bailes; elementos y significados ocultos o “auténticos” en los disfraces o caretas; o una supuesta esencia andina contestataria al sistema económico y social. Este tratamiento no busca el significado arraigado, mítico o “real” de las danzas como objetos coleccionables o catalogables, o como bienes de museo descontextualizados; al contrario, busca procesos, experiencias intersubjetivas que tienen la capacidad de generar significados e inscribirlos en el cuerpo (Cánepa Koch 2001, 15). Esta visión permite el mismo abordaje teórico metodológico para el tratamiento de danzas, fiestas populares, carnavales, morenadas, diabladas y rituales, porque descubre significados actuales y no míticos, posibles únicamente en el tiempo y espacio de su realización; entonces cada ejecución performativa es única, específica y contextualizada.

El énfasis de la cultura expresiva es su ejecución, que depende de un contexto. Los y las participantes de una danza, diablada o fiesta toman en cuenta el contexto de la representación, esto es, a los observadores y la coyuntura. “Existe una negociación entre el agente responsable de la performance y la audiencia que lo interpreta, acepta o rechaza [...] un carácter reflexivo en la puesta en escena y una dimensión política” (Cánepa Koch 2001, 17). Se trata de una doble contextualización: la danza al ser interpretada crea el contexto de la ejecución, primer nivel: el lugar y momento de la representación, la geopolítica local, nacional y mundial, la historia reciente, la conformación de identidades en la región, la audiencia a quien se dirige, entre otros; pero en su segundo nivel, la contextualización se refiere a la representación: lo que hacen los agentes con el contexto, asumen responsabilidad,

“ponen a juicio de la audiencia la performance y a sí mismos, como agentes de la representación” (Cánepa Koch 2001, 17), son autorreferenciales, sarcásticos, jocosos, creativos, críticos y/o reflexivos.

En ningún caso el primer o el segundo nivel de contextualización son realidades preexistentes o delimitadas, se establecen de forma histórica sí, pero responden a procesos complejos de relación entre los agentes, o entre los agentes y la audiencia, que se actualizan, cambian o continúan en cada performance. En la Diablada Pillareña el primer nivel de contextualización sería Píllaro y su geopolítica local, regional, nacional y global, también la historia particular y la conformación de identidades de la región y de la ciudad, la historia de vida de los y las participantes y de los y las observadoras, la coyuntura política, económica y social específica del año en curso, y por supuesto, las lógicas, las costumbres y dinámicas propias de la Diablada con sus cambios periféricos, complementarios y/o desestructurantes (Diez Hurtado 2001), entre otros. El segundo nivel de contextualización sería lo que los participantes hacen con sus cuerpos dentro de ese primer contexto: ¿Cómo elaboran las caretas? ¿Por qué se crean, modifican o actualizan las caretas y los disfraces cada año?, ¿Qué gritos y vivas se escuchan durante el baile?, ¿Qué banda de pueblo eligen?, ¿Qué personajes predominan en la partida?, ¿Lleva algún mensaje político implícito o explícito la partida o alguno de sus bailadores o bailadoras? ¿Cómo es el descanso? ¿A los bailadores les interesa o no, que las autoridades políticas del cantón visiten su descanso? ¿Cómo ponen el baile y el disfraz a juicio de la audiencia para legitimar su representación como auténtica y/o tradicional? ¿Cómo se definen y redefinen las identidades?

“Las formas de representación cultural entendidas como prácticas performativas y generadoras de experiencia, constituyen espacios donde las identidades y las relaciones entre los participantes se crean, transforman y negocian” (Cánepa Koch 2001, 18). A través de la danza, la fiesta o el ritual, se produce una continuidad entre lo representado y quien lo representa. Esta continuidad de identidades se verifica en el cuerpo, porque se convierte en el medio y en el mensaje, en el objeto y en el sujeto de la representación; esto permite a las danzas y fiestas en general y a la Diablada Pillareña en específico, ser un escenario importante para la definición y redefinición de identidades (Cánepa Koch 2001). Es así que la fiesta de la Diablada Pillareña vista como una cultura expresiva es un todo a la vez: ritual, juego, danza, teatro, feria, comida, identidad, relaciones de poder, trabajo, economía, relaciones afectivas, entre otros (Landy 2019). Es la vida misma a pequeña escala (Bajtín 2005).

1.2. Indígenas y Mestizos: Identidad y Danza

Las investigaciones de Zoila Mendoza en San Jerónimo son ilustrativas para abordar el complejo dilema de las identidades andinas, a la par que me permiten mirar elementos de la fiesta pillareña en otro contexto. Mendoza (2002) analiza dos comparsas populares de San Jerónimo Cuzco Perú: los qollas y los majeños. Para Mendoza (2002) los miembros de las comparsas “redefinen y dan forma a las distinciones étnico/raciales, de género, clase y generacionales a través de las actuaciones rituales (Mendoza 2002). Las danzas y sus integrantes encarnan nociones socioculturales: los majeños la decencia, elegancia y modernidad; los qollas la autenticidad, la tradición y el folklore (Mendoza 2002). La importancia de los trabajos de Mendoza estriba en su concepto de identidad fluida, que no se actúa o expresa a través de las danzas, sino que se define en la interpretación pública de las danzas en el transcurso de la fiesta. Es el contexto político, económico y social espacio-temporal, históricamente construido, el que permite una interacción entre los participantes de la danza y sus observadores que encarnan discursos sobre la “persona y el orden social” (Mendoza 2002, 23) local, nacional y mundial. En el caso jeronimiano, las comparsas redefinen su identidad en una actuación ritual pública, en donde distintos grupos sociales subvierten o refuerzan las relaciones históricas de subordinación y desigualdad en el Cuzco (Mendoza 2002).

Para Mendoza (2001) la identidad de los jeronimianos se pone en juego, se define y redefine en cada actuación pública, de forma anual en las fiestas patronales. También la identidad de los pillareños podría definirse y redefinirse en cada actuación pública en la Diablada, como en el caso jeronimiano serían distinciones étnico/raciales, de género, de clase y generacionales, las que se ponen en juego. Mientras en San Jerónimo cada comparsa encarna valores distintos, en Píllaro, son los personajes y las partidas, los que encarnan valores diversos, así mientras los diablos (los qollas y otros personajes cercanos a lo indígena) se juegan la masculinidad, la fuerza, la violencia y la autenticidad; las parejas de línea (los majeños, y otros personajes cercanos a lo mestizo) aglutinan su baile en torno a las nociones de la decencia, la elegancia y la tradición. A la vez entre las partidas hay una pugna por la más numerosa, más elegante, más auténtica, más moderna o más tradicional, características que se basan en indicadores heterogéneos, en donde cada pillareño y pillareña tiene su propio criterio de selección e identificación. Elegir disfrazarse, escoger el personaje y la partida, determinan las relaciones sociales que se establecen durante la Diablada, estas pueden pervivir durante el año, por tanto,

revelan, dan forma y/o redefinen las distinciones étnico/raciales, de género, de clase y generacionales de los pillareños y pillareñas.

El confuso entramado de la identidad étnica andina también fue estudiado por Marisol de la Cadena (2004), la desindigenización sería una estrategia del estado, grupos indigenistas y poblaciones locales para “purificar”, esto es para desindianizar la raza, a través de un proceso cultural de mestizaje (De la Cadena 2004). Un complejo proceso histórico que abarca innumerables aspectos, aquí nos interesan las danzas y comparsas, utilizadas para la desindigenización en algunos contextos desde la época colonial (Ares Queija 1989) hasta nuestros días (Mendoza 2002). Para de la Cadena (2004) este proceso se inscribe en un contexto geopolítico global en donde la raza fue (es) un concepto científico-biológico utilizado para legitimar procesos de discriminación y dominación desde el norte global (De la Cadena 2004), por tanto, hay que desindigenizar para escalar en la pirámide económica y social. La relevancia de estos argumentos estriba en observar procesos discriminatorios en casi todas las relaciones sociales de los Andes peruanos (ecuatorianos, bolivianos) acorde a factores económicos, sociales y culturales, lo que se ha llamado “culturización de la raza y racialización de la cultura” (De la Cadena 2004, 20).

Entonces una creciente desindianización o desindigenización no significaría renunciar a formas de ser, sentir y actuar autóctonas, andinas o indígenas e integrarse, en un borrón y cuenta nueva, a las lógicas mestizas; sino un ir y venir, una espiral, un laberinto, una huella, un eterno transcurso, una obra inacabada: “los cuzqueños subalternos han redefinido las nociones esencialistas de cultura, al sustituir las creencias regionales de identidades fijas por grados infinitos de fluidas indianidades o mesticidades” (De la Cadena 2004, 23). Bajo esa perspectiva los indios y mestizos no existen como tal, sino que surgen en cada interacción social particular acorde a su nivel de escolaridad, alfabetización, prestigio social, ocupación laboral (De la Cadena 2004) y su participación en las danzas y comparsas (Mendoza 2002) (De la Cadena 2001). En otras palabras, el mestizo de una interacción social se convierte en el indígena en otra interacción; es decir, volverse más mestizo no implica ser menos indio, a la par que, el mestizo, reivindica su pasado rural en diversas formas urbanas.

Esta perspectiva puede ayudar a superar las dicotomías, indígena/mestizo y autenticidad/imitación en la Diablada Pillareña. Un bailarín puede tener vínculos sociales, académicos y/o familiares con Quito, y en ese conjunto de relaciones ser visto como alguien

periférico, rural o cercano a lo indígena; el mismo bailar, por sus relaciones sociales establecidas en la capital, puede ser visto en Píllaro como alguien cercano a lo blanco/mestizo, lo culto o lo profesional. Identidades fluidas que tienen que ver con el prestigio social, ocupación laboral (De la Cadena 2001) o lugar de residencia; que se expresan, se definen y redefinen en el baile de enero. Mientras un bailar puede ser visto en Quito como un auténtico Diablo Pillareño que domina el ritmo y la ejecución de los pasos de baile, en algunos lugares de Píllaro puede ser considerado como un imitador o un aprendiz del baile. Sus vínculos con un pasado rural serán amplios vistos desde Quito; reducidos vistos desde ciertos sectores en Píllaro. Esto no significa que ese bailar sea o no sea auténtico, lo interesante es ver cómo en la actuación pública de enero estas disparidades son puestas en juego. El bailar después de atravesar el baile se sentirá auténtico o no, rural o no, mestizo o no.

Las danzas públicas del Cuzco y de Píllaro producen esa paradoja: se representan acontecimientos indígenas, mientras se clama el hecho de no ser indios; se busca legitimar un mestizaje con un pasado glorioso, rural y mitificado, de la Cadena (2001) llama a este fenómeno otredad inclusiva (De la Cadena 2001). La comparsa del capaq colla, interpretada a lo largo y ancho del Cuzco de variadas formas, ilustra el proceso de eliminación y resignificación de ciertos elementos considerados agresivos, violentos o sexuales, un proceso que puede tener similitudes y diferencias con Píllaro. El baile capaq colla representa el intenso trayecto de los arrieros desde las tierras altas a los valles, transportando productos, intercambiando semillas y granos por tejidos, lana y carne de llama (De la Cadena 2001). Al representar a un llamero o arriero transhumante de las alturas, los bailar son considerados potencialmente indios, por lo que en Paucartambo se implementó el adjetivo quechua capaq, que significa “rico” o “jefe” en un intento por diferenciar, depurar y estilizar su comparsa de otras de la región (Mendoza 2002). Los bailar de Paucartambo bailan esta y otras comparsas (Chunchos, Capaq Negro, Sacras, Majeños, entre otros) en las festividades de su matrona la Virgen del Carmen del 16 al 18 de julio, sin embargo, los capaq colla también son interpretados por otros poblados cercanos y no tan cercanos al Cuzco, como San Jerónimo o Haukaypata. Las variantes de comparsas del capaq colla en diversas regiones del Cuzco, podrían parangonarse a las variantes entre las partidas de la Diablada Pillareña.

El caso de la comparsa capaq colla de Haukaypata es bastante peculiar, la mayoría de los integrantes de la comparsa son comerciantes de tejidos o vendedores ambulantes de

artesanías, en tanto que su caporal (líder) se legitima porque danzó desde los 10 años bajo las órdenes de un antiguo caporal “que había danzado en Paucartambo”¹ (De la Cadena 2001, 191), quien le enseñó la danza, las letras y los pasos en forma ritual y en forma de texto escrito (De la Cadena 2001). Esto le permite al líder de Haukaypata considerarse un auténtico caporal, ante los otros y ante sí mismo a través de una tradición mítica, además le concede el reconocimiento como jefe de la comparsa capaq colla más auténtica, por ser sus integrantes verdaderos arrieros modernos de mercancías. Los bailadores se consideran dignos de representar al capaq colla, sin embargo, en su actuación pública omiten, eliminan o resignifican varias escenas comunes y populares en otras comparsas capaq colla. Esta transformación puede deberse al carácter festivo de la violencia y de la sexualidad (De la Cadena 2001). En Píllaro las partidas de Tinguipamba² (Tinguipamba el Rosal y Minga Cultural Tinguipamba³), las de Guanguibana (Guanguibana y Guanguibana la Paz) y la de Marcos Espinel⁴ se consideran así mismo las más auténticas y tradicionales, por ser las más antiguas, aquellas de la época de los enfrentamientos; y porque los habitantes de estos barrios y parroquia, mantienen una identidad fluida campesina (De la Cadena 2001) vinculando actividades agrícolas y ganaderas conectadas al comercio, al incremento de profesionales y a una creciente urbanización de sus sectores.

En las comparsas andinas del Cuzco se estableció la distinción entre danza mestiza y danza indígena, asociando la danza mestiza a la elegancia y pulcritud de los movimientos; mientras la danza indígena se asoció a lo sucio, lo desparpajo, lo violento y lo sexual (Mendoza 2002). En Píllaro ambos tipos de danza se reúnen en cada partida, mientras los diablos se asocian a lo indígena por lo sucio, violento y sexual, las parejas de línea se asocian a la elegancia y pulcritud de movimientos. También aparece la guaricha, el capariche y el chorizo, personajes mestizos que se ubican en los márgenes de la sociedad, disfrazados que con identidades subalternas dan forma, definen y redefinen distinciones de género y/o de clase. La guaricha de Píllaro representa a una mujer libertina en un sentido machista, una madre soltera, una joven parrandera y/o pendenciera; en otras versiones la guaricha es una combatiente, compañera en el campo de batalla, ícono de las guerras de independencia y subsecuentes conflictos (Taxín

¹ Marisol de la Cadena indica que es muy difícil que el maestro del líder de la comparsa de Haukaypata haya bailado en Paucartambo, pues ser caporal es un lugar de eminente prestigio social y capital económico.

² Barrio urbano con un reciente pasado rural de la parroquia Matriz del cantón Píllaro, se contextualiza este sitio en el capítulo 2.

³ En el capítulo 3 consta una historia reciente de las partidas de Tinguipamba y Guanguibana, explicando porque en el mismo barrio hay 2 partidas.

⁴ Parroquia urbana de pasado rural, se contextualiza en el capítulo 2.

1999). El capariche asemeja un barrendero, casi un despojo de la sociedad que debe juntar y eliminar los despojos de los otros, que “barre” con una escoba de espinos los pies de los curiosos con divertidas ocurrencias; y el chorizo, payaso poeta que conjuga elementos humorísticos y de irreverencia, que va dictando la lección y jugando con los niños, acaso suscitando sus peores terrores. Ocasionalmente aparecen otros personajes como el oso, el cazador o los boxeadores.

Personajes interesantes en tanto parecen resignificar nociones de género y/o de clase escenificando elementos sexuales (guaricha), marginales (capariche), humorísticos (chorizo) y/o violentos (diablos). Los elementos humorísticos son característicos de las celebraciones andinas, Huerta-Mercado (2001) propone al humor como una estrategia desplegada en las fiestas para opacar el sentido trágico de ciertos acontecimientos históricos, y que propicia de forma lúdica la reconciliación de la agresividad (Huerta Mercado 2001). Particularmente en la representación teatral y ritual con danzas y cantos de episodios históricos de enfrentamientos teatrales entre incas y españoles, o entre peruanos y chilenos, o entre comunidades indígenas y amazónicas: la expectativa del público se sitúa en las ocurrencias de los participantes que puedan suscitar la risa. La mayoría de estos episodios de enfrentamiento teatrales culminan en un baile grupal en donde muchas veces se incluyen los espectadores, utilizando el humor, la música y el baile como un elemento conciliador (Huerta Mercado 2001). Asimismo, en la Diablada los espectadores y espectadoras esperan las ocurrencias de los diablos, guarichas, capariches o chorizos para asustarse o reír a carcajadas. En el “descanso” o posada los espectadores, espectadoras, amigos, amigas y familia de los bailadores se integran en un baile grupal⁵.

Los enfrentamientos en la Diablada Pillareña, que desaparecieron a finales de la década de los 80 (Chasi 2019), eran reales y no teatrales. Si bien la agresión física y la discordia violenta terminaron, aún existen esfuerzos por determinar la “mejor partida” por parte de los bailadores y las bailadoras, los cabecillas, y los y las espectadoras. Debido a que los criterios para elegir a la mejor partida son heterogéneos, todas resultan “las mejores” desde algún punto de vista. Más interesante resulta diferenciar cuáles son esos criterios de distinción, que nociones socioculturales encarnan, y cómo influyen en el proceso de definición y redefinición

⁵ El Baile grupal también se ejecuta al final de la fiesta, luego de que la partida regresa a su barrio, caserío o parroquia de residencia. En años recientes se observa una gran cantidad de espectadores que se integran al baile durante el recorrido de la partida por las calles céntricas del cantón; esta actitud es duramente criticada por los participantes, según ellos desordenan y estorban su baile.

de identidades fluidas. Para algunos un mayor número de participantes resulta una partida excelente, mientras un número pequeño de participantes es una partida pobre; para otros es la cantidad de personajes: el número de parejas, de diablos y guarichas lo que determina el estatus de la partida; para otros es una cuestión de jerarquía y autenticidad, lo que se revela en el tipo de careta, el disfraz escogido y el dominio en la ejecución de los pasos de baile; para otros es una cuestión de entretenimiento y modernización, se emplean elementos como luces o voladores en medio de concursos, fotografías y aplausos; otros mencionan la creatividad al elaborar caretas mágicas, infernales e imponentes, alas o tridentes como símbolos para definir el prestigio de un diablo; otros tantos refieren a la importancia de la banda elegida por cada partida; solo por citar unos ejemplos.

La violencia y la sexualidad están presentes en diversas fiestas en los Andes, los carnavales andinos no son únicamente representaciones públicas, son acontecimientos que trastocan la vida cotidiana, una contra estructura (Turner 1988) en donde lo ilícito se vuelve permitido: una fiesta ininterrumpida de éxtasis corporal, aquí lo que se baila de día se goza de noche (Uffe 2001). Los enfrentamientos rituales, la lucha de los de arriba contra los de abajo, las representaciones de batallas o las pugnanzas entre barrios o regiones por la “mejor comparsa” están presentes (y mitificadas) en casi todas las fiestas andinas. Como en la Diablada, en el *capaq colla* existen diversos números que se realizan en torno a la violencia y sexualidad (De la Cadena 2001). Una de las escenas rituales o números más conocidos de los *capaq colla* es el “chinki chanka”, que significa algo así como perderse para encontrarse, una dinámica en donde los collas se chocan y frotan con la imilla (única mujer en la comparsa) simulando encuentros sexuales (De la Cadena 2001), en tanto la letra de la canción, alude directamente al acto de trepar y dar placer (Mendoza 2002). Uno de los números que más curiosos y turistas convoca por su carácter humorístico, se resignifica en la comparsa de *Haukaypata*. El caporal de *Haukaypata* explica que el *chinka chanka* es ofensivo y una falta de respeto, por tanto, en su interpretación omiten este acto y lo sustituyen por otra coreografía y un nuevo canto festivo que retrata su experiencia “auténtica” como migrantes al trasladarse de las tierras altas a los valles llevando sus tejidos y artesanías (De la Cadena 2001).

El caporal de la comparsa alude a una supuesta antigüedad de su región en donde el *chinka chanka* se practica de otra manera, ajeno a la forma burlesca de los *paucartambinos*, alejado de una sexualidad de matices humorísticos que, asociada a lo indígena, se puede considerar una falta de respeto a su identidad urbana. Esta resignificación podría ser un intento por

desindianizarse, por negociar una identidad rural en tránsito a la urbana, en otras palabras, la representación de una otredad inclusiva, “tomando distancia del hecho de ser indios reproduciendo la cultura indígena a la vez” (De la Cadena 2001, 193). Un fenómeno similar, con otros matices, pudo haber sucedido en Píllaro, los enfrentamientos aludían directamente a lo indígena y campesino; sin embargo, a inicios de los 90 la partida de Rocafuerte, con su cabecilla: maestro Timoteo Chasi⁶, lideró un proyecto para eliminar los enfrentamientos rituales, un complejo proceso que incluyó la expansión de la fiesta, la llegada del turismo y una creciente eliminación de los elementos de corte indígena resignificados como estamentos urbanos. La Diablada se legitimó en sus raíces indígenas, a la vez que se alejó de lo indio, una otredad inclusiva, como en el caso de los capaq colla de Haukaypata.

La violencia y la sexualidad cobran un rol importante en la identificación de los géneros en las comparsas, en el capaq colla se destaca la bravura de la identidad masculina de los llameros: varios actos contribuyen a la creación de una masculinidad en la comparsa, tal vez el más conocido sea el Yawar Mayu. Yawar Mayu significa “Río de Sangre” y en el contexto performativo del capaq colla se trata de una competencia de latigazos para probar el coraje de los bailadores (De la Cadena 2001), también es una suerte de ritual de iniciación para los nuevos integrantes (Mendoza 2002). La comparsa de Haukaypata sustituye los famosos y populares garrotazos sangrientos de otros grupos, por una versión estilizada en donde el afán de los azotes (leves y simulados) es educativo, aquí encontramos otro elemento resignificado. También existen números completamente omitidos o eliminados de la comparsa de Haukaypata como el *cuchi taka* o *puka cinta*, porque el caporal considera que únicamente las nuevas comparsas están interesadas en actos violentos, mientras las antiguas están (estaban) interesadas en otros aspectos como el respeto y una masculinidad no basada en la violencia. “La desindianización es clave para la reproducción de la cultura indígena en su versión mestiza dignificada” (De la Cadena 2001, 207).

En muchas fiestas la identidad masculina y la femenina se confunden, toda vez que hombres se disfrazan de mujeres y viceversa, mientras en otras se construye una masculinidad asociada a los cánones de la masculinidad tradicional: violenta y promiscua. En su estudio sobre las festividades de Semana Santa en Yanamarca, Junín, Ráez Retamozo (2001) muestra como el discurso machista y autoritario en el rol de los géneros va tomando impulso debido a la

⁶ Se le conoce como maestro por ser un hábil y reconocido intérprete de arpa.

influencia de la televisión y la militarización de la zona. El papel de los militares es importante debido a que sus autoridades componen el jurado de los concursos de comparsas y representaciones llevadas a cabo en la Semana Santa, de manera que se reproduce una masculinidad vertical y jerárquica en donde la mujer ocupa un rol pasivo y asistencial o es retratada de forma grotesca y sensual⁷, mientras los varones se representan como héroes andinos o solemnes militares (Ráez Retamozo 2001). En Píllaro, los hombres se vestían de mujeres al representar a las parejas de línea, rasgo que se eliminó cuando las mujeres reclamaron mayores y mejores lugares de participación; pero también porque una masculinidad débil, realzada por el cambio de sexo en el disfraz se asocia a una identidad indígena, mientras una identidad masculina fuerte se vincula a los blanco/mestizos (De la Cadena 2001).

A pesar del incremento de la participación de las mujeres como bailadoras de diablo, guaricha o pareja de línea, la Diablada sigue siendo una fiesta masculina, en donde se ponen en juego diversas formas de masculinidad. El tamaño y el material del boyero⁸; la forma, el material, el color y los adornos de la careta; la cantidad de cachos, el porte del diablo, la forma del baile, el llevar animales vivos o muertos⁹, el susto o jolgorio que pueda ocasionar su participación, a menudo se asocian a la masculinidad, lo viril, lo violento, lo jerárquico y lo machista. El mismo diablo muchas veces es un toro cabrío (macho), en el sentido de portar cachos y realzar en su baile elementos agresivos y promiscuos. Por otro lado, la mayoría de mujeres tienen un rol pasivo, acompañan a los bailadores, cuidan las pertenencias, brindan agua en los momentos oportunos; pero también crean complejas redes comerciales en torno a las partidas con abundantes ventas de comida típica y licor. De igual forma existen mujeres que se disfrazan de diablos, y muchísimos hombres que representan a guarichas, aquí las identidades masculinas y femeninas se confunden y resultan un territorio en tensión: muchas pillareños y pillareñas consideran a las mujeres que bailan de diablos (diablas) como “machonas” o “liberales”, mientras varios hombres que se disfrazan de guaricha pueden ser vistos como “más débiles” o “menos hombres” por pillareños que se visten de diablos.

Una vez más son procesos complejos y heterogéneos, con sujetos particulares que ponen en juego su lugar en el mundo, una localidad global identificada con el ser pillareño, esta noción

⁷ Como en las viudas del 31 de diciembre en Ecuador

⁸ Boyero, fute o acial es un arma que porta el diablo y la guaricha, se elabora de diversos materiales.

⁹ Rasgo eliminado de modo paulatino

es un entramado cultural que incluye relaciones sociales, lugar de residencia, parentesco, disfraces, caretas, fiestas, gastronomía, ritmos musicales, entre otros. En ningún caso intento generalizar, ilustro algunos ejemplos para mostrar las complejas relaciones que se pueden experimentar, definir y redefinir en torno a la identidad y sus distinciones étnicas, de género, de clase y generacionales; y, que se ponen en juego en la actuación pública en enero. Además, intento evidenciar como algunas comparsas andinas, el *capaq colla* de Haukaypata entre ellas, buscan representar su autenticidad eliminando o resignificando elementos violentos y sexuales, realzando su origen rural y su adscripción urbana a la par, “desbaratando la visión binaria que asigna al indígena el dominio del campo, separándola del mestizaje urbano” (De la Cadena 2001, 201). Una otredad inclusiva de identidades fluidas que forma parte de los cambios y transformaciones de la Diablada Pillareña a lo largo de 30 años.

1.3. Institucionalidad, Patrimonio, Turismo y Tecnología. Cambios en las fiestas andinas

Muchos de los cambios en las fiestas andinas obedecen a “una suma de factores no festivos, no religiosos, no devocionales y no locales” (Diez Hurtado 2001, 396). El cambio es inherente al ser humano, la cultura lleva transformándose desde los albores de la especie. Las festividades autóctonas o *taquis* fueron grandes acontecimiento en la época precolombina, con la llegada de los españoles y africanos, se produjeron grandes transformaciones, superficiales y profundas en la vida social, política, religiosa, cultural y festiva, que complejizaron y enriquecieron las celebraciones (Godoy Aguirre 2016). Sin embargo, no resultan ni las primeras ni las últimas grandes evoluciones en las festividades andinas; más bien se trataría de procesos complejos que se acomodan y se adaptan a cada momento histórico. Grandes cambios sociales (episodios históricos) como la conquista de los Incas, la llegada y vigencia del Imperio Español, la independencia y la etapa republicana, la reforma agraria, la modernidad y/o la era del internet, resultan ocasiones para definir, redefinir, transformar o continuar con los elementos y símbolos de las fiestas; testimonio de estos cambios son muchos de los enfrentamientos teatrales/rituales/festivos basados en temas afines a lo largo y ancho de los Andes. Son momentos en donde las tradiciones se inventan (Hobsbawn y Ranger 2002) y reinventan para dar sentido histórico y legitimidad a comunidades imaginadas (Anderson 1993), naciones, gobiernos, familias, pueblos o grupos étnicos.

La expansión del estado, la creciente institucionalización de prácticas culturales (Mendoza 2001), la patrimonialización (Landy 2019), el turismo y las tecnologías de comunicación (Diez Hurtado 2001), resultan algunos de los factores más influyentes en los cambios y

transformaciones de las fiestas andinas en los últimos años. Tal vez la primera meca del turismo andino fue el Cuzco, una serie de factores propiciaron la modernización de la ciudad y su expansión en los mercados turísticos: el descubrimiento de Machu Picchu en 1911, el terremoto que azotó la ciudad en 1950 y su posterior reconstrucción, la labor que desde la década del 20 del siglo pasado realizan los folkloristas e intelectuales peruanos en su afán de catalogar, salvaguardar y conservar las expresiones autóctonas indígenas y mestizas a través de instituciones culturales (Mendoza 2002), la declaratoria de Cuzco como Patrimonio Cultural de la Humanidad por parte de la Unesco, entre otros. Episodios que tienen que ver con el desarrollo global y que se manifestaron de manera local en el Cuzco desde la década del 20.

Con el afán de legitimar a través de otredad inclusiva las danzas del Cuzco, los indigenistas y folkloristas cuzqueños se organizaron en torno a instituciones y centros culturales (Mendoza 2002). Desde la década del 20, estos intelectuales inventaron tradiciones cuzqueñas (Hobsbawn y Ranger 2002) recogiendo la experiencia y percepciones de músicos y danzantes. Utilizaron el concepto del folklor como un producto cultural (danza, baile, canto, ritual) descontextualizado, con un ideal prehispánico y un pasado rural indígena y mitificado (Mendoza 2001). Separaron el campo semántico de la cultura de los contextos y actores que adquieren e inscriben significados en ella (De la Cadena 2004) (Cánepa Koch 2001). Para los intelectuales cuzqueños, el auténtico indio siempre estaba más arriba, en la siguiente montaña, cruzando el próximo valle, a cientos de kilómetros. El Centro Qosqo de Arte Nativo (1924) y la rama cuzqueña del Instituto Americano de Arte (1937) emergieron como las instituciones preponderantes al momento de “rescatar y reinventar” las danzas, rituales, cantos y bailes cuzqueños (Mendoza 2001, 158). Estos institutos, principalmente el Centro Qosqo de Arte Nativo¹⁰ incentivaron la creación de coreografías estilizadas a través de concursos en la región; separaron los bailes indígenas de los mestizos; grabaron y publicitaron la música y las danzas vernáculas “como piezas representativas de la identidad andina peruana” (Mendoza 2001, 159).

En definitiva, estas instituciones crearon y legitimaron tradiciones cuzqueñas que convocaron al turismo a escala masiva; pero que a la vez son escenarios para negociar, a través de una actuación pública ritual, las distinciones identitarias étnicas, de género, de clase y

¹⁰ Por su parte la rama cuzqueña del Instituto Americano de Arte se especializó en la conservación de monumentos y vestigios arquitectónicos.

generacionales (Mendoza 2002). En Píllaro la institucionalización de la Diablada llegó por un camino similar y diverso a la vez, en algún momento a principios de los 90 una serie de factores convergieron para eliminar los enfrentamientos. A fines de los 80, la Diablada era una fiesta deslucida, con pocos participantes y en peligro de extinción (Chasi 2019). Un grupo de bailarores pillareños en conjunto con Timoteo Chasi se organizaron para crear la partida de Rocafuerte y “rescatar”, resignificar y promover una fiesta libre de enfrentamientos, estimulando la participación de nuevos actores y turistas. Aunque el Municipio se involucró de manera esporádica, indirecta y momentánea, a través de las gestiones del alcalde Edwin Cortés, fue ganando preponderancia y protagonismo al cabo de los años. A fines de los 90 el turismo se incrementó, la eliminación de los enfrentamientos junto a la masificación de la celebración permitió la llegada de los medios de comunicación. Noticieros, reportajes y cadenas de televisión nacional destacaron la fiesta pillareña que daba inicio al año. Freddy Ehlers, en aquel entonces guionista, director y conductor de “La Televisión”, un programa televisivo de alcance nacional transmitido por Ecuavisa en “prime time” los domingos, llevó a los hogares de todo el territorio una celebración indígena que vivía un proceso de desindianización, como una fiesta exótica con miles de participantes disfrazados de diablo.

Con nuevos actores, la fiesta creció de manera exponencial, aumentaron las partidas y el comercio, los espectadores y participantes, los turistas y curiosos. Con la llegada del nuevo milenio se demostró el capital político de la Diablada para afianzar las relaciones del gobierno municipal con los barrios, caseríos y parroquias periféricas; pero también se evidenció la necesidad de regular, organizar y dar significado a ciertos estamentos desde la esfera municipal. Una fiesta que puede generar réditos económicos para el cantón, debe ser ordenada, preservada, y resignificada modificando algunos elementos: primero los enfrentamientos, después el porte de animales vivos o muertos¹¹ que aluden a la violencia y sexualidad de una identidad indígena (De la Cadena 2001), y por último, el consumo excesivo de alcohol. A mediados de la primera década del 2000, durante la gestión del alcalde Edwin Cortés, el departamento de cultura del Municipio de Píllaro encabezado por Italo Espín continuó el proceso de invención y re-invención de la Diablada como una tradición pillareña (Hobsbawn y Ranger 2002) a través de varios mecanismos como investigaciones históricas, contacto con los barrios organizadores de la festividad y con sus bailarores y bailadoras,

¹¹ Los Diablos llevaban una gran cantidad de animales salvajes vivos y/o muertos. Recuerdo ver águilas, halcones, gallinas, caimanes, tortugas, lagartijas, iguanas, variedades de ratas, raposas (zarigüeyas), toda clase de serpientes.... Y otros elementos como vísceras de animales, miembros reproductores masculinos de toro, fruta podrida, juguetes sexuales, imágenes pornográficas, entre otros...

talleres y cursos infantiles de danza, música y caretas, acercamiento a la noción de Patrimonio Cultural Intangible (PCI), entre otros.

Las primeras concepciones de patrimonio, que perduraron hasta los años 50 del Siglo XX (Landy 2019), se refieren a bienes históricos como una colección de riquezas, rarezas y objetos artísticos bellos (Llull 2005). En donde diversos actores sociales, desde posiciones dominantes, activaron procesos de patrimonialización relativos a objetos y valores de las élites occidentales, que en su momento se denominaron tesoros nacionales con el afán de consolidar la idea de un pueblo culturalmente homogéneo (Díaz 2015). El debate sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) tiene una trayectoria reciente, la categoría fue creada en la convención de la Unesco en México en 1984, para reflexionar sobre el rescate y conservación de las prácticas culturales, y el papel de los agentes sociales como productores de cultura (Teran 2014). El concepto de PCI se establece en la convención de la Unesco de París en 2003, llamada “Convención para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial”:

Patrimonio Cultural Inmaterial son los “[...] usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad, y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana [...] (UNESCO 2003, 5).

Esta concepción incentiva la conversión de procesos culturales en objetos de museo, con una perspectiva que convierte las culturas expresivas (Cánepa Koch 2001) en un espectáculo, que piensa la diversidad cultural como una herramienta globalizante (Bartolotto 2014), en donde coexiste la globalización con la reafirmación de las identidades locales (Castells 2005). La Unesco clasifica y cataloga las prácticas culturales en cinco ejes: tradiciones orales, artes del espectáculo, rituales y fiestas, usos y conocimiento del hombre, la naturaleza y el universo, y, técnicas de elaboración de artesanías tradicionales (Landy 2019). En Ecuador los procesos patrimoniales surgieron como política de estado desde 1978 con la creación del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC). La Carta Magna de 1998, que estableció un territorio multiétnico y pluricultural, sirvió de marco jurídico para la creación de leyes y

reglamentos para el rescate y salvaguardia del patrimonio tangible e intangible (inmaterial). Desde el 2001 se ejecutaron 14 declaratorias (Landy 2019). Desde el 2003 Ecuador suscribe la convención de la Unesco en París ratificando su compromiso con la salvaguarda y gestión del patrimonio inmaterial. La declaratoria de la Diablada Pillareña como “Patrimonio Cultural Inmaterial del Estado”, publicada en el Registro Oficial el 29 de diciembre de 2008 “como parte de un proceso de revalorización de las manifestaciones culturales vivas más importantes del Ecuador” (Landy 2019, 3), se ampara en la Constitución Política de la República del Ecuador del año 2008, y se realiza a través del INPC que establece las normativas y regulaciones sobre el patrimonio inmaterial, cobijado en el concepto del PCI del artículo 52 de la vigente Ley Orgánica de Cultura:

Art. 52. [Patrimonio Inmaterial]...Son todos los valores, conocimientos, saberes, tecnologías, formas de hacer, pensar y percibir el mundo, y en general las manifestaciones que identifican culturalmente a las personas, comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades que conforman el Estado intercultural, plurinacional y multiétnico ecuatoriano (Registro Oficial 2016).

El Ministerio de Cultura, a través del INPC en Acuerdo Ministerial 147 proclama a la Diablada Pillareña PCI del Estado:

Considerando que sus tradiciones, expresiones orales, leyendas, mitologías, cuentos, coplas y creencias transmitidas de generación en generación, son únicas por su conservación y expresión festiva; por tanto, meritorias de reconocimiento como una de las expresiones patrimoniales vivas más importantes del país (Ministerio de Cultura 2008).

Al declarar a la Diablada como PCI del Estado ecuatoriano se utilizó este recurso como un instrumento institucional (Landy 2019). Al igual que las instituciones cuzqueñas que conceptualizaron, catalogaron, grabaron y difundieron las danzas cuzqueñas (Mendoza 2001), se espera que las instituciones pillareñas recopilen, clasifiquen, inventen y re-inventen los elementos de la Diablada Pillareña para archivar en diferentes soportes como grabaciones, videos o textos, los significados de la danza (Landy 2019). Ya vimos que una danza no tiene significados establecidos; más bien encarna experiencias y significados en el cuerpo de los participantes acorde a dos niveles contextuales como una cultura expresiva (Cánepa Koch

2001). Esta visión institucional descontextualiza, y puede convertir a los sujetos vivos que practican la Diablada en piezas de museo (Díaz 2015).

Es por lo que para Carmen Landy (2019), el proceso de patrimonialización de la Diablada Pillareña, que duró 4 años, resulta un antes y después al momento de abordar los cambios, transformaciones, continuidades y resignificaciones de esta fiesta pillareña (Landy 2019). Ligado a la patrimonialización, pero con su propia historia y narrativa se encuentra el proceso de institucionalización que modificó relaciones de poder en cuanto a la organización de la Diablada y propició la utilización de la fiesta con fines partidistas, lo que fue cuestionado por los participantes (Landy 2019). Antes de la institucionalización, la organización económica pasaba por la suma de voluntades y afectos (Bonilla 2019): el aporte en dinero o en insumos para la consecución de la fiesta se realizaba entre vecinos, amigos y bailadores; a partir de la institucionalización, el Gad Municipal financia a los cabecillas o líderes de cada partida, los bailadores no realizan un aporte económico significativo, lo que podría ir en detrimento del tejido comunitario de la fiesta¹² (Landy 2019). Sin estar en desacuerdo con Landy, considero que no todas las transformaciones generadas a partir del patrimonio y la institucionalización son negativas, también se evidencia el florecimiento de colectivos culturales y talleres artísticos, a favor o en contra de los procesos institucionales, que aumentan las redes de relaciones sociales que se entretejen para definir y redefinir distinciones identitarias étnicas, de clase, de género o generacionales en la actuación pública de enero. Quizás el tejido comunitario de la fiesta no se eliminó, más bien se trasladó, se modificó, se adaptó a diferentes circunstancias como lo viene haciendo a lo largo de los años.

La patrimonialización no es un proceso aislado, es una construcción de carácter histórico, social, político y económico, conformado por bienes y valores materiales e inmateriales (H. M. Velasco 2009) que responde a la consolidación de un nosotros colectivo desde la memoria (Landy 2019), y, a la conformación de una identidad nacional, al capitalismo, al turismo y a los estados (Andrade Butzonich 2009). Es decir, la patrimonialización está conectada con procesos globales como la expansión de los estados, el multiculturalismo neoliberal (Díaz-Polanco 2011), la política como espectáculo y/o la vida trasladada a las redes sociales (Ardévol y Lanzeni 2014). También la patrimonialización y la esfera del internet y las redes sociales virtuales se conectan con la mercantilización de la cultura: las industrias culturales, el

¹² Una explicación a detalle sobre las formas organizativas actuales y “tradicionales” de la fiesta se encuentra en el capítulo 3.

turismo cultural, la economía de la cultura o las industrias creativas (García Canclini 2011) (Landy 2019). Eso sí, la patrimonialización por sí sola no explica la desaparición de los enfrentamientos, los dramas identitarios, o el auge y expansión de la fiesta que inició antes de la patrimonialización y se extiende hasta estos días con su promoción tradicional, comercial y turística.

Para Alejandro Diez Hurtado (2001) existen al menos tres tipos de cambios observados en las festividades andinas en general y en la festividad de la Virgen de las Mercedes en Sechura en particular (Diez Hurtado 2001). Cambios periféricos que tienen que ver con los sucesos que ocurren de un año al otro, que no son considerados cambios significativos. Cambios complementarios que modifican algún aspecto de la celebración; pero que no alteran su patrón general y, cambios desestructurantes que modifican el patrón o sentido de la celebración o la descontextualizan (Diez Hurtado 2001, 370). Estos cambios ocurren a la par, unas veces de forma leve y otras de forma aguda, con el paso del tiempo la suma de estos cambios puede producir transformaciones importantes en las experiencias y en los significados que la gente encarna, en cómo la gente vive e interpreta la fiesta (Diez Hurtado 2001, 370). El personaje del Diablo de Píllaro, asociado a lo sucio, lo salvaje o lo violento, era visto de manera peyorativa, encarnaba nociones indígenas, con el tiempo, pasó a encarnar nociones mestizas, y más aún nociones pillareñas, asociadas a un discurso insurgente, en el marco de una conexión local-global, en donde la identidad étnica o pertenencia a un pueblo o ciudad muestran un lugar de enunciación y una ubicación en el mundo (Cánepa Koch 2001).

Los cambios periféricos en la Diablada Pillareña tienen que ver con episodios esporádicos que influyen en una parte de la celebración, pero no en el total, por ejemplo, el cambio de cabecilla en una partida, el cambio de una banda de pueblo en una partida, la proliferación de un personaje, entre otros. Los cambios complementarios refieren principalmente a cuestiones que modifican instancias grandes de la celebración, pero que no cambian el sentido, la interpretación, la experiencia o los significados encarnados, son: el aumento de participantes en la fiesta (Diez Hurtado 2001), nuevas partidas o eventos paralelos a la Diablada, como el concurso literario con el tema “Diablada Pillareña” llevado a cabo en la edición del 2020 o la intervención de la Diablada infantil en las ediciones 2019 y 2020. También son cambios complementarios el incremento de comerciantes, de artesanos, de colectivos culturales, de negocios de alquiler de disfraz, de comida típica, entre otros. Como cambios desestructurantes, que modifican significativamente la interpretación y el significado

encarnado de la fiesta (Diez Hurtado 2001), ubico la eliminación de los enfrentamientos a inicios de los 90 y la institucionalización ligada a la patrimonialización en la segunda década del 2000 (Landy 2019).

El rol del turismo y/o del turista no se ubica como cambio complementario o desestructurante, es más bien un proceso de múltiples miradas. De igual manera, el traspaso del alcalde del municipio puede ser ocasión de controversias, desatinos y/o aciertos. El proceso patrimonial se aprobó durante la alcaldía de Edwin Cortés (2008- 2011), fue un cambio importante debido a la institucionalización y subsecuente modificación en la organización económica comunitaria de la fiesta; sin embargo, en el periodo del siguiente alcalde, Rogelio Velasteguí (2011-2015), los cambios fueron complementarios: proliferaron el turismo, los negocios y las partidas, sin llegar a existir modificaciones profundas que alteren los significados, experiencias encarnadas e interpretaciones de la fiesta.

Quizá el periodo de Patricio Sarabia (2015-2019) fue el más conflictivo. El alcalde en persona, intentó cambios desestructurantes que no resultaron del todo convenientes para la fiesta y para su mandato, por el alto grado de conflictividad producida. En el 2015 la alcaldía estableció un decreto que cambiaba el recorrido de la Diablada y que debía ser firmado por las cabecillas para desembolsar los fondos. Pillareños y pillareñas se manifestaron inconformes por esta resolución, aduciendo que el nuevo recorrido eliminaba el “tradicional” baile frente a la iglesia del cantón. El alcalde, su hermano (sacerdote), y el párroco de Píllaro, iniciaron un discurso de respeto a la iglesia y a sus virtudes, indicando que el baile de los diablos interfería en la liturgia de los primeros días de enero. Argumentos que fueron cuestionados por la mayoría de pillareños y pillareñas, que en tanto devotos y practicantes católicos en gran porcentaje, no asocian la diablada a una manifestación religiosa.

La tensión se mantuvo en ascenso durante los días previos a la Diablada del 2015. El 1 de enero de 2015, la partida de Guanguibana violó las prohibiciones municipales y se enfrentó, en un acto simbólico, a las fuerzas del orden público e ingresó a las calles vedadas para bailar el “Píllaro Viejo” en un acto que sus protagonistas calificaron de insurgente y libertario (Bonilla 2019). Al día siguiente, el 2 de enero, la calle prohibida estaba cubierta de volquetas municipales que impedían cualquier atrevimiento por parte de las partidas y establecían la jerarquía vertical del municipio en la Diablada, aspecto que fue duramente criticado durante la gestión de Sarabia. Estos conflictos, sumados a otros factores como el auge tecnológico, o la

mercantilización de la cultura, propiciaron la formación de colectivos culturales asociados a la diablada y al discurso de una identidad insurgente pillareña¹³.

Para el 2016 la alcaldía de Sarabia reintegró las calles prohibidas al recorrido con el afán de recuperar apoyo popular para su gestión; por el mismo motivo, durante este periodo se incentivaron y patrocinaron con ahínco las fiestas de fundación del cantón (29 de Julio) celebradas con desfiles, elección de reina, castillos, eventos artísticos y toros de pueblo. El afán de Sarabia por buscar protagonismo en las fiestas lo llevó a extender las celebraciones cívicas de fundación de una, a dos semanas, por varios años consecutivos, incluso él mismo financió los toros para las corridas populares durante la segunda semana. Aunque estas fiestas forman parte de la identidad pillareña, y también constituyen un escenario para la definición y redefinición de identidades, el ritual público pillareño por excelencia es la diablada. En la Diablada 2016, el alcalde colocó tarimas para las autoridades y animadores que saludaron a las partidas y alentaron a los espectadores mientras ratificaron el apoyo del alcalde Sarabia a la celebración. Al igual que su aporte de los toros a las fiestas de fundación del cantón, este fue un intento por conseguir réditos políticos partidistas, que contrario al éxito relativo de los toros, fue un fracaso total.

El Colectivo Minga Cultural y el Barrio Tunguipamba, uno de los considerados más auténticos y tradicionales en la Diablada, cuestionaron la politización de la fiesta y crearon una partida independiente al municipio, para retomar formas organizativas dejadas de lado por la institucionalización y elementos rescatados de la memoria de los antiguos bailadores. Este trabajo de intelectuales y bailadores pillareños provocó tensiones en torno a la autenticidad, identidad y representación.¹⁴ En el 2016, la partida de la Minga Cultural de Tunguipamba realizó un acto performativo libre e independiente, sin embargo, sus integrantes se separaron por divergencias políticas, incluso dos de sus líderes fueron candidatos a concejales en las elecciones seccionales del 2019¹⁵. A la postre, la partida se integró a la lógica municipal, aunque mantiene un discurso de tradición, autenticidad e insurgencia. Como se evidencia, el periodo del alcalde Patricio Sarabia fue un periodo de muchos *cambios desestructurantes*, también se demostró que las transformaciones y continuidades constituyen procesos históricos, ambientes complejos que pueden ser cuestionados de manera heterogénea e

¹³ En la siguiente sección profundizo en el discurso de identidad insurgente pillareña asociada al diablo

¹⁴ El colectivo Minga se convierte en una colectivo que, en su buscar significados auténticos o ancestrales, puede terminar esencializando o elitizando la práctica.

¹⁵ El proceso de creación y seguimiento al Colectivo Minga Cultural se explicará con detalles en el capítulo 3.

impredecible. Con la llegada del alcalde Francisco Yanchatipan, y el concejal Néstor Bonilla¹⁶ para el periodo 2020-2023 se realizaron cambios complementarios debido a la experiencia de Bonilla en la gestión cultural en torno a la Diablada.¹⁷

Un factor determinante, y quizá poco estudiado, en los cambios en las festividades andinas tiene que ver con la tecnología y la cultura visual, en última instancia, contextos transmediáticos o de hipermedia (García Canclini 2011). A inicios de los 90 se encontraban pocas cámaras fotográficas y de video en las celebraciones andinas, acaso algunos periodistas o antropólogos inquietos (Diez Hurtado 2001). Estas cámaras eran tomadas en cuenta por los agentes de la representación, los danzantes o bailadores la integraban a su contextualización al momento de la performance. Con el tiempo llegó la expansión tecnológica, la propagación de cámaras y de celulares; pero también la virtualidad, las aplicaciones digitales y la era de internet. Elementos que son de vital importancia para los bailadores al momento de contextualizar las danzas; las caretas se convierten en fotografías y en publicaciones de Facebook, los bailes se convierten en videos de YouTube, las autoidentificaciones y autorepresentaciones se verifican en los estados y fotos de WhatsApp. Vivimos en un entorno en donde la barrera del mundo físico offline y el mundo virtual online no existe, ambos entornos se cruzan, se imbrican (Ardévol y Lanzeni 2014), se viven con intensidad. La Diablada se promociona en la televisión a través de reportajes; pero también a través de Youtubers viajeros, que con su propia narrativa (Ardévol y Márquez 2017), integran a la Diablada en un mapa digital de entretenimiento cultural. Los hashtags (#) #diablada pillareña o #diablosdepillaro o #diablada pillareña2020, aglutinan vastas cantidades de publicaciones en Instagram, a través de estos y otros hashtags se conectan experiencias pillareñas con realidades globales en contextos de fiesta, identidad, tradición y autenticidad.

Las redes virtuales, como espacios para la identificación personal, se convierten en espacios privilegiados para ver cómo actúan los discursos de identidad pillareña en torno a la Diablada, por eso considero estos lugares como sitios propicios para ver o encontrar cambios, continuidades y transformaciones en la fiesta. No pierdo de vista que muchas de estas imágenes, textos o videos publicados pueden perderse en la hipermedia (García Canclini 2011) separando, una vez más, el campo semántico de la cultura de los contextos y actores

¹⁶ En el capítulo 3 hago semblanzas de Néstor Bonilla y de Ítalo Espín, considerados los diablos mayores, por su trabajo como intelectuales pillareños para la reinención de la tradición de la Diablada.

¹⁷ La Diablada Pillareña 2020 se describe en su totalidad en el capítulo 4

que adquieren e inscriben significados en ella (De la Cadena 2004). Sin embargo, y pese a la inmaterialidad de las redes virtuales, también las considero una oportunidad para reintegrar o reelaborar las experiencias y significados de las fiestas por el carácter activo de sus usuarios, en tanto que una experiencia se encarnó, puede volverse discurso en una publicación de Facebook. Digamos entonces que la Diablada se lleva en el bolsillo, en el celular. Ubiquemos y rastreemos los cambios, transformaciones y continuidades de la Diablada Pillareña a través de su institucionalidad, declaratoria patrimonial, turismo y tecnología.

1.4. A manera de conclusión. Ser pillareño como un lugar de enunciación local-global

Las fiestas andinas del Ecuador en su vertiente religiosa campesina fueron estudiadas por Rueda (1981) como un acto de solidaridad y redistribución en el marco de fortalecer las condiciones de vida y aliviar las tensiones del grupo. Para Rueda (1981) las fiestas refuerzan sentidos de pertenencia étnica toda vez que conservan elementos precristianos (Rueda 1981). Para Botero (1991), lo interesante de la fiesta es su sentido potencial para vencer la amnesia de los tiempos, destaca su rol ritual como una forma de actualizar la pertenencia a un pueblo o región (Botero 1991). En ese sentido, Botero (1991) enfatiza a la memoria festiva como un componente de referencia para conformar la identidad y como un mecanismo que “resiste al pretendido olvido que quieren imponer las fuerzas hostiles de la sociedad envolvente” (Botero 1991, 21). En los tiempos que corren, 30 años después del trabajo de Botero, las fuerzas hostiles del comercio, el turismo, la institucionalización y la tecnología siguen complejizando las celebraciones andinas, al utilizarlas como un recurso, producto o elemento a vender, mostrar o comprar, incidiendo en su conversión en piezas de museo y fagocitando las fiestas. Muchos trabajos sobre fiestas en Ecuador beben de estas vertientes que en ocasiones tienden a esencializar las celebraciones al buscar la ancestralidad; me interesa sin embargo lo concerniente a la pertenencia, que puede ligarse con la identidad en el contexto de la globalización. No busco la esencia del ser pillareño, más bien veo una identidad pillareña fluida y heterogénea constituida a través de relaciones sociales, parentesco, lugar de residencia, ocupación laboral, nivel escolar, entre otros; que se expresa públicamente en la participación en la Diablada y otras fiestas. El ser pillareño se expresa en la Diablada, buena muestra de ello son los perfiles de Facebook de quienes se identifican como pillareños o pillareñas que, aunque no residan en la ciudad, están llenos de publicaciones sobre la Diablada, de caretas, de trajes, de la banda, la fiesta, y otros símbolos y elementos.

Por supuesto, la identidad pillareña es un cúmulo de escenarios, no es únicamente la Diablada, aunque ocupe un lugar importante, sino que remite a formas de ser, sentir, pensar y actuar propias de la región y del país. En Píllaro existen leyendas y cuentos que se tejen en el callejón interandino como la leyenda de la Palla, la caja ronca o la de Rumiñahui y el tesoro de los Llanganates; existen formas artesanales propias de la zona andina como la talabartería, zapatería, ebanistas, lutieres, trabajos en cacho de toro, y elaboración de caretas; hay fiestas de santos y santas con chamiza, misa y pasada, con juegos populares presentes en todo el territorio nacional como los toros de pueblo, el palo encebado, los castillos o la vaca loca; su gastronomía típica: fritada, empanadas (pasteles), tortillas de papa (llapingachos), yahuarlocro, cuy asado, caldo de gallina, hornado, es la misma de otras zonas al norte o al sur del país (Landy 2019). Sumado a estos aspectos regionales y nacionales se ubican prácticas culturales locales como la elaboración del “pato al lodo” o el champús, los juegos de la canchulla o el boliche, las fiestas de la Diablada, los Monos¹⁸ o la Trajería,¹⁹ o la identificación con escuelas, colegios, clubes deportivos, talleres artesanales, barrios, parentesco y otras formas de asociación colectiva.

Evidentemente Píllaro no está aislado del mundo, la identidad pillareña junta estas premisas con aspectos culturales del mundo entero, con diversos modelos religiosos y musicales, con tendencias del mundo del espectáculo que incluyen estrenos cinematográficos, youtubers e influencers, con estándares hegemónicos de éxito empresarial, profesional y personal. Estos y otros aspectos se juntan para producir identidades fluidas, formas de ubicarse en la esfera global que llevan a la práctica distintos modos locales y globales de ser pillareño. “La identidad global solo existe en tanto realidad local” (Cánepa Koch 2001, 20). Lo global es el resultado de diversas realidades locales: un proceso de grupos y personas viviendo la globalidad en distintas esferas regionales, étnicas, sociales y culturales. La identidad local no resiste, no se opone a una identidad global; la identidad global no es homogénea, es recontextualizada, reconfigurada y finalmente experimentada en la práctica, en el hacer local, por agentes y grupos en diferentes relaciones de poder (Cánepa Koch 2001).

La Diablada Pillareña se constituye en un lugar privilegiado para debatir sobre la identidad pillareña, no todos los bailarines son pillareños, ni todo pillareño es un bailarín. Si bien el diablo encarnó nociones indígenas como salvajismo y violencia, la tradición fue reinventada a

¹⁸ Disfrazados de la parroquia de San Andrés, salen a las calles desde el 26 hasta el 31 de diciembre.

¹⁹ Fiesta popular de disfrazados de la parroquia de Poaló, se lleva a cabo del 28 al 30 de diciembre

lo largo de 30 años para encarnar nociones de insurgencia, creatividad, libertad o emancipación (Landy 2019), que podrían ser meros discursos; quizá se encarnan nociones como el machismo o el fanatismo. Muchas de las antiguas distinciones étnicas indígena/mestizo quedan disueltas o resignificadas en la Diablada, al considerarse pillareños y pillareñas insurgentes. Este cambio, que tiene que ver con la desindianización de la fiesta, es vital para rastrear las transformaciones y continuidades en las experiencias y significados encarnados de la Diablada como una cultura expresiva.

Las nociones de insurgencia, presentes en los discursos en torno a la Diablada pueden conectarse con la reivindicación de un pasado mágico, de un exterminio colonial y de un atropello republicano; mecanismos que funcionan como otredad inclusiva para hablar de lo indígena o lo campesino, distanciándose de sus elementos, y que, en última instancia pueden resultar peligrosos al instituir textos, significados o visiones esencialistas de la fiesta que la convierten en una pieza de museo, negando sus próximos cambios, adaptaciones, resignificaciones, ampliaciones y/o continuidades. Una fiesta y una identidad que se dice así mismo insurgente, podría encarnar, de manera inconsciente, nociones hegemónicas no insurgentes como el machismo o la mercantilización de la cultura, a la vez que encarna nociones como el afecto, la reciprocidad o el gusto por la música, el baile y el disfraz. Es decir, la diablada encarna nociones de identidad fluida pillareña, que podrían ser insurgentes; pero están revestidas de un discurso de tradición e insurgencia que permea toda la práctica como insurgente, siendo que ciertos aspectos podrían serlo y otros no. Estos discursos de identidad pillareña insurgente se anclan en los discursos mitificados históricos del cantón. Viajemos entonces por los Andes Centrales para conocer la historia, los mitos y leyendas de “Píllaro Viejo”.

Capítulo 2

Marco contextual

En la libérrima, altiva y siempre progresista provincia de Tungurahua, en uno de los amplios, fecundos y hermosos repechos de la Cadena Oriental de la Cordillera Andina, formando un gracioso escalón de varias mesetas, se encuentra el Cantón Píllaro... en todo el cantón el aire es puro y saludable (Coba Robalino, Monografía General del Cantón Píllaro 1929, 9).

En este capítulo rastreo los momentos históricos que conforman los relatos sobre el lugar geográfico-histórico denominado Píllaro para contextualizar el discurso de identidad insurgente pillareña. Después ubico cronológicamente algunos de los relatos sobre los orígenes de la Diablada y comento brevemente diversos tipos de disfraz (antiguos y actuales) puestos en ejecución desde fines de diciembre hasta inicios de enero. Este recorrido, de ninguna manera, busca la autenticidad o persiguen la realidad histórica de los textos, mitos y leyendas en torno a Píllaro y a la Diablada; sino que percibe la huella del pasado en el presente. No se puede evidenciar la veracidad de los relatos históricos; pero se puede constatar para qué y cómo fueron y son utilizados en el presente, en la vida cotidiana de las personas que se definen como pillareños o pillareñas.

2.1. Píllaro. Una introducción

El cantón Santiago de Píllaro se encuentra a 12 km de la ciudad de Ambato, capital de la provincia de Tungurahua y a 105 km de Quito, capital del Ecuador. El historiador y presbítero José María Coba Robalino¹ (1929) en su monografía general del cantón Píllaro, rastrea el origen del vocablo “Píllaro” desde la lengua Chimú. Según Coba Acorde a Robalino (1929) los primeros poblados y asentamientos que conformaron la región donde actualmente se asienta el cantón, fueron los paeces o panzaleos, alrededor de 200 años antes de Cristo en los períodos Protopanzaleo I y Protopanzaleo II.

¹ Coba Robalino nació en Píllaro, autodidacta, conecedor de la producción historiográfica ecuatoriana de la época. Combinó el ejercicio pastoral con la investigación histórica y etnográfica, acompañó sus trabajos con fichas de campo, con nombres, ocupación y descripción de sus fuentes (colaboradores). “Se desempeñó como párroco en Píllaro, en la parroquia de San Sebastián de Quito, (1908), en Nono (1917), en la parroquia de Chimbacalle de Quito (1917), y en San José de Minas desde 1921 hasta 1924. En 1929 consta como miembro de número de la Academia Nacional de Historia. Escribió monografías sobre la historia temprana del Ecuador siguiendo la línea y las interpretaciones de la obra de Juan de Velasco, que para los inicios del siglo XX era la dominante. En esta línea hay varios trabajos como el Origen de los Caras, La Caída de los Shiris, Prisión y muerte de Atahualpa y su trabajo sobre Rumiñahui” (Coba Robalino, Monografía de la Parroquia de San José de Minas, escrita por el Presbítero Dr. Dn. José María Coba Robalino, cura párroco de San José de Minas. Año 1923. 2018, 109).

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).

Después surgieron los uros o puquinas,² también llamados chipayos o changos; más o menos de 400 a 750 años en la era Cristiana en el periodo Tuncahuán (Coba Robalino 1929). Para el sacerdote e historiador pillareño, basado en los estudios arqueológicos de Jacinto Jijón y Caamaño, de 750 a 900 años después de Cristo, en el período guano, apareció “una poderosa nación en la costa ecuatoriana entre Manta y el Guayas, que, avanzando al interior ecuatoriano, dominaron a los antiguos páeces (panzaleos) y puquinas; no se sabe exactamente como se llamaba esa nueva nación, lo cierto es que más tarde fue llamada chimú, huancavilca, yungas, mochicas y semejantes” (Coba Robalino 1929, 95).

Para Coba Robalino serían estos Chimú, o más bien la lengua Chimú la que da nombre a Píllaro: en Chimú, “Pillalla”, significa rayo y/o trueno; “aro” significa altar o descanso, lo que quiere decir que Píllaro equivale al Altar del Dios del Rayo y del Trueno (Coba Robalino 1929, 161). Serían los pobladores de las laderas aledañas de las regiones de Panzaleo, Ambato, Tisaleo, Mocha, entre otros, los que llamaron Píllaro a esta región que debió ser un gran centro de romería³ para adorar al Dios que lanzaba truenos y rayos en medio de terroríficas tempestades y negros nubarrones (Coba Robalino 1929, 161). “Los uro-puquinas y los chimús fueron adoradores del sol y de la luna [...] también del Dios del Rayo Tronador. En Píllaro: los tilitusas, canimpos, juipos y quillanes adoraban al Dios [...] con pomposas ceremonias en que desplegaban los reyes, nobles y los sacerdotes ropas y joyas lujosísimas; es probable que hubo una cueva-adoratorio en uno de los rincones cercanos a la región de los Llanganates” (Coba Robalino 1929, 161).

Estos Chimú llegarían hasta el centro y sur del Ecuador hasta ser dominados por los Caras o Quitchés y trasladarse a Trujillo, en la costa norte peruana, para concretar el Segundo Imperio del Gran Chimú, un digno rival de los Incas (Coba Robalino 1929, 94) cuyos vestigios se mantienen en Chanchán como una imponente ciudad precolombina de adobe; la más grande de América. Según Coba Robalino (1929), la región pillareña estuvo poblada por los uro-

² Hablaban el idioma puquina (Coba Robalino, Monografía General del Cantón Píllaro 1929)

³ “Píllaro y Patate formaron el asiento de un “Templo Sagrado”, lugar de culto para los quitus y, en época avanzada, venerado por los Incas” (Soria 2015, 72).

puquinas y los chimús en el Tilitusa (lo pantanoso), Saquitusa (la ladera) y Montuctusa (lo llano) (Coba Robalino 1929, 91). Estos nombres resignificados llegaron al presente: el vocablo Tilitusa corresponde al antiguo nombre del caserío “La Merced”, cercano al barrio Tunguipamba y a la quebrada del Pucahuaico⁴, sitio mitificado como un lugar donde habita “la cosa mala” o el demonio. Coba Robalino (1929) culmina su revisión de los poblados que habitaron la región de Píllaro citando a los atacameños del periodo elenpata, a los quitchés o caras⁵ del periodo huanvalac, a los quijos o yumbos orientales en el Siglo XII y a los puruháes en el Siglo XII (Coba Robalino 1929).

Lejos de comprobar la veracidad de la revisión histórica, arqueológica y etnográfica de Coba Robalino, percibo un esfuerzo por unificar los mitos y pueblos precolombinos conocidos de manera cronológica y posicionar a Píllaro como un sitio protagónico en los trajines y episodios históricos más importantes de la etapa que Coba Robalino (1929) llama Protohistoria. Como veremos, Coba Robalino (1929) liga personajes, y escenarios representativos de Píllaro a todos los momentos estelares de la historia del Ecuador, figuran personajes como Ati Pillahuazo, Rumiñahui⁶ o las Esparza. Precisamente el cacicazgo de los Pillahuazos con su líder Ati-Pillahuazo sería el germen de la nacionalidad ecuatoriana (Lara Arcos 2014) y según algunas visiones, el origen del nombre de Píllaro (V. Romero 2013). Según Pedro Reino (2001), cronista e historiador de la provincia de Tungurahua, “no se ha podido determinar la traducción exacta del vocablo “Píllaro”, debido a que la palabra no corresponde al quichua sino a los ancestros paeces y panzaleos”⁷ (Reino 2001, 11); pero se asocia el término al campo semántico de la palabra Pilligua, que da nombre al cacique Pillahuazo (Reino 2001).

Coba Robalino (1929) señala al cacicazgo de los Pillahuazos o los “Píllaros” como posterior al dominio Puquina – Chimú y por tanto, determina el nombre del sector anterior al cacicazgo; que tomaría este nombre después de que los Caras establecieran poblados en Yatsil, Píllaro y Tilitusa, de manera que los nuevos pobladores adoptaron el nombre Chimú de la región para su cacicazgo: “las gentes al posesionarse de una región, acostumbraban [...] a valerse de los nombres anteriores para designar los sitios, cerros, caseríos, planicies, ríos,

⁴ Se contextualiza más adelante en el capítulo

⁵ En lengua Quitché o Cara, tilitusa significa lo incendiado por la guerra; chacata (hoy Marcos Espinel) significa abundante en fuentes de agua. Los reyes de los Quitchés o Caras se llamaron Shyrís (Coba Robalino 1929).

⁶ En quichua quiteño Rumiñahui significa cara de piedra; en quechua cuzqueño significa ojo de piedra.

⁷ Siendo el término panzaleo una denominación inexacta, pero de utilidad metodológica histórica (Reino 2001)

casas y personas, muchas veces mejorando o empeorando el significado que tuviera en la anterior lengua (Coba Robalino 1929). Entonces aparece el señorío étnico conocido como el de los “Ati Pillahuazo”, integrado por pocas aldeas dispersas que se fusionaron en alianzas guerreras hasta alcanzar un amplio espectro de influjo étnico (Soria 2015, 140).

En otra versión el vocablo “Píllaro” proviene del término cayapa “Píllala” que significa relámpago y “Ru” que significa hueco, hondón u hondonada. Entonces “Píllaru” o “Píllaro” significaría el hueco o la cuenca del relámpago en alusión a las fuertes lluvias y tormentas de la zona (Landy 2019). Los cayapas, chipayas o payas fueron de la misma familia y tuvieron el mismo lenguaje que los uro – puquinas, que convivieron con los Chimú (Coba Robalino 1929); por lo que estos significados son similares. Para Pedro Reino (2001) y Carmen Landy (2019) la historia, y para Cristian Carrasco (2017) la identidad de Píllaro se mueven en referencia a Rumiñahui, medio hermano de Atahualpa, nieto de Ati-Pillahuazo (Coba Robalino 1929), y heroico mártir de la defensa contra la conquista española. Como veremos, la figura de Rumiñahui no es la única que entretiene los mitos históricos y la identidad pillareña, aunque sí ocupa un lugar importante, como se evidencia en el desfile anual que conmemora su natalicio el primero de diciembre realizado por instituciones educativas, y el emplazamiento de varios monumentos en su honor.

Una versión menos extendida refiere al prefijo “Pi” del idioma de los Caras que significa agua⁸ o a la leyenda del Pillallau, un animal gigantesco con cabeza de cóndor y cuerpo de puma (ortinozoomorfo) que habita en los parajes montañosos de la Cordillera Oriental y que por las noches emite alaridos con tormentas, bufidos con truenos y gritos de granizo a raudal. Pillallau sería el señor del trueno, la tormenta y la granizada (Costales, Costales Peñaherrera y Costales 1996) (Carrasco 2017). Esta versión es menos contundente que la del padre Coba Robalino (1929) y está poco difundida; aunque conserva elementos comunes como el trueno y el Dios, en este caso el Dios es una bestia. Lo cierto es que el asiento de Píllaro fue fundado por parte de los españoles en 1570 por Don Antonio de Clavijo, por comisión de la Real Audiencia de Quito (Coba Robalino 1929). El 29 de Julio⁹ de 1851 se realiza la primera cantonización republicana de Píllaro, con las parroquias de Patate y Baños, en la provincia de

⁸ Según Cristian Carrasco (2017), basado en los estudios de Costales Peñaherrera y Costales Samaniego, esto se podría verificar en los topónimos cercanos que empiezan con el prefijo Pi, como Pillahaló, pueblo del asiento de Tacunga. Carrasco refiere al hecho de que la población de Píllaro fue anterior a las provincias de Tungurahua y Cotopaxi, antes llamada León (Carrasco 2017).

⁹ Durante esta fecha se realiza la conmemoración cívica anual de cantonización, conocida como “fiestas de Píllaro” con desfiles, sesión solemne, toros de pueblo, elección de reina, castillos y bailes populares.

Cotopaxi (León) por Decreto Supremo firmado en Latacunga durante la presidencia de Diego Noboa por influencia de José María Urbina¹⁰, quien en su mandato (1852-1856) ratificó la creación y empleó a los habitantes del sector como efectivos militares (Coba Robalino 1929). Con la creación de la provincia de Tungurahua el 3 de Julio 1860, Píllaro pasó a formar parte de la nueva provincia junto a los cantones Ambato y Pelileo (Castillo 1960).

El 5 de agosto de 1949 un fuerte terremoto sacudió la zona de Tungurahua, el casco urbano de Píllaro fue dañado de forma severa, por lo que se proyectó reconstruir la ciudad hacia el suroccidente, en el sector denominado Píllaro Nuevo (Ciudad Nueva); un cambio que surtió pocos efectos, debido a que la población siguió creciendo en su antiguo emplazamiento (Campaña, y otros 2010). En el 2020 conforma uno de los nueve cantones de la provincia de Tungurahua, se encuentra a 2.8000 msnm en la estribación occidental de la Cordillera Central de los Andes, con una posición de 1°10' de latitud sur y 78°32' de longitud oeste, ocupando diversos pisos climáticos que van desde el clima subhúmedo de las estribaciones de la cordilla a 2.100 msnm, el clima templado, y el frío páramo andino a 4.000 msnm, su promedio de precipitación anual es de 70 mm (Ministerio de Turismo 2011). Píllaro limita al sur con los cantones de Patate y Pelileo, al norte con la provincia de Cotopaxi, al este con la provincia de Napo y al oeste con el cantón Ambato; está conformado por dos parroquias urbanas: La Matriz y Ciudad Nueva; y siete parroquias rurales: Baquerizo Moreno, San José de Poaló, Emilio María Terán, San Miguelito, San Andrés, Marcos Espinel y Presidente Urbina. La extensión territorial de Píllaro es de 443,1 km², establecida por el Instituto Geográfico Militar (Campaña, y otros 2010).

Según el último censo poblacional del Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC), Píllaro tiene una población de 38.357 habitantes: 18.091 hombres y 20.266 mujeres. La mayor parte se considera mestiza, el sector urbano representa el 19,4% y el rural el 80,6% de la población (INEC 2014). Entre las actividades económicas se destacan las relacionadas con la agricultura, ganadería, silvicultura y pesca que ocupan el 48,9% de las actividades económicas de los pillareños y pillareñas, seguido por la construcción con un 10,9%, el comercio al por mayor y menor con un 9,6%, las industrias manufactureras con el 9,0% y el sector del transporte con el 4,7% (INEC 2014). Además de Rumiñahui y la Diablada; Píllaro

¹⁰ José María Urbina nació en la parroquia que hoy lleva su nombre, Presidente Urbina, en Píllaro, el 19 de marzo de 1808, en ese entonces Píllaro pertenecía a Quito. Se lo recuerda como pionero en la abolición de la esclavitud, por lo que es un referente para los pillareños y pillareñas que erigieron un monumento en su honor, en el parque central de Píllaro

también es reconocido en el ámbito turístico por su gastronomía, sus artesanías y sus atractivos naturales como la laguna de Pisayambo, la cascada de Quinuales o el Cerro Hermoso.

2.2 Mitos y leyendas de Píllaro histórico. Ati-Pillahuazo, Rumiñahui, las Esparza

El antiguo Rey de Píllaro, se vestía con tanto lujo como el Rey de Quito y después como el Inca, se vestía como se visten ahora los grandes danzantes o bailarines del Corpus; otros danzantes vestidos con menor lujo le cargaban en unas andas forradas con chapas de oro y con bastones de plata: le cubrían del sol, del polvo y de la lluvia unas lindas y finas cortinas de colores sostenidas en unos palos: le acompañaban tropas con lanzas y hachas de cobre, y con grandes garrotes
(Coba Robalino, Monografía General del Cantón Píllaro 1929, 151).

Este apartado no pretende verificar la autenticidad histórica de los hechos, sino sumar episodios representativos para la identidad pillareña, y para el discurso sobre esa identidad, que hilvanaron los relatos para la creación del sitio geográfico-histórico denominado Píllaro. Una vez que los Chimú salieron del territorio ecuatoriano por la presión de los Caras o el temor a las continuas erupciones volcánicas (Coba Robalino 1929), llegaron los atacameños, los caras o quitchés, los quijos y los yumbos orientales (Gonzalez Suarez 1970). “Con la mezcla de los caras, quijos, chimus, atacameños, panzaleos, etc; se formó la raza puruhá, conservándose fuerte e independiente hasta la unión con el reino cara de Quito” (Coba Robalino 1929, 110). Antes de conformarse la dinastía de los Duchicelas, un fuerte terremoto sacudió la zona interandina, hundió el Altar, sepultó a los pueblos y activó los volcanes de la región central provocando una fuerte devastación (J. Velasco 1970) (Coba Robalino 1929). Según Coba Robalino (1929) los manuscritos originales puruhá/español, en donde constaba la tradición del hundimiento del Cullay o Altar, fueron entregados por Leandro Sefla, cacique de Licán, a los sabios Humboldt y Stevenson (Coba Robalino 1929, 111). De las ruinas y la reconstrucción de la catástrofe natural emergieron los Puruhá, con los Duchicela erigidos como reyes.

La princesa heredera de los Caras de Quito Toa, contrajo matrimonio con el heredero de los Puruhá Duchicela, para establecer el Reino de los Shyris desde Carchi al Cañar. Fruto de esta unión fue su hijo Autachi Duchicela; su hijo Hualcopo Duchicela, nieto de Toa, se enfrentó a Tupac Yupanqui, durante la invasión incaica del Reino de Quito (guerras Shiry-Inca) (J.

Velasco 1970). Por este periodo florece Ati Pillahuazo^{11 12}, Rey de Píllaro, Tigualó y Muliambato (Salcedo) (Coba Robalino 1929, 131); casado con la princesa Choasanguil, flor de las tres sangres¹³ que junta las razas Shuar, Puruhá y Panzaleo¹⁴ (Lara Arcos 2014, 33); cacique y militar al servicio de Hualcopo Duchicela, líder en la defensa de las invasiones incaicas. Coba Robalino (1929) coloca a Ati Pillahuazo y a Nazacota, Cacique de Cayambe, como los más fieros, bravos, fuertes, valientes, gallardos, intrépidos e inteligentes guerreros al servicio de los Shyris:2

Es una primitiva gloria para los cantones Píllaro y Salcedo, haber tenido, en pleno Siglo XV, como General en Jefe del Ejército del Schyri, en esta región central, al Ati Pillaguazo, que, sin duda, con bravura detuvo al Inca, y su poderosísimo ejército que no rebajaría de cien mil soldados. Por la Independencia de la Patria durante ¡cinco años! (Coba Robalino, Monografía General del Cantón Píllaro 1929, 137).

Coba Robalino (1929) que sigue al Padre Velasco, destaca la dimensión nacional y el carácter patriótico del reino de Quito, previo a la conquista de los incas y a la invasión española. En esta visión, el Reino de Quito, con sus héroes y sucesos, sería el germen de la nacionalidad ecuatoriana, una narrativa importante en ciertos contextos, debido a los antiguos conflictos armados con el Perú (Estupiñán 2003). La historia cívica del Ecuador se ubica en esta perspectiva, por lo que mira a los Shyris Atahualpa y Rumiñahui, como personajes icónicos, símbolos de la identidad y líderes en las luchas anticoloniales. Coba Robalino (1929) además, inserta con éxito a Píllaro en los grandes sucesos históricos regionales. “La región de Píllaro es una de las más importantes para la estrategia militar, y lo ha sido desde los tiempos de los aborígenes” (Coba Robalino 1929, 202). El éxito no se refiere tanto a la veracidad de sus aseveraciones, sino a su utilidad para la identidad fluida (De la Cadena 2004) de los pillareños y pillareñas, y para el discurso sobre esa identidad.

Coba Robalino (1929) es parte de una tradición mítica, que, si bien no empieza con su estudio; se consolida, se afianza, se legitima en su monografía, que sirve de base para casi

¹¹ Según Oswaldo Soria (2015) los Atis o Poderosos eran los elegidos para custodiar los templos sagrados (Soria 2015, 73).

¹² Ati Pillahuazo en legua puquina significa el destrozador, el vencedor, el rayo (Lara Arcos 2014, 40).

¹³ Choasanguil significa flor de las 3 sangres en idioma quijo-puquina (Coba Robalino, Monografía General del Cantón Píllaro 1929, 156).

¹⁴ Según Oswaldo Soria (2015), Cieza de León indica que los panzaleos ocuparon las provincias de Tungurahua y Cotopaxi, y que guardaban similitudes culturales con los habitantes Quijos, Archidonas y yungas (Soria 2015, 107).

todos los trabajos posteriores sobre la historia de Píllaro. Una tradición que inventada, reinventada y resignificada no pierde actualidad (Hobsbawn y Ranger 2002), puesto que el personaje de Ati Pillaguazo es importante para la identidad fluida (De la Cadena 2004) pillareña, porque como símbolo de rebeldía, figura en el nombre de calles, de escuelas, de barrios, de sectores, de grupos musicales, de clubes deportivos, entre otros; también es un ícono que se enseña en las unidades educativas pillareñas. La identidad fluida (De la Cadena 2004) pillareña teje las tradiciones históricas locales citadas en este capítulo, con aspectos regionales, nacionales y globales; con la virtualidad y la hipermedia; con la participación en fiestas, danzas, y en las partidas de Diablos; con la identificación con escuelas, colegios, clubes deportivos, talleres artesanales, barrios, parentesco y otras formas de asociación colectiva¹⁵.

Después de las cruentas batallas entre el Shyri, el Inca y sus ejércitos, Huayna Cápac, hijo de Tupac Yupanqui, hábil general y perspicaz estratega, decidió pactar alianzas matrimoniales a lo largo del callejón interandino (J. Velasco 1970) (Coba Robalino 1929).

El Inca, en persona, se dirigió nuevamente por el camino de los páramos orientales y cayó, repentinamente, por las espaldas contra los dos caudillos Pillahuazo Ati y Tuconango Jacho¹⁶ [...]. Huayna Cápac tomó prisioneros a los dos héroes y a sus familias, y muy sagaz político, en vez de ultrajarles y hacerles matar, consiguió hacerse amigo de ellos, les confirmó de Ati y Jacho, les edificó casas como de los incas, revistió de esplendor sus cortes y se casó con sus hijas, como ya lo había verificado, años antes, en el Licán Puruhá, con la hija del Régulo de Licto y Licán. Edificó casas de placer en el cacicazgo de Píllaro en Huainacurí, y en el de Tacunga en Huanailín (Coba Robalino, Monografía General del Cantón Píllaro 1929, 144).

Coba Robalino (1929) establece así un linaje noble para Rumiñahui: sus padres serían Huayna Cápac y la princesa Nary Ati, hija de Ati Pillahuazo y Choasanguil, de manera que Rumiñahui sería nieto de Ati Pillahuazo, medio hermano de Atahualpa, y el heredero de la bravura del cacicazgo de Píllaro, Tigualó y Muliambato en las guerras del Tahuantinsuyo¹⁷ y en la defensa contra los conquistadores españoles (Coba Robalino 1929). Esta versión, con pocas variantes como la de Pedro Reino (2011), que indica que la madre de Rumiñahui no sería Nary Ati, sino la princesa Choasanguil debido a que en esta región las mujeres

¹⁵ Ver Capítulo 1.

¹⁶ Cacique de Latacunga

¹⁷ Guerras civiles incaicas

heredaban el apellido materno y no el paterno (Reino, 2011), es aceptada por algunos investigadores y divulgadores pillareños como Luis Lara¹⁸ (2014), que asegura que Rumiñahui nació en Huaynacurí el 1 de diciembre de 1494:

Rumiñahui, entonces, es descendiente por parte del padre de los incas, y por parte de la madre, que nace de Ati Pillaguazo (cultura panzaleo) y de la Reina Choazanguil, flor de las tres sangres donde Shuar, Puruháes y Panzaleos se unifican a través de Nary Ati, que con Huayna Cápac se unifican para dar origen al héroe, al indómito Rumiñahui. [...] El jefe pillareño representa entonces a la patria con orgullo, nacido en Huaynacurí, hasta en su sangre lleva la ideología integradora de la nacionalidad ecuatoriana (Lara Arcos 2014, 32).

Es por eso que dentro de la tradición mítica, histórica y turística se conoce a Píllaro como “cuna de Rumiñahui”, por atribuirse el nacimiento de este personaje (Reino 2001), que fue utilizado como símbolo de una comunidad imaginada que dibujó los horizontes de un estado-nación (Anderson 1993) llamado Ecuador. Después de las victorias nupciales de Huayna Cápac en Píllaro y Tacunga, el inca se dirigió a la conquista del Reino de Quito, defendido por Cacha Duchicela, hijo de Hualcopo Duchicela (Coba Robalino 1929). El líder de los Shyris fue herido y murió en el campo de batalla, por lo que sus tropas, conformadas por caciques caras-quiteños, proclamaron nueva Shyri del reino de Quito a Paccha, hija del difunto. Entonces Huayna Cápac desplegó su estrategia y ordenando el cese del fuego, contrajo solmenes matrimonios con la heredera de los caras-quiteños, para establecerse como el nuevo rey. De esta unión nació Atahualpa, hermano menor de Rumiñahui, favorito de Huayna Cápac, vencedor de las guerras civiles del Tahuantinsuyo, y cautivo en Cajamarca (J. Velasco 1970) (Gonzalez Suarez 1970) (Coba Robalino 1929).

Durante el reinado de Huayna Cápac, Ati Pillahuazo formó parte del consejo de ancianos y fue depositario del testamento del inca; sostuvo con su experiencia y la valentía de su nieto Rumiñahui (Coba Robalino 1929), que junto a Quiz Quiz y Calicuchima fueron los 3 grandes generales de Atahualpa (J. Velasco 1970) que, invictos, pacificaron el Tahuantinsuyo (Soria 2015), la victoria sobre Huasacar. Cuando Atahualpa descansaba en Cajamarca, la tarde del 16 de noviembre de 1532, arribaron Pizarro, Soto, Valverde y Felipillo. La captura y muerte

¹⁸ Docente de bachillerato e investigador pillareño, divulgó anécdotas históricas de Píllaro en periódicos, revistas y libros. Aficionado a la arqueología, exploró y encontró diversos restos arqueológicos en variados lugares del cantón, lo que le permitió abrir el museo “Rumiñahui”, en el sector de Huaynacurí.

de Atahualpa es una de los relatos más extendidos y mitificados en los Andes¹⁹, existen raudales de fiestas y rituales basadas en este episodio, que podrían plantear una reconciliación de los elementos violentos de la historia utilizando el humor, la transgresión y la celebración (Huerta Mercado 2001). En este episodio histórico, que para algunos da inicio al colonialismo en nuestra región, se ubica la “Leyenda de Rumiñahui”. Cuando Ati Pillahuazo, de 93 años, se enteró de la captura de Atahualpa, viajó junto a otros jefes y caciques a la región de Cajamarca; pero fue muy tarde, “aullando de dolor, regresaron a Píllaro y empezaron los preparativos para la guerra contra los blancos” (Coba Robalino 1929, 152).

El título que alegó Rumiñahui y que aceptaron en todo el Reino de Quito todos los grandes caciques, para proclamarse Shyri, fue el ser el hermano mayor de Atahualpa por su padre Huaina Cápac (Coba Robalino 1929, 153).

Según la leyenda, Rumiñahui organizó una férrea resistencia acompañado de Píntac, Zopozopangui, Quimbalimbo, Chaquitinta Nuenango, entre otros; y aconsejado por los ancianos Atí, Nazacota y Jacho (Coba Robalino 1929, 153). Aunque lucharon con fortaleza en Tixán, Tiocajas, Patate y Guagrahuasi, las tropas de Rumiñahui fueron derrotadas (Coba Robalino 1929); quizá por la confusión reinante, por una erupción volcánica o por la astucia de los cañaris, aliados de los peninsulares (J. Velasco 1970) (Gonzalez Suarez 1970) (Coba Robalino 1929) (Soria 2015). Vencido Rumiñahui se dirigió a Quito, incendiando los tambos reales de Molleambato, Llactacunga y Mulaaló a su paso, cometiendo atrocidades, recolectado diversos tesoros para huir a su ciudad natal y esconderlos en alguna parte de la cordillera de los Llangantes (Coba Robalino 1929).

Es opinión común entre muchísimos de San Miguel de Muliambato (Salcedo) y Píllaro que Rumiñahui hizo esconder todos los tesoros que más pudo del Reino de Quito, en un sitio cercano a los Llangantes y no en las faldas del Rumiñahui ni de otro cerro (Coba Robalino 1929, 154).

¹⁹ Una versión literaria de este suceso la proporciona Benjamín Carrión en su novela “Atahualpa”, una narración de aventuras que, a pesar de anclarse en el ideario nacionalista, no plantea dicotomías locales/hispanas al dibujar personajes complejos.

Coba Robalino (1929) califica a Rumiñahui de incansable guerrero al servicio de la Patria, en clara diferencia con el padre Velasco²⁰ que considera al hermano mayor de Atahualpa un oportunista, puesto que, teniendo la ocasión de liberar al Inca, no lo hizo, sino que se dirigió a Quito, para asesinar a la familia real y usurpar el poder (J. Velasco 1970). Aunque existe múltiples interpretaciones e ideas contradictorias sobre la figura de Rumiñahui, en la doctrina cívica prima la imagen idealizada de la historiografía nacionalista: un héroe militar de origen Quiteño (Espinosa 2004) y/o Pillareño (Coba Robalino 1929). Una imagen que según Tamara Estupiñán (2003), se forjó para levantar el ánimo y la unidad nacional después de la derrota en la guerra con el Perú en 1941, y que la historiografía descartó en la década de los 70 y 80 (Estupiñán 2003). No es intención de este trabajo dilucidar o desmitificar a los personajes históricos; sino más bien, ver cómo estas mitificaciones actúan en la identidad de los pillareños y pillareñas.

[Rumiñahui] gestor de la resistencia y pronunciado general de los habitantes aborígenes y mestizos de nuestro terruño, se transforma en el más gran beligerante de todos los tiempos. [...] es el primogénito sacrificado de la soberanía nacional, luchó tenazmente, defendiendo a su pueblo y el patrimonio de sus estirpes. Según tradición de los pillareños, fue sucesor del cacique Ati Pillahuazo, cabecilla de los panzaleos de Cotopaxi y Tungurahua. Desde su infancia se destacó por su inteligencia, agilidad, fuerzas y probidades marciales para defenderse y atacar, fue temible enemigo de sus contrarios, no concurría en su mente la sensatez del guerroo vencido, ni el perdón, peor el olvido (Soria 2015, 176).

Como se ve en Coba Robalino (1929), la imagen de Rumiñahui estuvo idealizada en Píllaro, antes de la guerra del 41, incluso antes de la crisis del estado oligárquico de los 30, que podría ser otro punto de partida para la construcción del Rumiñahui legendario (Espinosa 2004) (Coba Robalino 1929). Y su ícono llega hasta el presente, como señala el texto de Soria (2015); como muestra el ingreso a Píllaro por la Avenida Rumiñahui con su redondel y un monumento dedicado al héroe. Como lo comprueba el emplazamiento dedicado al “cara de piedra”: la “Plaza de la Resistencia Indígena”, ubicada en Huaynacurí con una estatua de grandes dimensiones, que aparece en la tradición mítica y turística de Píllaro como un lugar de peregrinación, en donde se realizaban danzas y ofrendas a los dioses, llevando “en hombros por los senderos a la princesa Choasanguil y a su esposo Ati Pillahuazo, gran jefe

²⁰ Velasco sigue las crónicas españolas, que definen a Rumiñahui como un tirano cruel y usurpador (Espinosa 2004).

panzaleo, con los soldados y toda la población”²¹ (Lara Arcos 2014, 44). Como lo ratifican las solemnidades y el feriado del primero de diciembre que recuerda su natalicio, que incluye festividades cívicas, un desfile de bandas musicales estudiantiles, y variados programas en recuerdo del caudillo; y más aún, el rostro de Rumiñahui aparece en casi todos los identificativos pillareños: en estampas publicitarias, promociones turísticas, portadas de libros, caratulas de cuadernos, agendas empresariales y comerciales, calendarios, relatos escolares, publicaciones virtuales, letras de canciones, conversaciones cotidianas, entre otros. De manera que Rumiñahui, el altivo e insurgente Rumiñahui, se convierte en un referente, en un signo de distinción, en una huella del pasado en el presente de la identidad pillareña (Carrasco 2017) (Landy 2019).

Coba Robalino (1929) culmina su relación histórica de Ati-Pillaguazo y su nieto, refiriendo la captura y muerte de Rumiñahui en 1535, que no fue bautizado, ni confesó donde escondió los tesoros (Coba Robalino 1929). Ati Pillahuazo fue bautizado como Don Alonso²² Ati y su esposa Choasanguil como Doña Francisca Choasanguil entre los años 1535 y 1549 de manos del franciscano Pedro de la Gociela. El Rey de España, concedió privilegios de conde a los Ati, que pasarían a través del cacicazgo hasta la República, cuando en 1843 actuaba como Gobernador de los indios en San Miguel de Muliambato, Don Felipe Ati Zumba (Coba Robalino 1929, 157). Coba Robalino (1929) y Pedro Reino (2001) establecen genealogías de los Ati hasta el Siglo XIX, que no son motivo de este trabajo.

La leyenda del tesoro de los Llangantes configura otra mitificación importante en la identidad pillareña, y en el discurso sobre esa identidad. Después de la fundación de Píllaro²³ en 1570 por Antonio Clavijo²⁴ con alrededor de cinco mil habitantes (Coba Robalino 1929, 202), “los

²¹ Esta celebración se evidenciaba los meses de cosecha, el objetivo de las danzas y la peregrinación desde Huaynacurí a otros centros ceremoniales como Quinauales y Cerro Hermoso, era ofrecer los productos a los dioses (Lara Arcos 2014, 44).

²² En algunas versiones Don Alonso Ati sería un militar cuzqueño llegado a Quito después de la conquista española consignado como cacique de Tigualó y Píllaro, lo que negaría su parentesco sanguíneo con Rumiñahui (Soria 2015, 181).

²³ Píllaro se funda como Santiago de Píllaro en referencia al apóstol Santiago, que, según la tradición, murió a manos del Rey Herodes Agripa después de pasar por España. Su cadáver fue trasladado y descansa en la Catedral de Santiago de Compostela, siendo un masivo centro de peregrinación de todo el mundo. Según cuentan los cronistas de la conquista, Santiago, que valerosamente ayudó durante ocho siglos a la reconquista española de la península ibérica (expulsión de los moros), se apareció junto a Hernán Cortés en la conquista de los mexicas y al lado de Pizarro en la captura y muerte de Atahualpa. Aún más, el apóstol apoyó las victorias españolas en Píllaro y Tiocajas sobre el fiero Rumiñahui, por eso se denominó al asiento aborigen de Píllaro como la parroquia quiteño-española Santiago de Píllaro (Coba Robalino 1929, 205).

²⁴ Clavijo, además fundaría Patate, Pelileo, Quero, Ambato, Guano, Licán, Pujijí, Saquisilí, Aláquez; entre otros sitios que prosperan hasta la actualidad. Es probable que en aquel tiempo se fundaran muchos de los actuales

blancos cristianos ya no se preocuparon de otra cosa que, buscar los tesoros de oro y plata escondidos por Rumiñahui” (Coba Robalino 1929, 191). El asentamiento de Píllaro se volvió conocido por la leyenda del tesoro, que produjo nuevas leyendas, como la del “Derrotero de Valverde”. Se cuenta que en días de la colonia llegó un español de apellido Valverde que contrajo nupcias con una doncella india, hija del cacique de Píllaro y heredera sanguínea de Rumiñahui. La familia aborigen mostró a Valverde el escondite del tesoro, el bandido robó una parte y huyó. En su lecho de muerte en España, reveló el escondrijo en unos documentos que fueron enviados al Rey Felipe III y que anduvieron de mano en mano al paso de los años (Soria 2015). En otra versión Valverde, llegado en 1800, sería otro de los tantos exploradores, investigadores y busca fortunas que probaron suerte en los Llanganates con variado éxito, en pos del tesoro de Atahualpa-Rumiñahui. Entre estos nombres se incluyen: Mariano Enríquez de Guzmán en 1793, Antonio Pastor y Martín de Segura²⁵ en 1794, Anastasio Guzmán en el periodo 1801-1811, Andrade Marín y los italianos Tulio Bochetti y Humberto Re en 1936, Jorge Anhalzer en 1994 (Lara Arcos 2014).

Durante la etapa imperial (colonial) se recuerdan levantamientos indígenas y mestizos contra encomenderos, gobernadores y autoridades españolas. Los levantados serían peones de hacienda con pésimos o nulos salarios, maltratados y casi esclavizados, sumidos en la ignorancia,²⁶ hambrientos, enfermos, desesperados (Coba Robalino 1929). Los corregidores y otros españoles con poder, expropiaron tierras comunales, establecieron cobros exagerados de impuestos y alcabalas, condujeron a gran parte de la población a minas y obrajes, establecieron los estancos, entre otros (Landy 2019). Lo que devendría en constantes conflictos legales y/o armados, que alcanzaron su apogeo en la segunda mitad del siglo XVIII²⁷. Las reformas borbónicas absolutistas tendrían consecuencias insospechadas en Hispanoamérica; nadie quiso perder sus fueros, de manera que las revueltas estallaron en varios lugares. En Píllaro existieron importantes insurrecciones populares conectadas a la revolución de los estancos y a las matanzas salvajes de Baltazar Carriedo y Arce, conocido

pueblos que conforman la región interandina, estableciéndose encomiendas y fuertes procesos de mestizaje (Coba Robalino 1929).

²⁵ Martín de Segura fue corregidor de Latacunga en 1794, murió en Lima en 1805. Según Luis Lara (2014) en 1965 salió a la luz un documento que probó el transporte y embarco de un considerable y fabuloso tesoro desde Latacunga con destino al Royal Bank de Edimburgo. El tesoro consistía en objetos de oro indígenas encontrados en los Llanganates (Lara Arcos 2014, 56).

²⁶ Coba Robalino (1929) refiere al deber cristiano español de brindar educación cívica y religiosa a los naturales y mestizos, que no se realizaba de manera adecuada (Coba Robalino 1929).

²⁷ Nefasto siglo para la región por las constantes desgracias naturales: pestes, erupciones volcánicas, y el horrible terremoto de 1797, que se recuerda como el más atroz que azotó Tungurahua, alterando la topografía de aquel entonces y produciendo los accidentes geográficos actuales (Coba Robalino 1929).

como Mazorra: “más zorro que la zorra”²⁸ (Coba Robalino 1929) (Reino 2006). En 1898, casi 100 años después, ya en la etapa republicana, se produjo un fuerte levantamiento de campesinos que incluyó el incendio del Archivo Municipal de Píllaro, en donde se quemaron, según Jijón y Caamaño citado por Coba Robalino (1929), los documentos históricos de Píllaro como: las Cédulas Reales del Rey Felipe II, documentos de Sebastián de Benalcázar y de Gonzalo Pizarro, actas de gobernadores, recursos legales, árboles genealógicos, cronologías del cacicazgo, entre otros. En cualquier caso, estas narrativas, alimentan la autoatribución de los pillareños y pillareñas, como un pueblo de espíritu guerrero, rebelde, inquieto, insurgente (Landy 2019); lo que se manifiesta en los discursos sobre los orígenes y motivos de la Diablada.

En Coba Robalino (1929) y en posteriores trabajos histórico cívicos sobre Píllaro (Lara Arcos 2014) (Campaña, y otros 2010), se establece una amplia, patriota y valiente participación de las huestes pillareñas en las guerras de la independencia ecuatoriana²⁹. Las hermanas Esparza se erigen como el ícono de insurgencia de este periodo, toda vez que fueron al campo de batalla vestidas como hombres, recibiendo sendos reconocimientos de parte del Mariscal Sucre (Coba Robalino 1929) (Lara Arcos 2014). La leyenda de las Esparza se ubica a inicios del siglo XIX, “cuando una familia de apellido Esparza o Espalsa, compuesta por el padre y la madre (jóvenes todavía) de tres hijos, dos hijas y una sobrina, todos menores de 12 años” (Coba Robalino 1929, 276); oriundos de Cuenca, se radicaron en Chacata³⁰ en Píllaro; “posteriormente llegaría la madre de Esparza y una hermana jovencita” (Coba Robalino 1929, 276) (Lara Arcos 2014). En 1803 estalló una revuelta de indios en Guamote, uno de los cabecillas,³¹ antes de morir, acusó como promotor a Esparza, residente de Chacata. Una fuerte guarnición llegó hasta Píllaro para buscar al insurrecto, al no encontrar al fugitivo, el jefe se dispuso a humillar a la familia:

En el patio de las Esparza, el jefe ordenó desnudar a los presos, sin distinción de sexos: a los ancianos les hizo azotar, a las mujeres las hizo ultrajar violentamente por los soldados, [...] él mismo abusó de la esposa de Esparza, arrojando, a puntapiés lejos, a los cinco niños que,

²⁸ Los sucesos de estos levantamientos se detallan en el siguiente apartado, debido a que según Pedro Reino (2006) mantienen conexiones importantes con uno de los relatos sobre el origen de la fiesta de la Diablada.

²⁹ Otro periodo mitificado en pos de la construcción de las narrativas del estado-nación Ecuador

³⁰ Ya indiqué con anterioridad que el antiguo asentamiento de Chacata corresponde a la actual parroquia de Marcos Espinel, uno de los dos sitios primigenios en la fiesta de la Diablada.

³¹ Coba Robalino (1929) utiliza el término cabecilla, únicamente para referirse a los líderes de los levantamientos indios y campesinos, las implicaciones de esta anotación se detallan en el apartado: “Los diablos. Los orígenes y los motivos del baile”.

llorando a gritos, abrazados cubrían a su madre; después de este torpísimo abuso, enloquecido púsose a abusar de la madre de Esparza, señora notable por su aspecto y que, cuando jovencita, había desechado a su actual verdugo (Coba Robalino 1929, 276).

La familia se salvó por la irrupción repentina del Esparza, acompañado de un fuerte contingente que desbandó a “los asaltantes chapetones”.

Este suceso es propiamente el origen del heroísmo que los Esparza manifestaron durante la Guerra de Independencia. Reunida, en el fatídico patio, toda la familia Esparza, ante un Santo Cristo, juró solemnemente castigar, por sus propias manos, tarde o temprano, en guerra o en paz, al pérfido Jefe, al Oficial y a algunos de los soldados que les conocían, “aunque el Jefe llegue a ser general”. Los niños [las niñas] atónitas presenciaron este nuevo acto, presidido por su padre, y hombres y mujeres juraron, aún los niños y niñas, ejecutar el castigo (Coba Robalino 1929, 277).

Según Coba Robalino (1929) este juramento sería el sino de las Esparza, que, convertidas en hombres, pelearon en los campos de batalla de Samano, más tarde a las órdenes de Bolívar y después bajo el mando de Sucre. Bárbara Esparza fue fusilada en Ibarra en 1811, mientras tres muchachas Esparza – Jiménez renombradas como Manuel Esparza, Manuel Jiménez y Manuel Jurado se presentaron como voluntarias en el ejército de Sucre en Babahoyo en 1821. “Manuel Jurado fue herida en la Batalla de Pichincha, y descubierta ser mujer, fue ascendida a Sargento” (Coba Robalino 1929, 297) (Lara Arcos 2014). La Esparza y la Jiménez seguiría con Sucre hasta Ayacucho en donde encontraron a su némesis: el odiado Jefe que humilló a su familia convertido en General. Cuando el enemigo cayó mortalmente herido, las rebeldes, pero humanitarias Esparza, brindaron cristiana sepultura al chapetón. Terminada la batalla, se presentaron a Sucre con su verdadera identidad, solicitando el retiro, pues la venganza quedó saldada, el mariscal las elevó a Sargento y las reconoció públicamente, antes de regresar a Chacata³² (Coba Robalino 1929, 298).

En otra versión el nombre de las combatientes sería Rosa Robalino o Nicolasa Jurado, Gertrudis Esparza e Inés Jiménez. En la mayoría de las versiones coinciden los nombres que adoptaron Manuel Esparza, Manuel Jiménez y Manuel Jurado, también coincide la visión idealizada de las hermanas que llega al presente en nombres de calles, de escuelas, de barrios,

³² Aunque el mismo Coba Robalino (1929) indica que este relato es material de una novela histórica; apuesta por la veracidad de su narración, con fuentes documentales y etnográficas.

de asociaciones de mujeres, de trabajadoras, entre otras. Personajes que podrían resignificarse para oponerse a la dominación estructural de las mujeres, quedan desvirtuadas por el propio Caba Robalino (2019) que termina su reseña de las Esparza con un clásico machismo: “Esa Esparza era una mandona terrible en Chacata, pero después de la guerra se casó y el marido la domó” (Caba Robalino 1929, 296). Aunque Caba Robalino (1929) afirma recoger ese fragmento aciago del testimonio de antiguas señoras, la idea no se aleja del presente, en tanto el discurso de identidad insurgente pillareña permite un amplio margen de acción a los hombres, mientras reduce ciertas posibilidades a las mujeres, lo que se verifica en la Diablada³³.

La familia Esparza se suma a otros personajes de la época como el padre Querejazu, o el párroco Juan José Roca, hermano del presidente Vicente Ramón Roca, que en su trajinar por Píllaro colaboraron de forma activa, patriota y eficaz en los haberes de la independencia (Caba Robalino 1929). De la misma manera Caba Robalino (1929) mitifica a Píllaro como un sitio de resguardo, de descanso y de refuerzos durante las batallas de Huachi; ligando la construcción geográfica-histórica de Píllaro, nuevamente, a la insurgencia, rebeldía y valor. Ati Pillahuazo y su cacicazgo, Rumiñahui y su tesoro, las Esparza y su coraje; configuran 3 referentes de la identidad histórica pillareña, que pueden asimilarse a la idea de insurgencia por el tratamiento mitificado que reciben. Lo que intento dilucidar es cómo la idea de insurgencia tiene distintos matices y actúa de formas diversas al momento de verificar la identidad fluida pillareña y su discurso; una identidad que se teje con la diablada. No es de extrañar entonces que la mayoría de discursos sobre el origen o el motivo del baile y del disfraz se refieran a la insurgencia, también la apreciación actual de los bailadores y bailadoras alude a términos como rebeldía, tradición o libertad. Veamos algunos relatos y leyendas sobre los orígenes y motivos de la Diablada Pillareña

2.3. Los diablos. Los orígenes y los motivos del baile

 Mi suegro oyó una banda de noche, en el sector del Pucahuaico, salió a ver qué es lo que pasaba, porque tocaba, en esa banda vio que detrás de eso venía un diablo, la guaricha, la loca viuda y los de línea bailando
 (Estelita Morejón, habitante de Tunguipamba, recogido por Jesús Romero 2015).

³³ La participación de las mujeres en la diablada y el personaje de la Guaricha son episodios que ayudan a identificar cómo actúa el machismo en la fiesta; se profundiza este análisis en el capítulo 4.

En contraste a la visión de Pedro Reino (2006), que establece una genealogía de los demonios y del diablo americano (Reino 2006), acojo la perspectiva de Espín (2019), Bonilla (2019), Landy (2019), Carrasco (2017), Romero (2015), Mask Collective (2016), Reino (2006)³⁴ entre otros; que refieren un origen (y motivos) local y rural de la festividad, con pocas conexiones con Diabladas hispanoamericanas, porque la celebración en sus raíces tenía otro nombre: los disfrazados, los inocentes o los diablos (Bonilla 2019) (Espín 2019) (Landy 2019) (Carrasco 2017) (Mask Collective; Alianza Francesa del Ecuador 2016) (J. Romero 2015). Estos sitios locales y rurales son el barrio Tunguipamba y la parroquia Marcos Espinel. Lugares que con el pasar del tiempo cambiaron de nombre o se dividieron: Tunguipamba pudo tener denominaciones como Guanguibana, La Merced o Tilitusa, caseríos que responden a divisiones contemporáneas; pero que en conjunto refieren al sector noroccidental de Píllaro, cercano al Pucahuaiico (Bonilla 2019); mientras que Chacata corresponde al nombre antiguo del actual Marcos Espinel (Campaña, y otros 2010). No es casualidad que me haya referido con insistencia en acápite anteriores a las regiones de Tilitusa y de Chacata. Marcos Espinel³⁵ se funda como parroquia el 24 de noviembre de 1938, cambiando de nombre al sector conocido como Chacata. La parroquia se nombra en honor a Marcos Espinel, distinguido jurisconsulto que residió en el lugar alternando con viajes al extranjero, entre sus muchas misiones diplomáticas (Campaña, y otros 2010).

De manera que el término: “Diablada Pillareña” resultaría una creación contemporánea, producto de la exposición, difusión y popularización de uno de los disfrazados más populares: el diablo (Bonilla 2019) (Espín 2019). Una creación que trascendió el espacio geográfico-histórico denominado Píllaro, para ser PCI del Estado (Landy 2019). Por tanto, aunque el personaje del Diablo y el nombre “Diablada” coincidan con otras festividades del continente como la Diablada de Oruro, la Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno (Diablada de Puno) o la Diablada de la Tirana en Chile, no busco establecer conexiones, significados o mitos en común. Tampoco busco diversas facetas del personaje del Diablo en fiestas populares del continente como los Saqras de Paucartambo, el carnaval del Diablo en Riosucio, los Diablos de Hojalata de Riobamba o los Diablos de Semana Santa de Alangasí. Recojo diversos relatos y narraciones significativas, en tanto persisten en los discursos

34 Aunque Pedro Reino (2006) establece una genealogía del demonio americano, liga los orígenes de la Diablada de Píllaro a sucesos locales y rurales históricamente situados; en su perspectiva, la génesis de la fiesta es el levantamiento indígena del cacique Manuel Tubón

35 Para Campaña y otros (2010) Marcos Espinel es la cuna del folclor pillareño (Campaña, y otros 2010).

cotidianos de los bailadores, de manera cronológica y crítica, contextualizando cuándo, cómo y por qué se propagaron. No niego ninguno de los relatos, salvo las conexiones con otras diabladas del continente³⁶; en su lugar interpreto la fiesta contemporánea con sus transformaciones, como una suma de leyendas, mitos, discursos y prácticas que ancladas en los relatos que a continuación expongo, constituyen los elementos de la performance de enero.

No existe ningún trabajo investigativo ni divulgativo sobre la diablada de Píllaro antes de los 90, Carvalho Neto no menciona a la fiesta en sus estudios de folklore de 1973, tampoco lo hace el equipo de investigaciones del padre Marco Vinicio Rueda en 1981, cuyo objetivo era mapear las celebraciones indígenas de la zona interandina. La Diablada, como tal, tampoco aparece en los estudios de Coba Robalino³⁷ (1929), ni en el álbum del centenario de la provincialización de Tungurahua publicado en 1961, ni en la Historia de Tungurahua de Julio Castillo Jácome, ni en la de Óscar Efrén Reyes. Posiblemente la fiesta no existía como tal, no se conocía o no se consideraba una práctica cultural digna de mención en un libro. Caso extraño el del padre Rueda, que buscando fiestas indígenas no ubicó a la diablada en su registro, quizá por considerarla una fiesta mestiza o por no encontrarse en Píllaro durante la época de la fiesta o no haber oído de ella. Tampoco los intelectuales pillareños recogieron testimonios o vestigios de la fiesta; esto podría deberse a que la fiesta no es tan antigua como sostienen algunos de sus discursos, o porque al ser considerada una celebración de los longos, no encontró espacio de divulgación entre los mestizos. En todo caso, para los 80 la “fiesta de disfraces” estuvo en el limbo, no fue reconocida por Rueda (1981) como fiesta indígena y tampoco por los habitantes de La Matriz como fiesta mestiza, porque tenían sus propios disfraces de enero o porque, cómo expuse en el Capítulo 1, las fiestas se resignifican, florecen y se opacan acorde a diversas circunstancias.

El primer acercamiento teórico, académico y divulgativo sobre la Diablada Pillareña se produjo en 1997, cuando estudiantes de la Universidad Técnica de Ambato realizaron un trabajo de titulación sobre la Diablada Pillareña. Este trabajo fue escrito en total colaboración

³⁶ Por supuesto que la Diablada Pillareña puede tener múltiples conexiones de fondo y de forma con las diversas vertientes de las diabladas en el continente, sin embargo; para la identidad pillareña (en los bailadores y en la mayoría de estudios académicos al respecto) se resalta un origen y unos motivos para el baile locales, en el espacio geográfico – histórico denominado Píllaro, y rurales. Por lo tanto, buscar conexiones con celebraciones o personajes del continente, sería motivo de otro trabajo.

³⁷ Coba Robalino (1929) menciona algunas supersticiones, fiestas y disfraces; pero ninguna puede ligarse directamente con la diablada.

con Timoteo Chasi, líder de la modernización de la fiesta a inicios de los 90. Chasi (2019) comenta: “no había nada, ningún documento, el primer trabajo sobre la Diablada hice yo, la primera monografía escribimos con estudiantes de la universidad, que me ayudaron” (Timoneteo Chasi, en entrevista con Fernando Endara, diciembre 2019). Según Chasi (2019), él fue el artífice del primer proceso investigativo sobre la Diablada, para aquel entonces, la partida de Timoteo, Rocafuerte, se constituía como la más grande y prestigiosa del cantón, apareció en la televisión nacional, en planas de periódicos, en el curso de la alegría en Ambato, el 6 de enero de 1996³⁸. Según Timoteo Chasi, él nombró a su partida de diablos como “Diablada Pillareña”, en el curso de la alegría en Ambato, debido a las continuas preguntas de los periodistas (Chasi 2019).

Para Chasi, los motivos de la antigua “fiesta de disfrazados” tenían que ver con las disputas románticas del barrio (caserío) Tunguipamba y de la parroquia Marcos Espinel. Los jóvenes varones de Tunguipamba cortejaban a las muchachas de Marcos Espinel, los hombres de la región, molestos, inventaron algunos recursos para asustar a los donjuanes. Por las noches, cuando llegaban los pretendientes, los varones se disfrazaban de figuras terroríficas para espantar a los invasores (Escobar, y otros 1997). Según ésta leyenda, y otras anteriores, posteriores y venideras, los caminos rurales pillareños de aquel entonces eran sinuosos y oscuros, la gente era supersticiosa y temerosa de diablos y aparecidos. Gracias a esas circunstancias y a la pugna romántica es que en varios lugares de Píllaro se confeccionaron zambos fantasmales, calabazas rellenas con una esperma encendida, con el afán de asustar a conquistadores y curiosos. Con el tiempo estas calabazas mutarían en caretas y disfraces, para agrandar el terror y propiciar el enfrentamiento (Chasi 2019).

Han sabido los jóvenes de Tunguipamba o Marcos [Espinel] o viceversa, irse a ver de noche con sus enamoradas o amigas. Ellos han sabido estar celosos que no vayan los de Marcos o que no vengán los de Tunguipamba. Han sabido estar espiando y para que no les conozcan, optan por taparse la cara, han sabido raspar el zambito, rasparle la comida y dejar el carapacho del zambo, en vez de máscaras se ponían el zambo tapando la cara, abriendo unos huequitos para ver o respirar, como casco de soldado, han sido unos zambos bien grandes. Con el fin de que no les conozcan, y producirles miedo. De ahí viene la evolución, se inventaron poner vela de cebo dentro del zambo, antes no había caminos, sino callejones, para irse a Tunguipamba o a Marcos, han sabido poner en los callejones, y han sabido tener miedo. De ahí les viene la idea, como ya no hacían caso de zambo, se inventaron hacer las caretas, para taparse la cara,

³⁸ El proceso de modernización de la fiesta de inicios de los 90 se describe con amplitud en el capítulo 3.

de cartones con cachos, de ahí viene cambiando hasta darse como es ahora (Timoteo Chasi, antiguo cabecilla, en entrevista con Fernando Endara, diciembre 2019).

Para Chasi (Escobar, y otros 1997), estos serían los motivos del baile y de los enfrentamientos entre las partidas de Tunguipamba y Marcos Espinel; también resalta que el origen de los disfrazados viene de “años y años”, pues su “papacito” le contaba de antiguos organizadores como: Alfonso Romero y Arnaldo Álvarez (Timoteo Chasi, en conversación con Fernando Endara, diciembre 2019). En otras visiones, los motivos de la pelea tenían que ver con rencillas particulares, conflictos de tierras, problemas no resueltos, venganzas personales y/o amoríos (Bonilla 2019) (Chasi 2019); o quizá fueron “solamente por ganar la esquina” (Lizandro Moreno, líder barrial, en conversación con Fernando Endara, enero 2018) (J. Romero 2015) del Villacrés³⁹ e ingresar con sus bailadores al casco urbano de la ciudad. Esta versión sería muy aceptada entre los habitantes de La Matriz, que durante los 90 se sumaron de manera progresiva a la fiesta.

Esta perspectiva continúa en el libro: “Píllaro. Historia, Tradición y Leyenda, 1933- 2001” de las autoras y autores pillareños Mariana Campaña, Rosa Campaña, Byron Ron y Carlos Robalino, escrito entre los años 2001 – 2004 (aproximadamente) y publicado en el 2010. Las autoras y autores de este documento son pillareños y pillareñas autoidentificados con lo blanco mestizo: profesionales, docentes de bachillerato e investigadores cívicos del cantón. Al explicar el folklore de Píllaro, omiten deliberadamente todo lo relacionado a la diablada, para insertarlo en la sección dedicada a la parroquia Marcos Espinel, estableciendo un origen local y rural para la diablada, en donde no están inmiscuidos los habitantes de La Matriz. Indican:

En la parroquia Marcos Espinel, la familia Córdova era muy poderosa y no permitía que la gente extraña llegue a enamorar a las bellas chicas de su tierra, pero los jóvenes llegaban de diversos lugares, entre ellos Tunguipamba. Hasta que un día con ingenio utilizaron calabazas dando forma fantasmal, forradas con papel de color rojo en las cuáles internamente ponían velas que daban impresiones feas y desagradables, sin obtener resultado alguno, por lo que comenzaron a vestirse de diablos o fantasmas para lograr su propósito (Campaña, y otros 2010, 462).

³⁹ Casa de Luis Villacres. Sitio icónico ubicado en la calle Ati Pillahuazo, en el sector de la Plaza 24 de mayo, en donde inicia el casco urbano de Píllaro, por donde ingresan las partidas, y en donde se encontraban para los enfrentamientos (Bonilla 2019).

En este libro se recogen, además, los nombres de diversas personas ligadas a la fiesta en diferentes épocas:

En los años de 1935 – 1936 se organizó por primera vez un evento de esta clase [partida de diablos] con la colaboración de 15 a 20 personas bajo la dirección del señor Manuel Córdova nativo del barrio Chacata. En el mismo año en el Barrio Tunguipamba los señores Eloy Barriga, Julio Olivarez y Arnaldo Álvarez organizaron con la participación de 20 a 30 personas. En el año de 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 reemplazado por sus hijos, verdaderos artistas que confeccionaban las mejores máscaras para la fiesta de los disfrazados, ellos por algunos años sostuvieron “La Legión” (Campaña, y otros 2010, 463).

Algunos de estos nombres se repetirán en posteriores versiones y documentos. Los docentes pillareños también describen otra versión: los mayores del cantón, cuentan que por los años 30 del siglo XX, la gente temerosa de Dios (y supersticiosa), comenzó a ver por las noches, en los callejones y cementerios, diferentes figuras de aparecidos: el duende, la uña guille, la loca viuda, el fantasma, el hombre de las cadenas, el diablo; entre otros. El diablo sería un ser maligno de cuernos largos, con traje rojo y un acial⁴⁰ de dos metros que se oculta entre las paredes. Muchos jóvenes aprovecharían el miedo y la oscuridad para disfrazarse de estos y otros personajes, para solucionar grescas entre caseríos o conflictos amorosos. Se dice que muchos jóvenes tenían sus enamoradas en otros barrios, y que solían dar serenitos con guitarra, bandola, pingullo, hoja y rondador hasta altas horas de la noche, molestando a los jóvenes rivales que disfrazados como fantasmas o diablos, armados con fuetes, ocultos con caretas de cuernos, gritando “arrarray” o “achachay”⁴¹, espantaban a los casanovas (Campaña, y otros 2010). Esta versión está muy extendida entre los pillareños y pillareñas del centro o La Matriz, que miran en esta leyenda el origen de la Diablada y de la Legión⁴², grupo de disfrazados que representan personajes salidos del averno; incluso Luis Lara (2014) cree que la diablada es una adaptación de la Legión (Lara Arcos 2014).

Esta versión también es importante porque remite a las supersticiones de los pillareños y pillareñas antiguas, que, en tanto católicos, sentían horror por el diablo y sus misterios. En sus

⁴⁰ Acial: fute o boyero.

⁴¹ Grito característico del diablo

⁴² Se contextualiza a La legión, a los remedadores, a los monos y otros disfrazados de diciembre en el siguiente apartado

orígenes el personaje del diablo sería temido y respetado, es por eso que pocas personas se atrevían a interpretar el disfraz, algunos valientes bailadores confesaban que el diablo los seguía para no dejarlos dormir, “y cuando lograban conciliar el sueño, veían en pesadillas al diablo bajando en una nube, incendiando todo a su paso, arrastrando su cuerpo dormido por los pies” (Campaña, y otros 2010, 468). En aquel entonces no existía alumbrado público ni vehículos, las callejuelas eran pequeñas y angostas, parecía que los caseríos se hallaban más lejos, vestirse de diablo sería un proceso enigmático. Para Bonilla (2019) este sería el origen de una de las leyendas más extendidas sobre la Diablada Pillareña (Bonilla 2019): “se dice que cuando alguien baila de diablo, debe hacerlo por doce⁴³ años consecutivos, o el diablo se llevará su alma”. También se pudo inventar este mito, porque la gente muy católica, quería impedir que aumente el número de disfrazados de diablo (Campaña, y otros 2010).

Quienes ingresan al grupo por primera vez, tienen que comprometerse a participar durante doce años seguidos, caso contrario, dice la tradición, se los lleva el diablo. [...] Para no ser atacados por el demonio riegan en su careta una vela santa. [...] Si por algún motivo, enfermedad o calamidad doméstica, el participante no puede acompañar a una presentación, el diablo acepta que lo sustituya un pariente (Campaña, y otros 2010, 464).

Para bailar vestido de diablo debe cumplir con la condición de salir por doce años para no ser objeto de persecución porque el sueño es cortado a cada rato, la intranquilidad se apodera de su cuerpo y cuando logra descansar sueña danzando, bailando alrededor de una llama gigante donde aparecen por cientos de diablos bailando sin parar, festejando la llegada de un nuevo miembro, por no cumplir los doce años (Lara Arcos 2014, 136).

Las caretas sabíamos llevar a la misa, escondido en una maleta, viendo que no vea el padrecito, de ahí cuando daba la bendición, con agua bendita, rápido abríamos la maleta para que caiga el agua en la careta, quedaba listo para bailar (Franklin Álvarez, bailador de diablo en conversación con Fernando Endara, diciembre 2019).

Casi todos los pillareños y pillareñas dan por sentado estas leyendas, aunque no refieran a otros personajes como la guaricha, el capariche o las parejas de línea. Para Coba Robalino (1929) el pueblo de Píllaro fue muy supersticioso, creía en brujos, hechizos y demonios: “antes del terremoto 1979 hubo en Tilitusa de Píllaro, un famoso brujo, muy consultado y agasajado por indios y blancos, y cuya casa se había convertido en un verdadero burdel; más tarde hubo otro brujo en Chacata (Coba Robalino 1929, 258)”. Precisamente los sectores de

⁴³ Otras versiones dicen 7 años o 17 años.

Tulitusa (Tunguipamba) y Chacata (Marcos Espinel) son los barrios asociados a los enfrentamientos y a las primeras partidas de diablos.

Para mediados de la primera década del 2000, el alcalde de Píllaro Edwin Cortés, realizó gestiones privadas y públicas para la conformación de una red de apoyo institucional para la fiesta de la diablada⁴⁴ que incluyó la creación de un comité de apoyo económico, la publicación de un libro y el acercamiento a la noción de Patrimonio Cultural Intangible (PCI). El libro en cuestión es la investigación histórica de Pedro Reino sobre la Diablada Pillareña, según Chasi (2019), el alcalde de Píllaro proporcionó a Reino su monografía, como insumo, para que el cronista extraiga la caracterización y descripción de la fiesta. El estudio de Reino (2006) presenta otras leyendas sobre el origen de la Diablada de Píllaro; respecto a los antiguos enfrentamientos, ya eliminados para la época, refiere:

Las contiendas agresivas de las diabladas pillareñas no es que sean rivalidades sectoriales que pudieron haber surgido recientemente en menos de cien años por celos amorosos sobre las muchachas. En el fondo, el espíritu de libertad y rebeldía de este pueblo ancestral tiene su reflejo en esta manifestación que debe ser cuidada y mantenida con orgullo (Reino 2006, 39).

Para Reino (2006) la diablada tiene un origen colonial, y en tanto el diablo no es una referencia de los pueblos originarios, constituye un personaje importado, mestizado y resignificado como un símbolo de libertad etnocultural, de rebelión ideológica y de resistencia al colonialismo, la esclavitud y la opresión (Reino 2006). Esta versión muy extendida, se precisa y se continúa con algunas variantes, en posteriores trabajos académicos, reportajes y documentales como en la tesis de Cristian Carrasco (2017) sobre la latencia cultural de la máscara de la Diablada (Carrasco 2017). Algunos de los textos de Reino (2006) sirvieron de base para las guías turísticas, páginas web, noticias y discursos de aquella época.

Para Pedro Reino (2006) el origen de la Diablada de Píllaro se remontaría a un levantamiento indígena en las zonas de Pelileo y Píllaro:

Que debió realizarse en Corpus Cristi de 1768, el cacique de Guambaló, don Miguel Tubón, con sus líderes solidarios: Tomás Muchagalo, Simón Quituña y Miguel Condo en acuerdo secreto con el gobernador indígena de Píllaro, estaban convocando a los indios para

⁴⁴ Los pormenores de esta gestión se explican en el capítulo 3

disfrazarse de diablos o matachines y revelarse contra sus opresores y mestizos; sus compañeros deberían concurrir como danzantes (Reino 2006, 39).

Según Pedro Reino (2006) el levantamiento fracasó, porque a alguien se le soltó la lengua enervado por el aguardiente. El contexto del levantamiento sería las continuas querellas de la segunda mitad del siglo XVIII, empezadas como una rebelión en los Barrios de Quito el 22 de mayo de 1765 conocida como la Revolución de los Estancos, debido a las rentas estancadas o estancos, monopolios en la producción de tabaco y aguardiente, y al impuesto de las alcabalas; que se extenderían en la región interandina por varias décadas (Reino 2006). Las reformas borbónicas propiciaron más y mejores controles de las rentas y los impuestos, ajustaron el sistema apretando las tuercas de cobradores de impuestos, gobernadores, curas, corregidores y otras autoridades, que, acostumbradas al lujo y despilfarro, trasladaron las prerrogativas a los indios y mestizos sin poder, para no perder sus beneficios. El incremento de los mecanismos de control de y de recaudación de impuestos, propiciarían levantamientos populares en diversas zonas de Hispanoamérica, en Píllaro se produjeron sendos levantamientos: en 1766, dos de los siete cabecillas ajusticiados eran caciques pillareños, uno de ellos de Tilitusa; en 1770; y en 1780, en donde el brutal “Mazorra⁴⁵”, Baltazar Carriedo y Arce, protagonizaría sendas matanzas en Pelileo, Quisapincha y Píllaro (Coba Robalino 1929) (Moreno Yanez 1995) (Reino 2006).

Ni Coba Robalino (1929) ni Moreno Yanez (1995) hablan específicamente del levantamiento citado por Pedro Reino (2001); aunque mencionan diversos enfrentamientos y revueltas en Píllaro y en zonas aledañas. De hecho, Reino (2001) habla de una insurrección fallida, descubierta o no ejecutada, porque algunos de los levantados fueron descubiertos y los cabecillas fueron apresados e interrogados. A pesar de que nunca se pudieron comprobar las intenciones de esta supuesta sublevación, para Pedro Reino (2006) sería uno de los puntos de partida de la fiesta de la diablada. Esta versión parecería legitimarse también en el término “cabecilla”, que utiliza Coba Robalino (1929) para referir a los líderes de los levantamientos, y que, resignificado en la fiesta de la diablada actual, alude al líder de cada partida. El discurso de una fiesta anticolonial con tintes libertarios e insurgentes está muy presente en los bailadores, cabecillas y acompañantes; aunque la mayoría omite por desconocimiento, desinterés o desacuerdo, la historia de Miguel Tubón, recogida por Reino. Esta versión es

⁴⁵ Se puede encontrar una versión novelada de este personaje histórico, escrita por Pedro Reino, titulada: “Mazorra”.

discutida por Luis Lara (2014), quien indica que la Diablada es una adaptación de la antigua legión y no tiene nada que ver con la conquista española (Lara Arcos 2014).

A raíz del interés municipal, de los actores que conforman la fiesta, y de las políticas públicas culturales encaminadas a articular de forma local las dinámicas globales; se buscó la declaratoria de la diablada como PCI del Estado, lo que impulsó al GAD a contratar a técnicos del INPC, que, junto a gestores culturales locales, realizaron una investigación histórica etnográfica para justificar la trascendencia de la fiesta durante los años 2007 y 2008 (Landy 2019). El documento producido por los técnicos del INPC consta de un estudio histórico y un estudio antropológico de 43 páginas, que refiere la historia del demonio en la cultura occidental y se llegada trasatlántica a América, describiendo como se asociaron las prácticas culturales de los naturales al mal y al diablo, perpetrando una extirpación de idolatrías (Landy 2019). Según esta versión, los evangelizadores utilizaron el temor al castigo divino y a satanás para exterminar prácticas como la poligamia, la idolatría o la hechicería; mientras los evangelizados temerosos, pícaros e intrépidos, utilizaron esta misma figura del diablo para disfrazarse e incorporarlo a sus danzas y rituales, de manera que se resignificaron como personajes danzantes en las diferentes diabladas del continente (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural 2008). El documento del INPC expone:

Es una lástima que se haya perdido la memoria colectiva de esta festividad mestiza, que ahora se ve relegada a la temporada de Reyes. Además, esa recreación de la lucha entre el bien y el mal, representada por ángeles y demonios, que podemos encontrar en otras diabladas, no se llega a recrear en esta. En nuestra festividad el personaje central es el diablo que actualmente relegó a las parejas de línea (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural 2008, 26).

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 de año nuevo, disfrazados de diablo, por medio del 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 la huida ¡por inocentes!. La partida de disfraces es el antecedente de la actual fiesta de la diablada, iniciada hace unos 80 o 100 años y que progresivamente dio lugar a la actual festividad (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural 2008, 3).

Por primera vez aparece en un documento sobre la diablada el término “Por inocentes” o la referencia a la partida de disfraces. En este caso, estoy de acuerdo en que la denominación de los inocentes o disfrazados existía en Píllaro antes de su exposición en el documento del INPC, de hecho, el documento recoge testimonios de pillareños y pillareñas adultas mayores, que refieren a los inocentes o los disfrazados: estas serían comparsas o grupos de bailadores que contenían varios personajes, entre ellos 1 o 2 diablos; con el tiempo la presencia de diablos aumentaría. Así, la Diablada Pillareña sería una reconfiguración de los antiguos bailes de hacienda o bailes en las haciendas, en donde los hacendados otorgaban a sus trabajadores dos días al año para festejar, coincidiendo con la temporada de inocentes (Bonilla 2019) (Espín 2019) (Carrasco 2017) (Mask Collective; Alianza Francesa del Ecuador 2016) (Landy 2019) (J. Romero 2015).

En la temporada de inocentes las personas solían disfrazarse y gastarse bromas; con el tiempo los trabajadores adoptaron el disfraz y el personaje del diablo como un símbolo de reivindicación social y étnica, toda vez que su figura representaba lo más temido por los dueños de las haciendas; las parejas de línea por su parte, serían los antiguos hacendados o más bien, un remedo del baile de los antiguos hacendados. La temporada de inocentes, del 28 al 6 de enero, reconfigurada en Píllaro del 1 al 6 de enero, vendría de una antigua tradición católica española, que recuerda el asesinato de los inocentes por parte del Rey Herodes de Judea, el Grande, en su búsqueda del Mesías; una celebración que en Hispanoamérica sería recontextualizada, resignificada y complejizada con las expresiones de los naturales, produciendo fiestas y danzas múltiples y heterogéneas, que en Píllaro fueron el germen de la diablada (Bonilla 2019) (Espín 2019) (Carrasco 2017) (Mask Collective; Alianza Francesa del Ecuador 2016) (Landy 2019) (J. Romero 2015).

La narrativa de una fiesta renombrada como Diablada Pillareña, pero conocida antiguamente como “Fiesta de Inocentes”, es respaldada por la mayor parte de la comunidad Pillareña, especialmente por los sectores considerados pioneros en la fiesta: Tunguipamba y Marcos Espinel; por los gestores culturales como Italo Espín (2019) o Néstor Bonilla (2019); por los colectivos como Minga Cultural; y por los reportajes y las investigaciones académicas como las de Landy (2019) Carrasco (2017), Mask Collective (2016) y Romero (2015). En la mayoría de los casos, el discurso del baile como respuesta a la opresión colonial, se fusiona con la perspectiva de una fiesta de inocentes reconfigurada. En contraste, Luis Lara (2014)

privilegia las narrativas asociadas al enfrentamiento entre los barrios por vendettas amorosas o venganzas particulares, incluso lo relaciona con la Legión.

En Píllaro al final del año la gente se vestía representando a la Legión, esto fue un antecedente para que se origine la diablada, que viene de la imaginación de los sectores de Tunguipamba y Marcos Espinel [...] es una tradición única y original de vestimenta y colorido, de música y baile que no da a pensar que es en honor al diablo [...] esta tradición muy propia del sector, nada tiene que ver con los españoles, peor dejado como un legado de ellos que vinieron a explotar y maltratar a los indígenas (Lara Arcos 2014, 132).

Existe otra vertiente que tiene que ver con el trabajo de la memoria de algunos gestores pillareños. Como indiqué, los técnicos del INPC generaron la documentación necesaria para la consecución de la declaratoria con apoyo de gestores culturales pillareños, que trabajaron antes y después de la declaratoria, con participantes de antiguas celebraciones. El trabajo de estos gestores produjo una respuesta crítica a la patrimonialización e institucionalización durante los años 2014-2016, propiciada por el aumento de tensiones entre los participantes de la diablada y la alcaldía, que buscaba regular y obtener beneficios políticos partidistas de la celebración⁴⁶. Varios gestores desplegaron un trabajo de la memoria para “rescatar” protagonistas, testimonios, relatos, anécdotas y leyendas sobre la Diablada, lo que devino, entre otras cosas, en una nueva hipótesis sobre el origen de la fiesta. Para Néstor Bonilla (2019) la fiesta nace del mito, de las antiguas creencias y supersticiones del pueblo: existiría una quebrada cercana a Tunguipamba, denominada Pucahuico, un lugar respetado porque se cree que fue un adoratorio o un asentamiento de los panzaleos (Coba Robalino 1929) (Bonilla 2019):

Una de las personas que le escuché mucho es a Don Daniel Medina y a Narciso Villalba, de este último su abuelo hacía la Fiesta ya hace cien años en Tunguipamba. Ahí aprendí que la fiesta nace del mito. Se hablaba de Pucahuico, quebrada cercana a Tunguipamba, lugar ancestral respetado por la comunidad por ser un asentamiento de la cultura Panzaleo y después Inca. Con el paso del tiempo las costumbres y tradiciones españolas y andinas se fusionaron, así los sitios que eran considerados sagrados para el pueblo andino, para los españoles eran cosas del Diablo. Decían que para cruzar el monte tenían que hacerlo con un boyero bendito, para que cuando aparezca el diablo sea ahuyentado con éste, para pelear con el diablo porque él también llevaba boyero (Néstor Bonilla, citado por Landy 2019).

⁴⁶ Para más información ver capítulo 1 y capítulo 3

Esta narrativa se conecta con alguno de los relatos del padre Coba Robalino (1929) sobre la existencia de un adoratorio en la zona de Tilitusa:

En Píllaro, el diablo o genio maléfico era adorado con el nombre de Culay (Coba Robalino 1929, 284).

En Píllaro: los tilitusas, canimpos, juipos y quillanes adoraban al Dios [...] con pomposas ceremonias en que desplegaban los reyes, nobles y los sacerdotes ropas y joyas lujosísimas; es probable que hubo una cueva-adoratorio en uno de los rincones cercanos a la región de los Llanganates (Coba Robalino 1929, 161).

En esta versión la quebrada de Pucahuaico, del sector de Tilitusa, cercano a Tunguipamba, pudo ser el antiguo Altar del Dios del Rayo y del Trueno, que, resignificado con la llegada de los españoles, pasaría a ser un sitio del demonio o supay. Los religiosos, encomenderos y frailes se vieron en la tarea de explicar los conceptos cristianos con palabras nativas, tradujeron en términos quichuas las concepciones católicas, poco a poco varios términos se resemantizaron, es decir, cambiaron de significado. El vocablo Supay, quizá el que Coba Robalino (1929) recoge como Culay, pasó de ser un ente o un “ser de poder”, a relacionarse directamente con el demonio. Entonces el Pucahuaico sería un lugar de respeto, que aún impone leyendas como la recogida por Carmen Landy (2019) de labios de la señora Miriam Calero, habitante de Tunguipamba y organizadora del “descanso” de la partida de Minga Cultural Tunguipamba:

La señora Hermelinda Álvarez se va al Pucahuaico y se baña y juega con el diablo, según decían. Nosotros decíamos entonces que vámonos a ese lugar para tener las riquezas como doña Hermelinda. Nosotros decíamos a los señores Campaña que vayan al Pucahuaico para que dejen de ser pobres. Ellos decían que el diablo no es para nosotros, el diablo somos nosotros en vivo y en directo (Calero, citada por Landy 2019, 55).

O la recogida por Jesús Romero (2015):

Mi suegro oyó una banda de noche, en el sector del Pucahuaico, salió a ver qué es lo que pasaba, porque tocaba, en esa banda vio que detrás de eso venía un diablo, la guaricha, la loca viuda y los de línea bailando (J. Romero 2015, 5).

Esta versión, aceptada y autorizada por los habitantes de Tunguipamba y Guanguibana, que se consideran a sí mismos como los auténticos pioneros de la tradición, fue divulgada de manera académica, junto a la narración de los inocentes y la del baile como respuesta a la dominación colonial, por Néstor Bonilla, quien constituye un informador primario de muchos de los trabajos de la década del 2010, entre los que se cuentan el de Landy (2019), Carrasco (2017), Mask Collective (2016), Romero (2015), entre otros⁴⁷. De manera que esta narración, menos comprobable y más enraizada en lo ancestral, fue la más difundida en los últimos años, los de mayor alcance de la fiesta. Cabe recalcar que ninguna vertiente pierde vigencia o actualidad con el surgimiento de una nueva; más bien se combina de manera imprevista.

Estas seis vertientes: 1) los conflictos entre Tunguipamba y Marcos Espinel, 2) las supersticiones y miedos de principios del Siglo XX, 3) la legión como antecedente, 4) el baile como respuesta a la opresión colonial, 5) la fiesta de inocentes reconfigurada, y 6) el mito del Pucahuaico; se constituyen en las principales referencias para abordar el origen y el motivo de la Diablada Pillareña. Estos elementos se imbrican de manera compleja y heterogénea al punto que se puede decir que cada bailarador tiene su visión particular mitificada del origen y el motivo del disfraz. Lo que se verifica con esta revisión cronológica de los documentos sobre el origen de la Diablada, es que mientras un documento es más lejano en el tiempo, rastrea un origen más cercano; y mientras el documento es más cercano, busca los orígenes más ancestrales. De manera que las primeras narrativas: los enfrentamientos, la legión, los inocentes y las supersticiones, divulgados en los 90, refieren a acontecimientos ocurridos pocos años antes de su escritura, citando los primeros rastros (o últimos recuerdos) de la fiesta, en la década del 30. Discursos posteriores, que asimilan el baile como una respuesta a la conquista o establecen su origen en el mito, son más difíciles de comprobar por la ausencia de registros escriturales y la imposibilidad de verificarlos con testimonios orales. De manera que, sin descartar las narrativas que asocian la diablada al mito del Pucahuaico o al baile como una respuesta a la opresión colonial, considero las narrativas de los inocentes, las supersticiones y los enfrentamientos como las más verificables y comprobadas. Sin embargo, las primeras narrativas, producidas por habitantes de la Matriz, pueden conllevar cierto desdén a la diablada, o cierto encubrimiento por un pasado de explotación, en donde ellos, resultaría los explotadores.

⁴⁷ Aquí se incluyen decenas y decenas de trabajos de monografías de bachillerato, tesis de pregrado y tesis de posgrado (cada día somos más), que utilizamos los testimonios de Néstor Bonilla, como un informador primario.

2.4. Otros disfrazados de enero. Identidad y disfraz

En el centro de Píllaro, los de la ciudad en cambio se disfrazaban y bailaban con guitarra y acordeón y bailaban en la plaza, con disfraces sanos: con camisa blanca, chaleco, corbata y antifaz; las señoritas usaban antifaz, con vestidos bajos y floreados (Bolívar Bonilla, recogido por el INPC 2008, 67).

En Píllaro, como en cualquier otro sitio de los Andes, existieron y existen fiestas, bailes, danzas, máscaras y ritos. Dice el padre Coba Robalino (1929) que había danzas solemnes y acompañadas que servían para la adoración del sol y de la luna durante los sacrificios, que los danzantes se vestían de manera elegante con plumas de colores, grandes aretes y collares, con sonajas en forma de pequeños soles o lunas; también había huacos⁴⁸ y carnavales festivos con danzantes y bailarines con combates “carnavaleros” entre los del centro y los indios que bajaban de los caseríos disfrazados de Incas y Pallas (Coba Robalino 1929). En este apartado me detendré de manera breve en algunos disfrazados o fiestas características de Píllaro de los últimos y primeros días del año, que pueden o no, suceder de manera paralela con la ejecución de la diablada o con su preparación.

Trajería. Disfrazados y bailadores de la parroquia San José de Poaló, que dirigidos por un Capitán ejecutan “los trabajos” o figuras de baile. Esta celebración de tintes religiosos, se realiza el 24 y el 25 de diciembre de todos años en homenaje al patrono de la parroquia. La música preponderante en esta fiesta es la tonada, uno de los géneros musicales interpretados en la diablada. En ocasiones los cabecillas o bailadores buscan chorizos, capariches o parejas para sus partidas en esta zona.

Los Monos. Disfrazados de la parroquia de San Andrés que van pidiendo dinero a los vehículos y transeúntes, mientras divierten con sus ocurrencias y reparte una copa de licor. Para el 2020 se realizó un encuentro de disfrazados que convocó a turistas locales y nacionales. En los últimos años se percibe el esfuerzo de la parroquia por reinventar esta tradición y anclarse como un destino turístico y comercial, con todo lo que ello implica. Esta celebración ocurre durante 6 días, desde el 26 al 31 de diciembre. El 31 de diciembre se recogen los ingresos de los monos y los de las viudas, para quemar el año viejo (Bonilla

⁴⁸ Los huacos utilizan caretas blancas con rayas de colores, bailan alrededor de la persona con un asta de venado (Coba Robalino 1929). Se encuentran en la Mama Negra y otras celebraciones.

2019). La música que acompaña a ciertos grupos de monos se ejecuta con acordeón y guitarra, estos músicos también ejecutan los instrumentos en los repasos de la diablada. En 2020 algunos monos se escaparon de su parroquia y aparecieron bailando en los repasos de la partida de Guanguibana la Paz.

Pasadas. Desde el 20 de diciembre, aproximadamente, se suscitan grandes cantidades de pasadas en honor al niño Jesús, la pasada se compone de la imagen del niño, los sacerdotes, la banda, los disfrazados que representan a los personajes bíblicos, chamiza y/o alguna que otra comparsa de baile. Estas comparsas pueden o no incluir un diablo, un chorizo, una guaricha o un capariche.

Viudas. Característico personaje que representa a la viuda del año viejo que termina y, por tanto, muere. En Píllaro como en todo el Ecuador las viudas piden una colaboración para quemar el año viejo. En el 2020, a partir del 19 de diciembre en Tunguipamba, un grupo de viudas salió a pedir dinero en los repasos de los diablos de las partidas de la zona.

Remedadores. Disfrazados que salen del 1 al 6 de enero en el centro o La Matriz y remedan, imitan o representan a personajes locales pillareños que durante el transcurso del año suscitaron algún interés anecdótico, cívico, romántico o irónico. El tono del disfraz está entre la burla y el aprecio. Muchos disfrazados constituyen conflictos entre barrios o grupos de amigos que aprovechan la vestimenta para burlarse de otros de forma incógnita. En los últimos años existen menos remedadores y el pedido de los habitantes del centro o La Matriz, de retomar este disfraz (Radio Brisa 95,3 fm 2020).

Vacas Locas. Imitan a una vaca o toro que se salió de la plaza y ataca a la muchedumbre. La vaca es una estructura piramidal que asemeja el cuerpo del animal, elaborado con madera y sacas de yute u otros materiales. Una o dos personas se colocan en el interior de la vaca que persiguen a la muchedumbre, mientras algunos acompañantes vestidos de obreros, médicos, remedadores, enfermeras, presidentes, militares, entre otros; juegan, hacen ruido y tratan de torear a la vaca, para que no ataque a los espectadores. En algunos números, los disfrazados recogen dinero. Esta costumbre, realizada por barrios y grupos de amigos se viene perdiendo en los últimos años, según algunos pillareños y pillareñas, porque las calles están abarrotadas de diablos y turistas que no permiten, ni aprecian el disfraz (Radio Brisa 95,3 fm 2020). En el

2020 salieron dos vacas locas durante los días de la diablada, mientras las partidas estaban en sus descansos.

Bailadores de Antifaz. Los moradores de los barrios urbanos del centro o la Matriz, o los grupos de amigos se juntaban y se disfrazaban de manera elegante, con antifaces, sombreros y vestidos, para bailar, a ritmo de guitarra y acordeón, por las principales esquinas de Píllaro. Una costumbre que se perdió hace varias décadas, yo no alcancé a presenciarla. Existen voces y pedidos de ciertos sectores pillareños por retomar estos bailes, debido a que, en la noche, después de la diablada, la ciudad queda vacía y/o insegura (Radio Brisa 95,3 fm 2020).

Los Buitres. “Algún tiempo atrás, especialmente la juventud [del centro o la Matriz] solían vestirse de Buitres, este personaje se ha perdido por completo” (Campaña, y otros 2010, 469). Utilizaban trajes negros o rojos, con falda o blusa y una máscara de tela con una nariz grande incrustada con aguja y un mazo o cutato relleno con trapos o aserrín (Campaña, y otros 2010). Los Buitres bailaban o se movían en grupos, agrediendo unos a otros, es decir, en confrontaciones grupales que devinieron en salvajes golpizas que propiciaron su olvido. Nadie pide su regreso.

La Legión. “Una de las manifestaciones propias del cantón que aparece por los años 1850” (Lara Arcos 2014, 96). Se trata de disfrazados que desde sus inicios hasta la actualidad retratan el terror, lo sombrío y la muerte; salían el 31 de diciembre, ahora salen entre el 1 al 6 de enero. Con trajes espeluznantes y caretas de un metro de altura representaban a la bruja, el duende, sataná, la muerte, la uña guille, la serpiente, el borracho, el alma condenada, la calavera, la loca viuda, la paila de los quintos infiernos y toda la corte del mal. Esta comparsa jugaba con los espectadores, simulando que los llevaba la parca y ejecutaba rituales en las cercanías del cementerio con hojas de ortiga. Fueron invitados en varias ocasiones a Quito y Ambato en donde fueron premiados en diferentes concursos. Los pillareños y pillareñas que se disfrazaban fueron los habitantes del centro o la Matriz y en algunas ocasiones los estudiantes del Colegio Jorge Álvarez. Estos disfraces fueron custodiados por los hermanos Alberto y Froilán Darquea, en los últimos años pasaron a manos de Heriberto Cortés, impulsor de la nueva versión de la Legión de la década del 2010 (Campaña, y otros 2010) (Lara Arcos 2014). En los últimos años varias personas interpretan el disfraz en los horarios en que las partidas se encuentran en el descanso, en el 2020 la Legión hizo su paso las tardes del sábado 4 y el domingo 5 de enero.

El curso de la Alegría. Se trata de un desfile de disfraces y comparsas protagonizado por los estudiantes de las unidades educativas del cantón. Empezó como una iniciativa municipal el 5 de enero de 1999 con la participación de diversos barrios, unidades educativas e instituciones públicas y privadas, el curso se llevó a cabo a las 18h00 y culminó con un baile general en el parque central con premiaciones a los mejores disfraces (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural 2008). Con el paso de los años el curso pasó a organizarse por el Ministerio de Educación con la participación exclusiva de estudiantes de las unidades educativas pillareñas, el 6 de enero, en horas matutinas y sin baile final.

Baile de Disfraces. Hasta la década del 2000 se organizaban sendos bailes y concursos de disfraces en espacios públicos abiertos o cerrados que convocaban a gran cantidad de pillareños y pillareñas; esta costumbre se pudo perder debido al auge de la diablada. En la actualidad, algunas partidas convocan al baile de fin de fiesta en donde se premia “al mejor diablo”.

De alguna manera, todos estos disfrazados forman parte de la identidad pillareña. Resulta interesante observar las disputas por el espacio público entre la diablada y los remedadores, vacas locas, bailadores de antifaces, la legión, entre otros, que actualizan antiguos conflictos campo-ciudad. Las partidas de diablos que durante los 90 e inicios del 2000 regresaban a sus barrios, caseríos o parroquias rurales a las 18h00, empezaron a quedarse hasta las 20h00, utilizando el mismo escenario que usaban los otros disfrazados. Durante la década del 2010, el gran número de partidas y participantes ocasionó que los bailadores y turistas no abandonen el baile hasta las nueve de la noche, lo que en criterio de los habitantes del centro o La Matriz no permite el auge de otros disfraces. Este criterio puede revelar que, para algunos habitantes del centro o La Matriz, la diablada sigue siendo una celebración deslucida, otrora por las peleas, hoy por el excesivo número de participantes o por las libertades que se permiten sus participantes. Se asocia el desenfreno y el consumo exagerado de licor a la violencia o el salvajismo de otros tiempos, y aunque dejaron de lado expresiones racistas, porque sus hijos o familiares bailan en la diablada, piden regular los horarios y disminuir el consumo de alcohol, para permitir que los barrios del centro retomen los disfraces, los bailes elegantes, las vacas locas, los remedadores, la legión, entre otros.

Capítulo 3

Los Cambios en la Diablada Pillareña 1990 - 2020

En este capítulo hago un rastreo, a manera de mapa cronológico, de los principales acontecimientos relacionados con la institucionalidad, patrimonio, turismo y tecnología, que fueron marcando la pauta de las transformaciones de la diablada pillareña en el periodo 1990-2020. Describo estos acontecimientos siguiendo la propuesta teórica de Alejandro Diez Hurtado (2001) sobre los cambios en las festividades andinas. Para Diez Hurtado (2001), existen cambios periféricos, que no alteran el sentido de la fiesta, como el aumento de participantes; complementarios, que configuran nuevos escenarios o los amplían sin alterar el sentido de la celebración, como la creación de nuevas partidas o comparsas; y, desestructurantes, que modifican el sentido de la diablada, como la pérdida de los enfrentamientos¹.

Integro en el relato, además, mi ubicación en la fiesta, el rol que desempeñé en cada etapa y circunstancia y las memorias afectivas de esos recuerdos como un participante-investigador, cuya historia de vida, como pruebo en este capítulo, está atravesada por la diablada. Aprovecho estas “experiencias afectivas y cognitivas de quien quiere elaborar el conocimiento” (Scribano y De Sena 2009, 5), para generar una experiencia autoetnográfica, y describir, como un investigador implicado, desde el conocimiento y la experiencia, los cambios complementarios y desestructurantes (Diez Hurtado 2001) de la diablada pillareña en el periodo 1990-2020. Encuentro dos momentos desestructurantes y decisivos: 1) la pérdida de los enfrentamientos, y, 2) la patrimonialización, ligada a la institucionalización de la fiesta por parte del municipio. También encuentro 2 circunstancias que podrían devenir en transformaciones profundas e inevitables en la fiesta: 1) el auge del turismo cultural, y, 2) la imbricación tecnológica en la vida cotidiana. Expongo a continuación, estos momentos y circunstancias.

3.1. Partidas de Diablos ¿Institucionalidad Incipiente? (antes de 1990)

Todo salía de mi bolsillo, una colita, un cigarrillo... todo salía de mi bolsillo, eso será desde que yo tenía 20 años más o menos que participaba en la Fiesta, [es decir] hace 60 años, en

¹ Ver Capítulo 1

1957 más o menos, en esa época era como prioste, ponía todo y no cobraba, la chicha, la comida, todo, yo les daba gratis una comidita, unas colitas (Luis Alberto Álvarez, antiguo cabecilla en conversación con Landy en diciembre 2017).

Se dice que la diablada pillareña fue una fiesta que no tuvo injerencia política, religiosa o institucional, que respondía a la voluntad de los bailadores, a la suma de afectos que se concatenaban para una contribución económica voluntaria que sostenía los gastos de la práctica festiva (Bonilla 2019). Los bailadores, por lo general amigos, familiares, allegados, vecinos y conocidos del barrio Tunguipamba y de la parroquia Marcos Espinel, se agrupaban en torno a la figura de un líder local, “un buen anfitrión” (Landy 2019, 44), un hombre que tenía capacidad económica para afrontar los gastos de la partida de disfraces, que poseía un sitio definido para los repasos y las salidas los días de la fiesta, y que contaba con el apoyo de redes familiares para la elaboración de comidas y bebidas (Bonilla 2019) (Espín 2019). Esta figura era el cabecilla, un organizador y animador de la celebración, Paola de la Vega² (2015), recogió el testimonio de Luis Álvarez³, cabecilla de Guanguibana en el 2015:

En ese tiempo sabíamos cobrar dos sucres por persona para que bailen de diablos. Vuelta lo que faltaba para la banda, fiábamos unos veinte o cuarenta sucres. Nosotros salíamos perdiendo bastante, pero era el gusto de bailar, de tener en la casa la banda, los disfrazados. Para los ensayos me voy a ver por La Merced a los músicos de violín y guitarra. Ellos cobran y yo pago. He sido bien aficionado a la fiesta, por eso pago sin problema. Plata nomás es (De la Vega 2015, 3).

En este testimonio y en los diferentes discursos locales pillareños (Bonilla 2019) (Espín, Diablos de Píllaro 2019) (J. Romero 2015) (Landy 2019) (Mask Collective; Alianza Francesa del Ecuador 2016) se recalca el gusto por la fiesta, el baile y la banda, independientemente de la inversión realizada para la celebración. De la misma manera, muchos bailadores y bailadoras, que aportan dinero en las partidas, no esperan obtener réditos económicos de su participación. La fiesta a finales de la década de los 80, fue una celebración local, considerada una fiesta de los longos o campesinos, que, atravesados por la convivencia cotidiana y el gusto por la música y el baile, se juntaban y con “sentido de pertenencia, voluntad, solidaridad, querencia y arraigo por la tierra” (Bonilla 2019), se disfrazaban para formar una

² Gestora Cultural de ancestros pillareños, se desenvuelve como profesora en la Universidad Andina Simón Bolívar.

³ Su hija: Magdalena Álvarez es la actual cabecilla de Guanguibana.

partida. Se llama partida porque los integrantes “parten”, “salen” o “proviene” de un barrio, caserío o parroquia rural (Espín 2019) y se desplazan bailando, hasta el centro o La matriz de Píllaro, específicamente al emplazamiento del parque y la iglesia, considerados los sitios del poder civil y religioso.

La gente de antes se reconocía como un solo cuerpo, como unidad, como un solo grupo, danzaba con un solo fin: apropiarse efímeramente, temporalmente de los espacios de poder y legitimar a sus comunidades. Durante todo el año, Tunguipamba, Guanguibana, o cualquiera de las comunidades participantes son simplemente eso, barrios de la parte rural; pero al momento del año nuevo, esas comunidades pasan a ser el centro de atención de todo (Néstor Bonilla, líder comunitario, en conversación con Fernando Endara, noviembre 2019).

Para conseguir esa unidad, ese cuerpo colectivo en la partida, todos o casi todos los participantes se conocían entre sí, establecían lazos filiales o de parentesco que iban más allá de la fiesta. Las personas se organizaban a través de acuerdos informales y reglas implícitas entre los participantes, con poca influencia normativa o legal de los estamentos gubernamentales, civiles o religiosos, en lo que podría ser llamado una institucionalidad incipiente (Bonilla 2019). Los disfraces eran sencillos, poco suntuosos, se utilizaban prendas improvisadas, preferiblemente de mujer, que impedían que los espectadores pudieran reconocer al bailaror (Bonilla 2019). Las caretas fueron confecciones pequeñas de papel engomado, pintadas en tonalidades negras y rojas, destacaban los cachos de papel y alambre, los cuernos de venado, los colmillos cruzados, la nariz aguileña y los pómulos en los cachetes que provienen de la creatividad de los artesanos cuando imaginaron un demonio fuerte y poderoso que grita: ¡argh! Esta exclamación o rugido, caracteriza la estética de la careta del diablo pillareño (Espín 2019). El proceso de confección se denomina localmente “papel engomado”, consiste en superponer en un molde de yeso o cangagua, diferentes capas de papel con engrudo, hasta formar los rasgos principales. En las caretas de aquella época se buscaba el anonimato, que ayudaba a desatar la picardía en el baile y la violencia en las afrentas, y/o que protegían al bailaror, puesto que era vergonzoso disfrazarse de diablo porque remitía a nociones campesinas (Landy 2019).

Se cuenta que existían pocos disfrazados de diablo, por ser un personaje que impone temor, la gente debía interpretarlo durante 12 años consecutivos según los mitos⁴. Existían variados

⁴ Ver capítulo 2

personajes: capariches, guarichas (una o dos por partida), chorizos, osos, cazadores, boxeadores, parejas de línea, entre otros. En un principio, los disfrazados eran únicamente hombres, incluso en las parejas de línea, algunos varones interpretaban el papel femenino con vestido y careta; quizá las mujeres y los niños no querían, o no podían sumarse al baile por la violencia implícita en su performance, debido a la brusquedad y agresividad de las contiendas (Landy 2019). Poco a poco, varias mujeres fueron incorporándose a la fiesta en el rol de pareja de línea, estas primeras participantes fueron respetadas en extremo, resguardadas en los enfrentamientos, comían y bebían antes que los otros (Landy 2019). Las parejas de línea fueron la columna vertebral de la partida, se cuenta que la amistad producida en el baile de la pareja, entre un muchacho y una muchacha en edad casadera, fomentaba o servía de enlace para posibles vínculos matrimoniales (Bonilla 2019), que acrecentaban las redes filiales y económicas en torno a la fiesta.

Las partidas de Tunguipamba, Marcos Espinel y Guanguibana, creada en la época de los enfrentamientos, se consideran pioneras o precursoras de la diablada (Bonilla 2019). A finales de los 80, las batallas festivas escalaron de manera exponencial. Lo que en un principio fueron grescas amorosas, rivalidades barriales, pugnas por ganar la esquina, o “el sentido de libertad y rebeldía de un pueblo ancestral” (Reino 2006, 39), se convirtieron en salvajes golpizas: el gusto por el baile fue reemplazado por el gusto por la pelea (Chasi 2019). Los disfraces no buscaban asustar o permitir un baile estético, sino que incorporaban elementos específicos para agredir: aciales, cadenas, ortigas, espinos. Los conflictos involucraron a los espectadores, al punto que muy pocos habitantes del centro o La Matriz salían de su casa para observar la celebración, los desmanes alcanzaron la propiedad pública y privada, varias instancias policiales y civiles se levantaron en contra de la fiesta.

Para los años 87, 88, 89, la fiesta de inocentes era una celebración deslucida (Chasi 2019). Las autoridades prohibieron expresamente a los cabecillas organizar las partidas de disfraces, se estableció que los perjuicios económicos ocasionados por los enfrentamientos deberían ser reparados por los cabecillas. Con la amenaza en marcha, se redujo el número de participantes, se mermó el entusiasmo, y poco a poco, la fiesta ingresó al peligro de extinción (Chasi 2019). Las partidas tradicionales dejaron de aparecer, aparecía una (Bonilla 2019), o ninguna (Chasi 2019). No tengo recuerdos de este período, nací en 1991.

3.2. ¡Viva Rocafuerte! La pérdida de los enfrentamientos

Cuando llego a Ambato [al curso de la alegría del 6 de enero de 1995] me dicen: “Ahí está el señor Chasi, él es el que dirige los diablos de Pillaro”, yo le digo, por primera vez, no se llaman los diablos de Pillaro, se llama la “Diablada Pillareña”, desde ese instante hasta hoy día, ahora es popular la Diablada Pillareña, salió de mi ser, salió de mí (Timoteo Chasi, antiguo cacebilla en entrevista con Fernando Endara, diciembre 2019).

Según Timoteo Chasi, en 1989 no hubo partidas de disfraces ni diablos (Chasi 2019). Según Néstor Bonilla, sí hubo diablos, aunque su celebración fue a pequeña escala (Bonilla 2019). El gusto por la fiesta, el baile, la música y el disfraz permitió que muchos de los bailadores encontraran un nuevo cabecilla en la figura del líder local Timoteo Chasi, que inició un proceso para “blanquear”, “civilizar”, “transformar”, “modernizar” o “culturizar” la fiesta. Chasi era un buen anfitrión comprobado, amigo de todos, un hombre de prestigio social y económico; en su casa en Rocafuerte organizaba canchullas y boliches⁵, tocaba ritmos bailables en arpa y guitarra, convocaba a la gente con su carisma en torno a la verbena nocturna: con juegos, música, bebida, comida y conversa. El barrio Rocafuerte, aunque pertenece a la parroquia Marcos Espinel, se ubica casi a la misma distancia del barrio Marcos Espinel (central) y de Tunguipamba, por tanto, habitantes de ambos sectores asistían a las veladas organizadas por Chasi. Si bien la gente de estos sectores rivalizaba en torno a la fiesta, mantenía relaciones cordiales el resto del año, evidenciando, como sostienen Reino, que las peleas refieren más a un espíritu festivo que a riñas barriales permanentes (Reino 2006).

Con su entusiasmo característico, Timoteo formó una nueva partida, hizo trámites y averiguaciones, obtuvo el apoyo de la intendencia y la comisaría siempre y cuando se garantice la eliminación de las peleas (Chasi 2019). Para Chasi, los enfrentamientos no tenían nada de festivo o “cultural”, eran un acto salvaje y violento que debían transformarse para dar paso a una celebración tradicional, “bonita”, “cultural” (Chasi 2019). Timoteo pactó con los bailadores y con los pobladores del centro, se organizaría una partida desde su casa en Rocafuerte, con bailadores de Tunguipamba, Guanguibana, Marcos Espinel y otros sitios⁶,

⁵ Juegos locales pillareños

⁶ Bailadores de Chacata, de Cochaló, de Tasinteo, que participaban en las grescas en Marcos Espinel o en Tunguipamba dependiendo del caso; y algunos habitantes del centro que se unían de forma incipiente.

que evitaría los enfrentamientos. En palabras de Timoteo, desde el primer año, “fue un éxito” (Timoteo Chasi, antiguo cabecilla en conversación con Fernando Endara, diciembre 2019).

Un éxito debido a la gran cantidad de participantes, el gozo liberado y la reformulación de una fiesta sin enfrentamientos, según Chasi, desde el primer año, la gente entendió que para seguir bailando debía terminarse esa costumbre (Chasi 2019). Los habitantes del centro se incorporaron poco a poco a la fiesta, el número de bailadores y espectadores aumentaba de forma exponencial, la prensa local, regional y nacional llegó al poco tiempo. Se realizó la primera monografía (estudio) sobre la Diablada de Píllaro, con estudiantes de la Universidad Técnica de Ambato. La partida de Rocafuerte fue invitada a participar en el icónico curso de la alegría de Ambato un 6 de enero de 1996 (Chasi 2019), iniciando así el largo periplo de “salidas” de baile⁷, tan común y extendido en la actualidad. Según Chasi, en aquel curso, ante la insistencia de periodistas y curiosos, él llamaría a su comparsa: “Diablada Pillareña”, siendo una denominación que luego se adoptó desde instituciones públicas para promover la celebración (Chasi 2019). Con este resurgimiento, regresaron las antiguas partidas, a la sombra pero no extintas, con nuevos bríos y jolgorios. El baile sin enfrentamientos permitió una competencia entre partidas, cuál era la más afrentosa, la más temida, la más fuerte. Las caretas empezaron a adquirir rasgos particulares, se agrandaron los tamaños, se incorporan figuras zoomorfas que recuerdan a cerdos y/o serpientes, los trajes se estilizaron llevando consignas de pertenencia a los barrios o caseríos, aparecieron las alas, las capas, los tridentes, dragones, entre otros (Espín 2019). Los diablos portaban animales vivos o disecados, vísceras, juguetes sexuales, imágenes pornográficas y más elementos grotescos para asustar a la concurrencia, que crecía y crecía.

Estos acontecimientos son un cambio desestructurante (Diez Hurtado 2001), la festividad se modificó en una de sus raíces estructurales, perdió uno de sus componentes más importantes: los enfrentamientos festivos rituales. Los enfrentamientos se asocian a la identidad indígena por su violencia implícita, pero también porque en la división rural/urbano pillareña, los habitantes de la matriz, percibidos como mestizos, en contraste con los de los barrios, parroquias o caseríos periféricos, percibidos como campesinos, jamás se unieron al baile por considerarlo una fiesta de “los largos”; mientras ellos realizaban otros disfraces. La pérdida de los enfrentamientos permitió que nuevos participantes se sumen a las partidas de disfraces;

⁷ Se denomina así, cuando un grupo de disfrazados, acude a bailar en alguna ciudad, fiesta o situación importante, muchas veces se paga en efectivo estas salidas, otras veces en favores.

pero también que los antiguos bailarores se consideren a sí mismos, menos indios. Un complejo proceso que tiene que ver con las identidades fluidas asimétricas (De la Cadena 2004) y con las distinciones identitarias que se expresan públicamente a través de las danzas (Mendoza 2002). Cuando se pierden los enfrentamientos, los habitantes de los caseríos rurales y los del centro pasan a interpretar el mismo personaje: el diablo, reemplazando de a poco, la división rural/urbano, por la noción de pillareño insurgente. Si bien la transformación fue paulatina y ofreció espacio a las polémicas, produjo un acercamiento entre otredades. Al finalizar la década, existían al menos cinco partidas: Tunguipamba, Marcos Espinel, Guanguibana, Rocafuerte y Chacata el Carmen. La partida de Rocafuerte se desintegró en 1999 cuando su líder, Timoteo Chasi, emigró al extranjero.

Algunos de mis primeros recuerdos de infancia giran en torno a la fiesta y la diablada, en los brazos de mi abuelita escuchando y bailando con la banda, disfrazado de chorizo o de diablo en pasadas infantiles o desfiles escolares; esperando, desde el balcón de la casa de mis abuelos ubicada en las calles Rocafuerte y Colón⁸, que bajen los diablos. Esperaba con días de antelación, a veces me sentaba en el balcón desde el 30 de diciembre, a contemplar la calle, los comercios repletos de accesorios para el disfraz, a los paseantes ultimando detalles; sin nada más que hacer que esperar el 1 de enero. De la misma manera, muchos pillareños y pillareñas crecieron con estos recuerdos: baile, música y disfraz en ambientes familiares, en candor hogareño, en tiernas memorias; la fiesta se ata a la identidad desde los primeros años de vida. Aún ahora, esperamos con meses de antelación la llegada del 1 de enero, con la misma ilusión infantil. El día llegaba, bajaban los diablos, mis abuelos felices y temerosos, alguna querrela podría estallar como en los viejos tiempos; algo que nunca sucedió, los días de las batallas quedaron atrás. Durante los días de diablada mi asistencia a la escuela, y luego al colegio y a la universidad fue irregular. ¿Cómo ir a clases cuando hay diablos? ¿Cómo hacer cualquier cosa cuando hay diablos? ¿Cómo evitar contagiarse del gusto y la fiesta? Muchos y muchas de los bailarores y bailadoras actuales crecimos en este contexto de expansión e identificación con la fiesta, olvidando viejas distinciones dicotómicas urbano/rurales presentes en otras generaciones, juntando en la diablada el gusto por la música, el baile y la fiesta, aunando memorias de infancia, adolescencia y juventud.

⁸ A una cuadra de la del Villacrés. La ubicación de la casa revela también mi lugar de enunciación, más cercano a nociones mestizas que indígenas, en un contexto más urbano que campesino o rural.

3.3. Llega la Institución. El departamento de cultura en la década del 2000

En Píllaro se trabaja 359 días al año. Los 6 restantes ni se agacha el lomo, ni se corta leña, se baila la diablada pillareña (Carlos Velasco, cabecilla en conversación con Florencio Vernaza, diciembre 2019).

Al iniciar el nuevo milenio, la diablada era una fiesta importante en alcance y convocatoria, nuevos actores institucionales se sumaron poco a poco, casi sin querer a la celebración. Un joven pillareño, entusiasta por la cultura de su pueblo, se integró a la partida de Rocafuerte: Italo Espín, considerado por varios sectores pillareños y muchos investigadores “el diablo mayor”, por sus diversos aportes a la diablada, estudió artes plásticas en Quito, regresó a Píllaro con la visión de artista y gestor cultural. Enrolado en diversas artes, conformó junto a amigos y conocidos el grupo de teatro y danza IntiKillá (Espín 2019), al cabo de unos pocos años se convirtió en referente de la cultura pillareña. Italo solicitó apoyo del municipio para sus proyectos artísticos, la institución le prestó una de sus salas para ensayar y le puso el ojo. Se elaboró un proyecto en conjunto entre el grupo liderado por Italo y miembros del municipio para la conformación del Departamento de Cultura del Municipio de Píllaro que inició sus gestiones en el año 2000, declarando a Italo Espín como el primer director departamental, cargo que desempeñaría por 14 años (Espín 2019).

Con el flamante departamento de cultura iniciaron los trabajos: se contrató un director para la banda municipal que grabó varios discos compactos; se crearon talleres vacacionales para niños y jóvenes, de guitarra, piano, pintura, caretas, danza, teatro, entre otros; se publicó el primer libro sobre la Diablada Pillareña con Pedro Reino en el 2006; se organizó el mes de la cultura (noviembre) con eventos y espectáculos; se difundieron las tradiciones y las artes locales al turismo nacional e internacional, entre otros (Espín 2019). Fruto de estos talleres vacacionales se enseñó a gran escala la música, el baile, la pintura y la elaboración de caretas pillareñas a niños, niñas, adolescentes y jóvenes. Algunos de estos talleres se hicieron permanentes como el taller de artes plásticas o la escuela de danza municipal que continua vigente en la actualidad con casi 20 años de trayectoria⁹.

Las gestiones políticas también se encaminaron a las prácticas culturales, Edwin Cortés,

⁹ La escuela de danza del municipio participa en festivales de renombre a nivel nacional e internacional, muchas veces interpreta los disfrazados de la diablada.

alcalde de Píllaro, aportaba dinero de su bolsillo para los cabecillas. Con el tiempo, el concejo municipal brindó el apoyo financiero, hasta que, finalmente, se creó un fondo de apoyo a la diablada (Landy 2019). Estos recursos se entregaban a los cabecillas y cubrían una parte de los rubros, por esto y por el aumento del número de participantes, las partidas se incrementaron a 9: Tunguipamba, Marcos Espinel, Guanguibana, Chacata el Carmen, Cochaló, Tres Esquinas, San Vicente de Quilimbulo, Robalinopamba y Nuevo Rumihuaico. Asimismo, sucedieron una serie de cambios complementarios en torno a la expansión de la fiesta: los locales comerciales empezaron a vender caretas y alquilar trajes de baile, los artesanos confeccionaron recuerdos y regalos, las salidas de baile proliferaron, entre otros. El comercio local en torno a la fiesta se incrementó a niveles nunca vistos; muchos bailadores, cabecillas, espectadores, artesanos, comerciantes y autoridades avizoraron en la fiesta un escenario posible para incorporar a Píllaro en las rutas turísticas y culturales del país.

El nuevo milenio trajo consigo otros sutiles, pero importantes cambios complementarios, ajenos a la fiesta. La era de internet había comenzado, los celulares se convirtieron en dispositivos tecnológicos avanzados con cámara de fotos y de vídeo, los incipientes foros y salas de chat dieron paso a verdaderas redes sociales virtuales. Bailadores y espectadores tuvimos la posibilidad de tomar fotos y grabar videos, compartir, difundir, interactuar en internet; un privilegio concedido una década atrás únicamente a periodistas y celebridades, un mundo online en el bolsillo a través de un celular (Gómez Cruz y Ardévol 2013). Un nuevo escenario que ingresó al contexto performativo de la fiesta, a ese doble recurso que le permite al bailarador interpretar los sucesos y resignificarlos bailando (Cánepa Koch 2001); a partir de entonces y hasta ahora, las cámaras, las fotos y los videos son de vital importancia para espectadores y participantes. La tecnología difuminó la barrera de la conexión (online) y la desconexión (offline), porque ambas esferas se imbrican en lo cotidiano, dando paso a un nuevo tipo de sociedad digital, aún por describirse y experimentar, que interpreta el festejo y casi toda práctica cultural, desde la ventana o pantalla del celular (Ardévol y Lanzeni 2014).

Mi rol en esta etapa fue decisivo, me disfracé de diablo por primera vez en 2005, cuando tenía 14 años. Con traje y careta alquilados, baile junto a dos amigos que desistieron en la primera vuelta, en el descanso me encontré con Diego Mogrovejo, vecino y amigo de fiesta y de disfraz, que contaba con 13 años, un pillareño que hasta el 2020 participa cada año de la fiesta. A partir del año 2006 y hasta el año 2013, la casa de los abuelos de Diego fue el sitio de concentración de los amigos durante la diablada; allí solíamos disfrazarnos, calentarnos

con una risa y un trago, bromear y molestar, nos tomábamos fotos y nos aprestábamos a unirnos a las partidas. Muchos de los habitantes del centro o la matriz se unen o ingresan a las partidas que bajan desde sus barrios o caseríos periféricos con pocos diablos, las parejas de línea y la banda, en la tradicional esquina del Villacrés. Aquí se incorporan el grueso de bailarines de la actualidad, la mayoría son habitantes de la matriz, aunque también existen turistas nacionales y extranjeros, muchos de los cuáles no inician el recorrido en los lugares de “partida” de la partida, hecho que es duramente criticado por ciertos sectores pillareños en torno a la dicotomía auténtico/imitación, siendo los auténticos aquellos que se disfrazan en los barrios y caseríos rurales, e imitadores aquellos que se unen después.

Con mis amigos, más cercanos a nociones mestizas que campesinas, y por tanto, imitadores, nos incorporábamos al baile en la tradicional esquina del Villacrés. Mis memorias de estos bailes y estas fiestas refieren al éxtasis de la adolescencia, que en Píllaro, adquiere sus particularidades locales. Si la adolescencia y la juventud es un tiempo privilegiado para la definición de la identidad, la diablada constituye casi un rito de paso pillareño, en el sentido liminal de Víctor Turner (1988), Van Gennep (2008) y Segalen (2005), en donde los individuos atraviesan un umbral, en este caso una partida, para constituirse en *communitas* momentánea, en donde queda disuelta la individualidad de manera espontánea, para formar parte de una celebración colectiva (Turner 1988) (Van Gennep 2008) (Segalen 2005). Un hacerse pillareño, un crear un lugar de memoria a través de la experiencia y la performance, una cultura expresiva que otorga una identidad y un lugar en el mundo (Cánepa Koch 2001). Los pillareños y pillareñas nos hacemos pillareños y pillareñas bailando disfrazados. “Un buen pillareño, es el que baila la diablada pillareña, un pillareño que no baila, es porque quizá nació en cuna de oro, y no sabe lo que es la diablada pillareña” (C. Velasco 2019).

3.4. La llegada del Patrimonio

A mediados de la primera década de los 2000, el departamento de cultura del municipio de Píllaro se acercó a los procesos de Patrimonio Cultural Inmaterial. Como referí en el capítulo 1, el concepto de patrimonio cultural inmaterial PCI es una construcción social y política que en Ecuador, producto de la suscripción de la carta de la Unesco en París en 2003 para salvaguardar y gestionar el patrimonio inmaterial, se encontraba en auge. Desde el año 2001 se ejecutaron 14 declaratorias patrimoniales en Ecuador (Landy 2019), Italo encabezó el proceso en Píllaro desde el 2004. Fueron cuatro años de mesas de trabajo para aprobar y definir normativas y presupuestos, y un año de investigación a cargo de técnicos del Instituto

Nacional de Patrimonio Cultural con un presupuesto de siete mil dólares; la declaratoria llegó el 29 de diciembre del 2008, respaldada en documentos históricos y antropológicos ejecutados por técnicos del INPC como parte de su expediente. Para Carmen Landy (2019), investigadora y antropóloga cuencana, integrante de la comisión de técnicos del INPC, encargada de los estudios sobre la diablada pillareña:

(...) se produce una patrimonialización vertical desintegrada, en donde no participa la comunidad, a partir de una decisión institucional por parte del GAD de Píllaro, desde arriba, quienes se erigen como representantes, posiblemente movidos por el INPC, que para esa época estaban motivados por las acciones y nuevas políticas públicas sobre el PCI que fueron socializadas a nivel nacional. Políticas y acciones estatales, que están centradas en el aprovechamiento de elementos culturales, convertidos en recursos económicos relacionados con procesos de turistificación bajo el discurso de mejorar la calidad de vida de sus habitantes (Landy 2019, 83).

Carmen Landy (2019) critica con severidad la patrimonialización de la diablada pillareña, en calidad de técnica del INPC y luego investigadora particular, analiza la situación como un juego de poderes en donde el INPC fue juez y parte, cobrando por los estudios, revisándolos y ratificándolos ellos mismos. “Esta interacción se basa en el poder que se atribuye la capacidad de determinar qué manifestaciones culturales deben o pueden ser declaradas patrimonio, entrando así en el campo de la política” (Landy 2019, 84).

Landy (2019) también critica duramente los estudios entregados por el INPC al municipio de Píllaro. Según su punto de vista, estos trabajos son someros e incipientes. El estudio histórico se enmarca en una perspectiva de “historia estructural” que no hurga en la memoria y en su interacción con la historia desde una relación problemática, que no busca la huella del pasado en el presente (Landy 2019). Landy sigue a Walter Benjamin al afirmar que un listado de fechas y nombres desconectados de los ideales colectivos del presente es insuficiente para dar cuenta de un contexto histórico en torno a la fiesta (Landy 2019). El estudio antropológico, por otro lado, le dedica 8 de 43 páginas a la diablada pillareña, centrando el 80% del documento (Landy 2019), en referenciar la historia del diablo en Occidente, su llegada al continente americano, los procesos de evangelización, la apropiación simbólica de los nativos, otras diabladas del continente, entre otros. Coincido con Landy (2019) en que la estructura y el contenido del estudio muestran la “historial estructural” en detrimento de la información

local: escueta e insuficiente. También estoy de acuerdo en afirmar que las caracterizaciones de la fiesta y las etapas que propone el documento tienen como afán mostrar los datos de forma cronológica y que no responden a la compleja interacción con la realidad. Estos estudios también fueron criticados por los pillareños, el mismo Italo Espín, cabecilla del proceso de declaración patrimonial, quedó inconforme con los textos y resultados.

La declaratoria patrimonial ayudó a legitimar las políticas municipales implementadas con anterioridad, que terminarían por institucionalizar la celebración a través del departamento de cultura. De esta manera quedó establecido el ya popular nombre: “Diablada Pillareña”, el financiamiento pasó casi totalmente al municipio, el cual se encargaría también de convocar a los cabecillas, bailadores y turistas a través de publicidad. Conuerdo con Landy (2019), Espín (2019), Bonilla (2019) y otros actores de la fiesta al criticar la declaratoria porque es un documento que instrumentaliza la diablada pillareña, como demuestra el trabajo de Landy, que recoge algunos de los principales impactos después de diez años de declaratoria. Landy (2019) ubica los impactos en tres ejes: económicos, socioculturales y organizacionales (Landy 2019). Para Landy, leída desde Diez-Hurtado (2001) la declaración sería un cambio desestructurante; sin estar en desacuerdo, considero que fue la institucionalización, ligada a la patrimonialización en general y a la administración municipal del período 2015-2019 en particular, las instancias gestoras del cambio desestructurante percibido por Landy (Diez Hurtado 2001).

Los impactos en el eje económico que refiere Landy (2019) dan cuenta de un progresivo paso de una economía moral (Thompson 1991), caracterizada por una austeridad cotidiana, trasformada en despilfarro liminal en días de fiesta, para dar paso al libre mercado, a la inserción del patrimonio como objeto de consumo (Landy 2019). La fiesta, al tener un origen local, establece interacciones económicas desde una perspectiva territorial en pos del desarrollo de relaciones filiales, afectivas y de parentesco extendido, contagiadas por el arraigo de la fiesta y el gusto por el baile y el disfraz. Estos elementos, según Landy (2019) convocan a una resistencia a la economía de libre mercado que van siendo mermados en beneficio del turismo a gran escala y la empresa privada (Landy 2019). No creo que estos elementos hayan quedado eliminados de la fiesta; quizá sean menos visibles o menos espectaculares, pero son componentes importantes de la diablada, una economía moral que no es una resistencia al libre mercado, sino que se integra a él, con sus lógicas particulares. En ese sentido, no es la declaratoria en sí, sino su instrumentalización, el auge de las redes

sociales, del turismo cultural, de los mercados creativos, entre otros, los que se combinan para producir una fiesta espectáculo que impide ver los intercambios económicos y afectivos que los bailadores seguimos realizando en el interior de las partidas.

En el eje sociocultural, Landy (2019) ubica algunos cambios complementarios en la confección de las caretas, la música¹⁰, la elaboración de los alimentos, y el comercio informal (Landy 2019), aspectos que, si bien se modificaron sustancialmente con la declaratoria, también caminan de la mano de la institucionalización, la tecnología y el turismo. La elaboración de caretas, antes asignada a pocos artesanos, ahora se realiza por artistas, talleres y personas particulares con fines comerciales o no. Landy (2019) cree que es el turismo producto de la declaratoria el que impulsa el auge de la elaboración de caretas (Landy 2019), esto es evidente, pero no es el único elemento, son una serie de factores externos, como el auge del multiculturalismo neoliberal (Díaz-Polanco 2011) o las redes virtuales que difuminan los límites de lo online/offline (Ardévol y Lanzeni 2014), que se interrelacionan de manera compleja con aspectos locales como el trabajo del departamento de cultura durante la primera década del 2000 con sus cursos vacacionales de caretas, que incidirían en la formación de colectivos culturales y de talleres artesanales asociados a la diablada.

Landy (2019) también plantea la paradoja de una declaratoria y un discurso patrimonial ausente de los textos, discursos y conversaciones de los bailadores y bailadoras (Landy 2019), que durante la fiesta, activan una amplia gama de mitos y leyendas, de juegos y palabras claves que no incluyen la palabra patrimonio. Aunque el componente patrimonial no está muy extendido entre los bailadores, si lo está entre los cabecillas, colectivos culturales, artesanos, y otros actores que legitiman su rol en la fiesta con diversos discursos en medios de comunicación, salidas de baile o redes virtuales. Es decir, aunque para la mayoría de participantes la declaratoria es una herramienta conceptual inentendible y alejada, existen otros que la utilizan para su beneficio social, económico, turístico o de legitimación. Los cabecillas mencionan las palabras “cultura”, “tradición” o “patrimonio” cuando son entrevistados, los bailadores suben fotos a las redes sociales con la leyenda “somos patrimonio”, los artesanos ubican sus caretas en ferias nacionales e internacionales bajo las lógicas y el discurso del patrimonio, que, aunque vertical, permite el escamoteo de muchos de los actores para conseguir sus fines. Estoy en desacuerdo entonces con Landy (2019), al

¹⁰ Ver el siguiente apartado

asumir un discurso patrimonial alejado de los participantes de la fiesta, todo lo contrario, el discurso patrimonial va siendo adoptado y adaptado por diversos sectores con diferentes objetivos. Finalmente, en el eje organizacional, Landy (2019) ubica la frágil y problemática relación institución-partidas (Landy 2019), un aspecto que en mi criterio sí representa un cambio desestructurante, y que será abordado a continuación en el siguiente subtítulo.

3.5. Institucionalización de la fiesta en la década del 2010

Como indico a lo largo de la investigación, no es sólo la declaratoria patrimonial la que propició cambios desestructurantes, sino más bien, su interrelación con las instituciones la tecnología y el turismo. Si bien la alcaldía de Edwin Cortés fomentó el financiamiento municipal a la fiesta, la normativa no se concretó hasta después de su administración, siendo el siguiente alcalde, Rogelio Velástegui, el encargado de gestionar la institucionalización de la declaratoria. Según recuerda Carlos Velasco (2019), esta fue una administración que facilitó el trabajo de los cabecillas (C. Velasco 2019), que convocó y financió la fiesta, sin inmiscuirse en asuntos de la organización que los cabecillas, bailadores y bailadoras consideraban suyos, y sin buscar réditos partidistas de forma explícita¹¹. A la par, en los primeros años de la década del 2010, se incrementaron las partidas¹², los juegos pirotécnicos, las bandas orquesta, el turismo, las fotografías, las investigaciones y demás. Centenares de turistas llegaron con una nueva consigna, ya no ser espectadores, más bien ser partícipes, disfrazados y bailadores. Desde los inicios de los 90, cuando se eliminaron los enfrentamientos, los bailadores podían sumarse a cualquier partida realizando un aporte económico. Un aporte que fue disminuyendo con el tiempo, debido a los fondos consignados por el municipio y que permitió que turistas nacionales y extranjeros puedan alquilar disfraces y caretas para insertarse en las partidas.

Varios cambios complementarios se gestaron desde esta administración, la escuela de danza del municipio se sumó a la Diablada con su partida propia. Italo Espín (2019) explica que la declaratoria patrimonial consideraba la fiesta del 1 al 6 de enero, y que, sin embargo, había días sin disfrazados, “entonces se propuso que la escuela de danza organice su partida para el día en que falten disfrazados” (Espín 2019). Las primeras salidas de la escuela de danza

¹¹ El exalcalde Rogelio Velástegui, era y es un asiduo bailar de la fiesta, recuerdo verlo bailar de manera incógnita, con amigos y familia, sin utilizar la fiesta como un mecanismo de exposición pública. Seguramente su decisión de bailar en tal o cual partida respondía a fines políticos y electorales implícitos, sin embargo, fueron poco visibles y poco criticados.

¹² Las nuevas partidas fueron: La Florida, Guanguibana La Paz y la escuela de Danza del Municipio.

fueron criticadas por los cabecillas, bailadores y bailadoras de los barrios y comunidades que se consideran poseedores de la tradición, porque suponían que los bailarines (ya no bailadores¹³) y maestros del taller de danza, se habían apropiado de sus pasos, ritmos y disfraces, sacándolos de contexto. La partida de la escuela de Danza, no “parte” de un barrio, comunidad o caserío periférico, sino que sale desde su lugar de ensayos, en el parque infantil, ubicado en la zona central del cantón, sus participantes son niños, niñas, adolescentes y jóvenes de la escuela de danza, en su mayoría cercanos a nociones mestizas y urbanas. Esta partida, además, se promocionó como un grupo de baile infantil y juvenil, libre de alcohol, hecho que fue aplaudido por los habitantes del centro o matriz, pero denostado por los cabecillas y bailadores de los barrios y caseríos rurales. En la actualidad, la partida de la escuela de danza se encuentra perfectamente integrada a la diablada, siendo aceptada por sus antiguos contrincantes.

En el barrio Guanguibana, la familia de don Alberto Álvarez, cabecilla de la partida, sufrió un percance familiar¹⁴, por lo que decidieron no organizar la diablada durante cierto periodo, encargando la organización de la partida a Carlos Velasco (C. Velasco 2019). Velasco, entusiasta de la diablada pillareña, acogió su destino con alegría; sin embargo, en vísperas de la diablada, el cabecilla Álvarez decidió retomar su organización, lo que dejó a Velasco y a su gente apenados. De manera que Velasco, para no quedarse desilusionado, pactó con Álvarez la creación de una segunda partida en el mismo barrio, serían los mismos bailadores agrupados en dos partidas que saldrían en días diferentes: Guanguibana y Guanguibana la Paz (C. Velasco 2019), esta última, integrando adolescentes y jóvenes de la zona y del centro o Matriz a sus procesos organizativos. La alianza se extendió a la partida de Tunguipamba, del cabecilla Gilbert Campaña; estos dos barrios, cercanos al Pucahuiaco y al Tilitusa, fueron uno solo, de manera que sus bailadores siempre se conectaron por asuntos geográficos, culturales y filiales (Bonilla 2019). El objetivo de Velasco, fue que los bailadores y bailadoras del “camino que va de Tasinteo a Guanguibana, a Tunguipamba y la Merced, no vayan a buscar partidas en otras partes, sino que bailen aquí mismo” (Landy 2019).

De esta forma las tres partidas: Tunguipamba, Guanguibana y Guanguibana la Paz, se

¹³ Los pillareños llaman bailadores o bailadoras a las personas que ejecutan el baile de la diablada sin formación académica o técnica en baile o danza, por otra parte, llaman bailarines o bailarinas a los ejecutantes del baile que sí han recibido una formación académica en danza. Puede ser que la dicotomía autenticidad/imitación reemplazó, en los últimos años, a la antigua distinción rural/urbano. (Bonilla 2019).

¹⁴ Tres miembros de su familia fueron alcanzados por un rayo y perdieron la vida (C. Velasco 2019).

consolidaron al iniciar la década del 2010 como una alianza cultural en la zona noroccidental de Píllaro; un vínculo posible al existir fuertes semejanzas en su forma de ver y sentir la fiesta, que contrastan con otros sectores pillareños. Estas partidas se consideraron las creadoras/mantenedoras de la tradición, elaboraron un discurso de pervivencia, de rescate y resignificación de elementos para su performance: una banda de pueblo que no haga show¹⁵, sólidas y vistosas parejas de línea, bailadores como un cuerpo colectivo, repasos para afianzar las relaciones de amistad, entre otros. De manera que son los mismos bailadores y bailadoras, es decir, las mismas personas las que se agrupan en tres partidas: Tunguipamba, Guanguibana y Guanguibana la Paz, para cubrir con dos salidas cada una, los seis días de fiesta.

Debido a la aglomeración de participantes y turistas, la alcaldía 2009 – 2014 colocó graderíos para que los visitantes vean el baile, y una tarima con asientos para una banda, un animador, y, para las autoridades civiles y políticas que visitan el cantón durante la fiesta. El año posterior a la declaratoria (2009) y siguientes, la diablada fue visitada por funcionarios del ministerio de cultura, del ministerio de turismo y/o de la gobernación de Tungurahua, que fueron asignados a esta tarima ubicada en la calle de la iglesia, frente al parque. También se organizó el espacio público, se destinó un sitio para la venta de alimentos, otro para las baterías sanitarias, y otro para los artesanos y comerciantes nacionales que llegan con sus productos los días de fiesta. La administración de Rogelio Velástegui, propiciatoria de cambios complementarios, culminó en un momento en donde nuevos reglamentos e instancias sobre el uso del espacio público fueron incorporados a las normativas sobre prácticas culturales.

Durante este periodo participé bailando hasta 4 días en cada edición, en muchas ocasiones bailé en la partida de Marcos Espinel. Mientras Tunguipamba y Guanguibana eran partidas compuestas por integrantes locales, la partida de Marcos Espinel estaba conformada y animada, además de por bailadores locales, por bailadores y bailadoras del centro o la matriz. Los sectores de Tunguipamba y Guanguibana desarrollaron cierta desconfianza hacia los bailadores del centro, por temor a que se “apropien” de su tradición, como indican que hizo la escuela de danza del municipio; pero también porque en la distinción asimétrica de identidades fluidas andinas¹⁶, (De la Cadena 2004), ocupaban un lugar más cercano a lo indígena y campesino: incluso muchos habitantes de Tunguipamba y Guanguibana fueron

¹⁵ Generalmente buscan a la banda “8 de septiembre”

¹⁶ Ver capítulo 1

empleados particulares o empleados domésticos de los habitantes del centro, creando nexos de superioridad/inferioridad y de discriminación étnica, que con el tiempo, van siendo amalgamados gracias a la diablada pillareña.

3.6. Los conflictos en el periodo 2015-2019

Patricio Sarabia, el siguiente alcalde, organizó la fiesta del 2015 con el apoyo de los cabecillas, pero al abrigo de nuevas instituciones públicas involucradas con sus respectivas competencias: intendencia, comisaría, jefatura política, técnicos del ministerio de cultura, técnicos de turismo, técnicos del ministerio del ambiente, delegados de SAYCE, delegados de la gobernación de Tungurahua, entre otros. El criterio de Sarabia y de su grupo de trabajo fue ordenar el caos y la aglomeración producida en cada diablada, a la vez que, difundir a gran escala una práctica cultural turística; sin embargo, su apuesta fue impositiva desde su autoridad municipal. La idea de Sarabia fue trazar un recorrido a manera de desfile por donde las partidas circulen, se propusieron algunos proyectos como “el diablódromo”, la publicidad en televisión nacional o la alianza con marcas comerciales nacionales de renombre que diversifiquen la oferta de la diablada. El “diablódromo” fue una propuesta osada, se trataba de construir un coliseo cerrado temporal, como si fuera una plaza de toros, para que los diablos bailen en la plaza y la concurrencia pueda ver desde sus asientos.

Se argumentaba que se iba a ver más bonito como un desfile, con graderíos auspiciados por una reconocida marca de cerveza nacional. Cada partida iba a tener siete minutos para bailar (Néstor Bonilla, líder comunitario, en entrevista con Paola por De la Vega, enero 2015).

Estas iniciativas niegan las costumbres de los cabecillas, los bailadores y bailadoras, y según Espín (2019) y Bonilla (2019), impiden que las partidas se tomen de manera simbólica la ciudad para recordar el importante papel de los habitantes de los barrios rurales, caseríos o periféricos que, asociados a la agricultura y ganadería, son el sustento alimenticio, económico y cultural del cantón (Espín 2019) (Bonilla 2019) Para muchos habitantes del centro que no se disfrazan, la fiesta debe dar un buen espectáculo al turista, Sarabia, como parte de ese grupo, intentó generar comercio cultural a través de una fiesta decorativa que redunde en beneficio político partidista. La transformación de una celebración considerada una toma simbólica de la ciudad en un desfile estético es, sin duda, un cambio desestructurante (Diez Hurtado 2001).

Cabecillas, artesanos, bailadores y otros participantes indirectos mostraron su rechazo a las

idea, los bailadores argumentaron que un componente esencial del baile es encontrarse cara a cara con el espectador, asustarlo y jugar con él; además, “desde las gradas los espectadores habrían adquirido una autoridad vertical, las partidas habrían dejado de ser las protagonistas de la fiesta” (Bonilla 2019, sn). Si bien las ideas no se concretaron, si se determinó la necesidad de trazar un recorrido que eliminó la calle del parque y la iglesia, la calle principal, la de la toma simbólica del poder político y religioso (Bonilla 2019). La supresión de esta calle, cobijada bajo el discurso del respeto a unas labores religiosas imposibles con un infierno desatado en las afueras, muestra que para cierto sector pillareño mestizo conservador¹⁷, la diablada sigue siendo una celebración de los longos, de salvajes y de borrachos, que debe ser regulada, ordenada y controlada, por tanto, mientras más permisos y autoridades se necesiten para el efecto, mejor. Las diabladas del 2015 al 2019 fueron conflictivas, con disputas verbales y virtuales entre las partidas y el municipio, los bailadores y el municipio, los gestores culturales y el municipio; y entre los propios bailadores, gestores y cabecillas existieron roces y querellas. También se cuestionaron otros elementos como el número de partidas, el número de personajes, la necesidad de los repasos, el motivo del baile, la elaboración de las caretas, la participación de los turistas, el rol de la prensa, etc.

La diablada del 2015 llegó con polémicas, el departamento de cultura se opuso a las expectativas de Sarabia. Italo Espín fue separado de la entidad que, fue debilitada y fragmentada, amigos y conocidos terminaron enfrentados, nuevos gestores asumieron el mando de la instancia pública y de la oposición. Por esta época resalta la figura de Néstor Bonilla¹⁸, joven carismático, hábil artesano, músico, bailarín, apasionado por la cultura andina, por las prácticas culturales y la memoria de su pueblo. Néstor fue parte de los talleres municipales en diferentes áreas, colaboró en el departamento de cultura siendo la mano derecha de Italo Espín en muchos proyectos emprendidos, conoció la diablada desde adolescente y quedó encantado con su ritmo y su magia. Bonilla se encariñó con el barrio Tunguipamba, participó en la escuela de danza del municipio, asistió a los técnicos del INPC en su investigación sobre la diablada pillareña, y al poco tiempo se mostró inconforme. Para Bonilla (2019) la declaratoria patrimonial responde a “una autoridad vertical que desconoce las implicaciones de la fiesta en la vida cotidiana de sus participantes, que desde la institución

¹⁷ Las acciones de Sarabia estaban respaldadas por su hermano, sacerdote pillareño y por el clero local, que mantuvo por años un discurso opuesto a la diablada, con pocos efectos. La feligresía le dio la espalda al clero local, porque la mayoría de pillareños y pillareñas, en tanto, devotos católicos, no asocian la diablada a una práctica satánica o maligna.

¹⁸ Concejal de Píllaro para el periodo 2019 - 2023

percibe una mercantilización de la cultura en perjuicio de la cultura viva” (Bonilla 2019, sn). Bonilla también se opuso a la participación de la escuela de danza en la diablada, aunque en las primeras ediciones bailó junto a la escuela.

En la adolescencia participé en el taller vacacional de piano, guitarra y danza, de manera que conocí a Néstor cuando éramos adolescentes, identificándonos bajo intereses comunes y horizontes afines. Néstor Bonilla (2019) se hizo amigo de los bailadores ancestrales¹⁹ porque “quiso conocer los recuerdos y sentidos antiguos de la fiesta, aprendió que la celebración tiene relación con las voluntades y los afectos, el amor al campo y a la música tradicional, y que lo más importante del baile es la amistad y el sentido comunitario que se genera” (Bonilla 2019, sn). Se dio cuenta que los repasos de las parejas de línea, son una de las etapas festivas con menos cambios y transformaciones (J. Romero 2015), convocó junto a Carlos Velasco, a los habitantes del centro o la matriz a los repasos de la partida de Guanguibana la Paz; asistí junto a Néstor y otros amigos a estos repasos. La concentración de Guanguibana la Paz se convirtió en un centro de aprendizaje intergeneracional, en donde jóvenes locales y del centro, aprendimos los bailes, sentidos, elementos y formas que se asumen en este sector como tradicionales.

En diciembre de 2014, en los repasos de Guanguibana la Paz, con miras a la diablada del 2015, la consigna era una: bailar en la calle prohibida del parque y la iglesia. Los disfraces y caretas se alistaron para el 1 de enero en la partida de Guanguibana, como indiqué, son los mismos bailadores y acompañantes de Guanguibana la Paz, que se mueven entre tres partidas para bailar todos los días de fiesta a su manera tradicional. Antes de involucrarme con Néstor y con Guanguibana la Paz, solía esperar como la mayoría de bailadores en la esquina del Villacrés para sumarme a la partida, después entendí que el sentido de cuerpo colectivo comunitario, proviene, entre otras cosas, de partir de un barrio o caserío rural, evidenciando la necesidad de salir y regresar disfrazado y bailando desde la casa del cabecilla, aspecto que cumplo desde ese momento en adelante a cabalidad.

El 1 de enero de 2015 llegué junto a Néstor e Italo a la casa de Alberto Álvarez, cabecilla de Guanguibana, aproximadamente a las once de la mañana, disfrazado y con la banda sonando en el ambiente. Mi sorpresa fue encontrarme con gran cantidad de conocidos y amigos,

¹⁹ Bonilla llama así a bailadores con más de 50 o 60 años de disfraz.

muchos decididos a atravesar la calle prohibida, otros en actitud festiva. El rumor de Guanguibana intentando atravesar la calle de la iglesia y el parque se extendió, de tal manera que aquel día fue una de las partidas con más participantes. Los cabecillas firmaron un acuerdo, se comprometieron a ciertos requisitos, incluido el respeto del recorrido, para consignar los fondos económicos una vez terminada la fiesta; se hablaban de fuertes multas económicas para los cabecillas que incumplan la normativa, por lo tanto, la cabecilla, Magdalena Álvarez, hija de Alberto, se mostraba inquieta.

La primera vuelta²⁰ de Guanguibana fue confusa, algunos diablos intentaron ingresar a la calle vedada sin éxito, la partida no se detuvo en las esquinas a bailar, avanzó sin parar y rápido, al lugar asignado para el descanso. En el descanso los diablos estaban inconformes, ni siquiera se animaron cuando la banda ejecutó sus canciones. Varios bailadores desertaron²¹, adujeron que la partida no ingresó al “parque” y que la banda estuvo mala. La banda contratada por Guanguibana fue la banda “8 de septiembre”, criticada por ciertos bailadores pillareños por su sonido pausado, antiguo, sin shows, espectáculos ni orquestas²². Para la segunda vuelta había menos diablos; la partida avanzó por las calles del contorno del parque, pero esta vez, en un acto simbólico de enfrentamiento con la fuerza pública, varios diablos atravesaron el cordón policial que limitaba el acceso a la calle prohibida frente a la Iglesia. Con el grito “al parque” otros diablos y bailadores se sumaron, la misma cabecilla, respaldada por familiares y amigos, abrigada por la fiesta y el licor, permitió que la banda y las parejas ingresaran a la calle frente a la iglesia, donde ya los diablos azotaban las veredas con sus fuetes. Al poco rato la partida completa estaba en la calle prohibida, los espectadores confundidos rodearon a los diablos, mientras retumbaba en los corazones de todos el “Píllaro Viejo”.

En este acto improvisado de apropiación simbólica del espacio público prohibido por la administración vigente, algunos cabecillas y participantes de la fiesta, reencontraron antiguos sentidos y significados comunitarios rurales, lo que Néstor Bonilla (2019) e Italo Espín (2019), llamaron el sentido de pertenencia a un barrio o caserío rural, “que durante el año pasa desapercibido y que por seis días se convierte en lo más importante” (Bonilla 2019). Los bailadores habitantes de estos barrios y caseríos, reivindicaban entonces, su ser pillareño desde

²⁰ Se llama primera vuelta al recorrido de la partida desde su lugar de salida hasta su lugar de descanso. Se llama segunda vuelta al recorrido desde el descanso hasta el regreso al sitio de salida.

²¹ Esto es salirse del baile. Es común que varios bailadores deserten durante el baile, muchos se cambian de partida en el descanso o durante el baile, otros salen por cansancio, borrachera o disgusto.

²² El siguiente apartado analiza las bandas de pueblo y la música de la fiesta

la ruralidad y la importancia de su labor agrícola y ganadera para la economía de la ciudad, bailando en la calle frente a la Iglesia (Bonilla 2019) (Espín 2019) (Mendoza 2002). Cuando el alcalde Patricio Sarabia elaboró un recorrido que excluyó la calle frente a la iglesia, la calle principal de la fiesta, reveló la concepción de una autoridad que piensa la diablada como una fiesta campesina y sucia que no debe ofender con sus bailes y sus sustos, las sagradas imagerías de la iglesia y los brillantes adoquines del sacro suelo.

La creación de un recorrido representa un cambio desestructurante (Diez Hurtado 2001) en la fiesta: las partidas, que partían desde su barrio o caserío rural y se desplazaban bailando hasta las calles del parque, ahora debían integrarse a un trazado similar a un desfile; desafío imposible para la fiesta, debido a que cada partida proviene de una ubicación geográfica distinta, y por tanto, ingresa a las calles del parque por distintos lugares (Espín 2019). Italo Espín (2019) considera que los sentidos originarios de la diablada eran una pugna entre barrios (partidas) por ganar la esquina del parque, cada partida cumplía un trazado distinto signado por su sitio de salida y su sitio de descanso, lo único que tenían en común los diversos trazados de las partidas era que en su camino de la salida al descanso y viceversa, atravesaban la calle de la iglesia, por eso se consideraba la calle principal de la fiesta, porque todas las partidas bailaban en ella mientras se movían por diferentes lugares del cantón (Espín 2019). Estoy de acuerdo con Italo, al afirmar que la imposición de un recorrido, modifica sustancialmente los sentidos de la fiesta. Aunque fue un cambio necesario, debido a la cantidad de turistas y participantes, pudo ser complementario, pero terminó siendo desestructurante (Diez Hurtado 2001), debido a malas decisiones políticas.

Aquel 1 de enero del 2015, mojamos nuestros rostros cubiertos de caretas, con sudor y lágrimas de alegría, al bailar en la calle prohibida. La prohibición de Sarabia, hizo que la apropiación simbólica momentánea de la calle de la iglesia, recordara antiguos momentos, sentimientos y escenarios de la diablada, que movilizaron a diablos, cabecillas y parejas a cuestionar la fiesta. Al terminar la segunda vuelta, estuvimos muy complacidos con el resultado, nos conocimos, hicimos amistad entre varios desconocidos, que, en torno a la fiesta y esta acción improvisada, nos encontramos para iniciar nuevos procesos. El 2 de enero la calle de la iglesia amaneció bloqueada por dos inmensas volquetas de la municipalidad, estacionadas frente a la iglesia hasta el 6 de enero, que impedían que cualquier partida pueda bailar en el lugar. Este acto soez, ridículo, grosero y autoritario fue cuestionado inclusive por la prensa nacional: investigadores y periodistas publicaron reportajes críticos con la alcaldía

de Sarabia. Según Paola de la Vega (2015), el carácter reivindicativo, libertario e independiente de la fiesta, se ve mermado por la declaratoria patrimonial y la institucionalización, que terminan instrumentando la celebración. Un ejercicio de poder y negación que busca convertir en textos y piezas de museo una práctica viva y comunitaria (De la Vega 2015).

Después de la diablada del 2015, y en preparación a la del 2016, conformamos el colectivo Minga Cultural. Iniciativa de Néstor Bonilla, Italo Espín, Joselo Calderón²³, entre otros, para plasmar desde alguna instancia representativa sus críticas a la declaratoria patrimonial y a la fiesta en sí. Armaron un equipo de amigos, bailadores jóvenes y bailadores con experiencia, personas de Tunguipamba, Guanguibana y del centro. Elaboraron objetivos, una metodología de trabajo²⁴, diseños y una página de Facebook²⁵ para organizar y difundir procesos. Con el colectivo en marcha se pudieron encaminar varias críticas que rondaban pero que no tenían un canal para difundirse, y afianzar el encuentro entre personas con perspectivas similares sobre la fiesta. Los integrantes de Minga, y otros bailadores, empezaron a cuestionar todo: la instrumentalización del municipio, el tamaño de las caretas, la cantidad de diablos y guarichas, las bandas espectáculo, el aprovechamiento económico de la fiesta por parte de algunos cabecillas, la falta de compromiso de algunos bailadores, el alquiler de disfraces, el turismo, las notas de prensa, los graderíos y tarimas, los horarios, la falta de un sentido comunitario, entre otros. Críticas que, como todo lo que emprendería el colectivo Minga de aquí en adelante, serían aplaudidas y respaldadas por ciertos sectores de Píllaro y denostadas por otros.

En camino a la diablada del 2016, Néstor se comprometió con los bailadores de los sectores de Tunguipamba y Guanguibana para respaldar la idea de Lisandro Álvarez²⁶, Franklin Moreno²⁷ y Gilbert Campaña, cabecilla de Tunguipamba: hacer de la partida de Tunguipamba una partida independiente a la organización municipal; para esto se debía omitir la firma del acta-compromiso con las regulaciones para cada diablada, que asegura el desembolso de los fondos económicos a los cabecillas. Es decir, los habitantes de Tunguipamba querían hacer

²³ Artista plástico, fotógrafo, bailarador pillareño.

²⁴ La metodología incipiente que elaboramos consta de 3 etapas: conocer, comprender y compartir. Como una estrategia para sumarnos a la diablada, sin apropiarnos de la fiesta, ni negar la cultura viva y la memoria de los bailadores. Conocer para comprender y luego compartir, también es una metodología empleada cuando nuevos bailadores quieren integrarse a Minga.

²⁵ <https://www.facebook.com/mingacultural>

²⁶ Músico y bailarador con más de cincuenta años de experiencia

²⁷ Bailador de la época de los enfrentamientos, primer cabecilla de la partida de Minga Cultural Tunguipamba.

una partida financiada por ellos y no por el municipio, para bailar por donde ellos quisieran y como quisieran, sin imposiciones de ningún tipo o estilo, asumiendo en el proceso una búsqueda por elementos tradicionales o antiguos, en detrimento de nuevos elementos incorporados a la fiesta producto de su expansión. El colectivo Minga Cultural, atrincherado en el taller de caretas “Supay”, propiedad de Néstor Bonilla, apoyó la causa con ahínco. Elaboramos un discurso amparado en 4 ejes: una partida comunitaria, independiente, libertaria y responsable, que se tradujo en diversas acciones previas a la performance de enero del 2016.

Creamos, diseñamos y pintamos caretas bajo los criterios de Néstor Bonilla, Italo Espín, Patricio Lara y otros artesanos; en cuanto a las formas, tamaños y colores de las caretas. Numerosos “estudiantes” nos juntamos en el taller Supay para aprender la confección tradicional de caretas, pero también para compartir criterios en torno a la diablada, nutrida por el trabajo de la memoria de Bonilla y Espín, y las experiencias de vida de los antiguos bailadores, pues para nuestra suerte, siguen siendo participantes comprometidos. Realizamos “veladas culturales”²⁸ en Tunguipamba, jornadas de arte que visibilizaron a músicos y artesanos locales en compañía de artistas de la casa de la cultura ecuatoriana núcleo de Tungurahua. Para generar ese sentido comunitario o ese vínculo de pertenencia a la partida, creemos que es necesario que sus integrantes se conozcan y relacionen lo más y mejor posibles antes del baile, conformando un sólido grupo de disfrazados que bailan en torno a un objetivo en común; para conseguir ese vínculo vimos en el taller de caretas, en las salidas de baile, pero, sobre todo, en los repasos de las parejas de línea, el sitio ideal para producir afectos y sentidos de pertenencia. Por eso convocamos a nuestros bailadores de todos los personajes, a los repasos de las parejas de línea, siendo un requisito necesario para bailar en la partida en el año 2016.

El recorrido del 2016 reincorporó la calle de la iglesia, con graderíos y tarima para las autoridades. Las fuertes críticas de la diablada anterior hicieron que Sarabia se respalde en nuevos cabecillas y pacte con otros, incluido Gilbert Campaña, se incorporaron las partidas de Santa Marianita, San Andrés y posteriormente Tunguipamba el Rosal y el regresó de la partida Rocafuerte. Cuando Campaña apoyó a Sarabia, se separó del proceso de Álvarez, Moreno y Bonilla, que eligieron a Franklin Álvarez como el primer cabecilla de una nueva

²⁸ En estas veladas fui presentador y toqué la quena en uno de los grupos musicales

partida: la Minga Cultural de Tunguipamba. Al ser una partida independiente del municipio, nuestro cabecilla no asistió a las reuniones, no firmó documentos, no “legalizó” la participación. Se recogió un dinero importante por cada bailador de Minga Cultural, haciendo descuentos y rebajas para los bailadores de Tunguipamba, siendo estrictos con bailadores de otros sectores de Píllaro, emulando la organización previa al involucramiento municipal.

Se trató de plasmar cada uno de los detalles y recuerdos de fiestas antiguas, incluyendo los más polémicos. Se trabajó en la búsqueda, el reencuentro, la confección y el jolgorio de nuevos (viejos) personajes: el oso y el cazador, los boxeadores y el chorizo. Se impidió el arribo de guarichas, escogiendo a una sola guaricha para la partida, interpretada por Vidal López, bailador con más de sesenta diabladas disfrutadas, hijo de un antiguo cabecilla de Tunguipamba. Se pidió a los diablos llevar trajes sin alas, evitar las pelucas y las caretas exageradas en tamaño. Se descartó a las mujeres como bailadoras de diablo o guaricha, reduciendo su participación únicamente a las parejas de línea. La decisión se justificó en antiguos bailes, cuando las mujeres evitaban disfrazarse debido a la violencia de los enfrentamientos; sin embargo, para el año 2015 resultó un acto regresivo y machista porque limitó la participación de las mujeres en un espacio que habían ganado. Por tanto, Minga Cultural Tunguipamba fue una apuesta contradictoria, que, por una parte, volvía tangibles las críticas suscitadas a la fiesta, otorgando una versión estilizada, considerada tradicional y moderna; pero que olvidó resignificar el papel de las mujeres, asignando un espacio reducido a su baile. Para los años siguientes se incorporaron mujeres en el papel de guarichas y diablos.

Si bien las mujeres bailadoras fueron excluidas en el primer año, no así las mujeres dedicadas al comercio y a la gastronomía. Miriam Calero se convirtió en una líder de la partida, fue una buena anfitriona, enseñó el baile de las parejas de línea a jóvenes y muchachas, animó los repasos con bebidas, ayudó en la confección de las pañoletas de las parejas, colocó papel brillante en los pantalones de los disfrazados, elaboró comida para la banda y para obtener beneficios económicos en el descanso de la partida. Otras mujeres, esposas, madres y familiares de los bailadores de Tunguipamba se sumaron en el rol de cuidadoras de pertenencias, vendedoras de cerveza, repartiendo agua en el baile, ordenando la partida, separando bailadores de espectadores, etc.

Durante los repasos previos llegaron las malas noticias, si bien la partida no contaba con el apoyo municipal, sí debía legalizar su participación, el uso del espacio público a través de

otras instancias como la comisaría, la intendencia o el cuerpo de bomberos. Instituciones que se mostraron solidarias y colaborativas con los planteamientos de la partida y entendieron una propuesta separada del municipio; pero que, desplegaron su normativa para dificultar una fiesta libre y voluntaria que, en tiempos contemporáneos, no se puede realizar sin injerencia de estamentos públicos y gubernamentales. Los repasos de la partida resultaron un éxito, las relaciones de amistad entre los habitantes de Tunguipamba y los del centro se afianzaron, muchos de estos vínculos festivos habían comenzado con los talleres municipales del departamento de cultura la década pasada, se expandieron con los trabajos de Carlos Velasco en la partida de Guanguibana la Paz y alcanzaron su apogeo con la partida de Minga Cultural. Por otra parte, la partida fue acusada de dividir el barrio, puesto que en el 2016 hubo dos partidas: Tunguipamba el Rosal y Minga Cultural Tunguipamba, saliendo los mismos días, el 1 y el 3 de enero.

La participación de Minga Cultural Tunguipamba en el 2016²⁹ fue un éxito, en el sentido de cumplir con sus objetivos: disfrazarse y bailar desde el lugar de salida, sin permitir que otros disfrazados se integren en la esquina del Villacrés, para reivindicar un sentido festivo comunitario, en donde todos o la mayoría de los disfrazados se conocían entre sí. A pesar de que la tesorería de la partida salió en contra, los bailarores convocados y autoconvocados se mostraron responsables con el atuendo, el baile y el reducido consumo de alcohol. Hubo severidad con el anonimato, debido a que una de las críticas más fuertes del colectivo Minga y de los pobladores de Tunguipamba, se refiere a la costumbre de levantarse la careta durante el baile, para respirar mejor, descansar o tomarse una foto, lo que descubre el rostro del bailaror, perdiendo el anonimato que estos sectores consideran necesario para el baile. La partida ingresó a las 12h30 del 1 de enero de 2016, siendo la primera, la que abrió la diablada de ese año, esta partida reivindica el antiguo sentido de ganar la esquina e ingresar “primeros” a las calles de la iglesia.

La participación de Minga Tunguipamba recibió elogios de pillareños y visitantes, fue apoyada por la casa de la cultura núcleo de Tungurahua en oposición al departamento de cultura del municipio de Píllaro, tuvo cobertura de periodistas e investigadores; aunque otro sector pillareño la consideraba una partida elitista. Dentro de los opositores de Minga se

²⁹ Un extracto de la participación de Minga cultural Tunguipamba, se encuentra en estos enlaces: <https://youtu.be/EfdgZTarNNE> <https://youtu.be/cSouhVW9iIw> <https://youtu.be/07rqpHjQBho> <https://youtu.be/gbr9JrAdw1E>

encontraban el cabecilla y los bailadores de la otra partida de Tunguipamba: “Tunguipamba el Rosal”, compuesta por gente de la zona, que percibe en la iniciativa de Minga una apropiación ilegítima de la fiesta perpetrada por personas del centro; y por bailadores de la escuela de danza del municipio, que, en tanto, adscritos al departamento de cultura, fueron opositores del colectivo Minga. La creación del colectivo Minga, en tanto un ejercicio performativo de la memoria fue polémico, pero exitoso. Desde entonces esta nueva partida se convirtió en referente, participó en el primer encuentro de diabladas del Ecuador: “Los diablos se toman la Mariscal” en Quito, y en otros eventos a nivel regional y nacional.

Los conflictos en la relación municipio-partidas-bailadores disminuyeron, aunque cambiaron de ámbito, ahora el alcalde promocionaba su nombre y gestión, mientras las partidas pasaban por el parque. Un intento político partidista de beneficiarse de la fiesta y de limpiar su nombre del desastroso 2015. Inclusive dentro del colectivo Minga, las disputas internas fragmentaron la partida. Por diferencias ideológicas y políticas, Bonilla se separó de Minga, para apoyar a la partida de Tunguipamba el Rosal, que desde el 2015, surgió en reemplazo de la organización de Gilbert Campaña, cabecilla retirado. Minga Tunguipamba concilió posiciones cambiando de cabecilla e integrándose a los criterios municipales, siempre y cuando, no se vuelvan a alterar sustancialmente los sentidos de la fiesta, es decir, no se produzcan cambios desestructurantes. Bonilla y Espín participaron en las elecciones seccionales del 2019 como candidatos a concejales urbanos, Néstor se alzó con un curul para el periodo 2019 - 2023. Con Bonilla en el concejo cantonal, la diablada del 2020³⁰ convocó cambios complementarios que se tradujeron en la vuelta a la calma de la fiesta. Durante este período fui activo colaborador y bailarín de Minga Cultural, llevé sus postulados e ideas a la prensa y a la academia, llegué a Flacso y propuse esta investigación.

3.7. La música y las bandas de pueblo

Sin música no hay fiesta, la vida es un eterno palpitante, una cadencia, un ritmo infinito, “si se calla el cantor, calla la vida”. La música es uno de los ejes de la diablada pillareña, existen dos instancias importantes en la ejecución musical: los repastos y la performance de enero. “Los repastos son una instancia en donde casi no se han producido cambios con el pasar de los años” (Bonilla, citado por Romero 2015). Las parejas de línea repasan al son de tonadas³¹,

³⁰ La diablada pillareña 2020 es descrita con detalles en el Capítulo IV.

³¹ “Ritmo musical muy alegre, interpretado con banda, típico en todas las festividades de los pueblos indígenas y mestizos. Su base rítmica es escrita en tonalidad menor. Al parecer la guitarra tiene mucho que ver con el

pasacalles³², sanjuanitos³³, capishcas³⁴ y albazos³⁵, interpretadas en violín y guitarra, a veces se incorpora arpa o acordeón, “antes había trompeta” (C. Velasco 2019), entre otros. Existen dos tipos de baile, suelto y enlazado³⁶. Las parejas repasan porque deben acoplarse al baile enlazado y conseguir la armonía coreográfica en el baile suelto. Si la música en los repasos resulta una instancia con pocos cambios, la música de la performance de enero es un aspecto con drásticos cambios.

Con el incremento del número de partidas se necesitaron más bandas de pueblo que iniciaron un periodo de apogeo. El aparato institucional desplegado desde el Estado a nivel nacional para fomentar las tradiciones y la cultura, con diversas herramientas como las declaratorias patrimoniales, en concordancia con los acuerdos para salvaguardar el patrimonio inmaterial firmados en la Unesco (Landy 2019) y las políticas del multiculturalismo capitalista que imperaron a inicios del milenio (Díaz-Polanco 2011), fomentaron el crecimiento de escuelas de artes, conservatorios y talleres musicales. Muchas prácticas culturales recibieron apoyo institucional a pequeña, mediana y gran escala, entre ellas las bandas de pueblo que fueron modernizadas: se profesionalizaron, aumentaron el número de integrantes, aceleraron los ritmos, entre otros. Surgieron concursos para bandas de pueblo como parte de los eventos y espectáculos de las festividades cantonales, provinciales y nacionales. Este ambiente se reflejó en la diablada pillareña, en la gran cantidad de bandas disponibles para interpretar la música durante la performance, bandas que mantienen sus diferencias estéticas y creativas entre ellas, y que muchas veces, son un factor determinante en la elección de la partida por parte de los bailarines y bailarinas. Es por eso que los cabecillas buscan, firman y pactan con las bandas desde los meses de agosto y septiembre, porque hay bandas más apetecidas que otras.

aparecimiento de la tonada, su nombre posiblemente deriva de la palabra tono” (Mediavilla, Jativa y Tulcanaza 2014). El tema más popular de la Diablada Pillareña, el Píllaro Viejo es una tonada reconocida en todo el país.

³² “El pasacalle es una forma musical de origen popular. Su danza consiste en una especie de zapateo vivo, los pasos son hacia delante y atrás y vueltas hacia la derecha e izquierda las parejas son formadas entre un hombre y una mujer para su elegancia. Es por eso que su nombre vendría de su movimiento elegante de pasos firmes cuando se lo baila en las calles, casi todas las ciudades del Ecuador tienen un pasacalle escrito en su nombre” (Mediavilla, Jativa y Tulcanaza 2014).

³³ “El San Juanito es considerado un ritmo nacional del Ecuador de origen precolombino. Su mayor característica está en la combinación de sus notas alegres y melancólicas a la vez” (Mediavilla, Jativa y Tulcanaza 2014).

³⁴ El capishca es propio de las provincias centrales de la Sierra, ritmo muy alegre, mestizo e indígena, que se baila zapateado en las fiestas. (Mediavilla, Jativa y Tulcanaza 2014)

³⁵ Danza indígena y mestiza, tiene un ritmo alegre y usualmente es interpretada con guitarra y requinto, es también común que se lo interprete por una banda de pueblo. El albazo tiene un ritmo caprichoso y festivo que invita al baile y a la alegría. Tiene semejanza al pasillo por su sonido melancólico (Mediavilla, Jativa y Tulcanaza 2014).

³⁶ El sanjuanito se baila suelto o enlazado. Las tonadas, pasacalles, albazos, capishcas, entre otros, se bailan enlazados

La banda “Niña María³⁷” de San Miguelito surge en dicha localidad pillareña a finales de la década de los 80, pero es a principios del nuevo milenio cuando adquiere renombre y popularidad. Muchos de los integrantes de la banda estudiaron en escuelas de música y conservatorios, hecho inédito para las antiguas bandas de pueblo que hasta finales de los 90 componían sus filas con músicos empíricos, músicos populares de experiencia y oído. Músicos jóvenes y profesionales fueron un estímulo para modernizar los ritmos de la diablada pillareña: encadenaron canciones, experimentaron con fusiones de géneros y ritmos, aumentaron la duración de los sets de baile, entre otros.

El resultado fue un éxito, interpretando los temas a mayor velocidad, se aumentó la algarabía y el festejo. La “Niña María” mezcló tonadas con sanjuanés, con saltashpas y pasacalles, creando verdaderos mosaicos característicos, que le ayudaron a tener un sonido propio y particular, único en su género: una banda de pueblo con un sonido joven, fresco y festivo, una banda show cuyos integrantes bailaban mientras ejecutaban los instrumentos, una formación y un estilo innovador en los 90 que, es la norma en la actualidad. Al poco tiempo llegaron los discos compactos, las grabaciones, las giras por escenarios nacionales y extranjeros. La “Niña María” alcanza una demanda altísima en cada diablada, aunque en la actualidad existen muchas bandas de renombre que imitan el estilo y estética de la banda.

Debido a que para muchos pillareños y pillareñas la forma de interpretar los temas de las bandas es trascendental a la hora de elegir la partida para el baile, la “Niña María” resulta atractiva y criticada. La banda incorporó a sus grabaciones los sonidos y bufidos característicos de los diablos, integró en sus shows a disfrazados, vendió su imagen junto a la imagen de la diablada pillareña que estaba en expansión. Estos sucesos, si bien carecen de importancia para muchos bailadores, que disfrutaban muchísimo la música de esta banda, son vistos de forma peyorativa por los habitantes de Tunguipamba y Guanguibana, que considerados así mismos los disfrazados originales, nunca estuvieron de acuerdo con la banda show. Carlos Velasco (2019) indica que toda su familia fue muy aficionada a la fiesta, que ellos buscaban una “buena banda” antes de elegir una partida, una banda que no toque muy rápido, que no mezcle los temas, que no haga shows (C. Velasco 2019). También para Gilbert Campaña (2015), antiguo cabecilla de la partida de Tunguipamba, era vital buscar una buena

³⁷ La banda toma el nombre de la virgen Niña María, personaje religioso de la zona de San Miguelito, que según cuentan las leyendas se apareció entre las rocas para salvar a sus pobladores de desgracias naturales como terremotos o erupciones volcánicas. El pueblo de San Miguelito se construyó bajo esta devoción, levantó una gruta y dos iglesias, celebra su fiesta patronal en septiembre.

banda, que no fusione las canciones y los ritmos, “porque ese no es el paso de la diablada pillareña” (Campana, citado por Romero, 2015). Estos y otros cabecillas, por su parte, se disputaban los servicios de la banda “8 de septiembre”.

La banda “8 de septiembre” de Huaynacurí, también de San Miguelito³⁸, dirigida por Gonzalo Yachimba, lleva más de 80 años tocando la música de la diablada pillareña, conocen los ritmos, los temas, la ejecución y la afinación tradicional (Bonilla 2019) (Mask Collective; Alianza Francesa del Ecuador 2016) (J. Romero 2015). Algunos de sus integrantes son músicos en edad madura y de la tercera edad, varios de ellos fueron músicos de la banda municipal de Píllaro, que pasó por un proceso de modernización con la creación del departamento de cultura del municipio a inicios de los 2000. La banda de Píllaro contrató nuevos músicos y separó a algunos porque no habían estudiado música; pero también porque se asumía que eran personas desordenadas, campesinos u obreros de la construcción que en su tiempo libre interpretaban los instrumentos. Una banda de pueblo que no mezcle sus canciones es muy apreciada en los sectores de Tunguipamba y Guanguibana. Esta elección de la banda revela una distinción en cuanto al sentido mismo de la celebración, una distinción importante ¿qué tipo de baile, personajes y elementos ayuda a resaltar cada estilo musical? ¿Qué nociones socioculturales encarna? (Mendoza 2002)

La ejecución de la banda “8 de septiembre” es pausada y sin mezclas. Cuando una partida de diablos baja de su barrio o caserío, o se mueve de una esquina a otra, la banda interpreta un sanjuanito, un ritmo que se baila dando dos pasos para cada lado alternativamente. Al llegar la partida a la esquina o al descanso, la banda termina de tocar el sanjuanito, hace una pausa, un silencio, y continúa interpretando una tonada o un pasacalle, y en menor escala un saltashpa, un albazo o un capishca. Cuando la partida se desplaza, la banda toca un sanjuanito, las parejas de línea bailan sueltos, esto es, el hombre al lado de la mujer sin rozar sus cuerpos, moviéndose junto a toda la partida, a un nuevo sitio para bailar. Cuando la partida queda fija en una esquina, en la salida o en el descanso, la banda toca un pasacalle o una tonada, las parejas de línea bailan enlazadas, pegados uno al otro; mientras las parejas de línea ejecutan este baile, los diablos y los otros personajes bailan alrededor de las parejas, abriendo espacio para que las parejas puedan ejecutar sus giros y cadenciosos movimientos. Cuando una banda toca de forma seguida los ritmos, mezclando los géneros y los temas, sin pausas o descansos

³⁸ La localidad de San Miguelito (Píllaro) es conocida a nivel nacional por la destreza de sus fabricantes de instrumentos musicales y la pericia de sus intérpretes.

para aumentar la duración de los sets, las parejas de línea se pierden, terminan desplazándose enlazados cuando suena una tonada, con la dificultad que conlleva ir al frente abrazado a alguien, o bailando sueltos en una esquina, donde deberían enlazarse y bailar (C. Velasco 2019) (Bonilla 2019) (Espín 2019).

Para un cabecilla que elige una banda de pueblo tradicional es importante que luzca el baile de las parejas, porque de esta manera su partida se apropia simbólicamente de los espacios de poder, y muestra con su baile elegante, la importancia del sector rural para la economía del cantón (Bonilla 2019). Los diablos que buscan esas bandas y partidas cuidan a las parejas,³⁹ impiden que gente ajena a la partida se introduzca en ella a bailar, separan su partida de los espectadores para conformar un cuerpo colectivo danzante. Cuando la banda hace silencio, para cambiar de un sanjuanito a una tonada o un pasacalle, los bailadores gritan vivas diversos y variados: ¡viva Tunguipamba!, ¡Viva Guanguibana la Paz! ¡Viva la banda!, ¡viva el gusto!, ¡viva el primero de enero!, ¡viva el cabecilla!, ¡vivan las parejas de línea!, entre otros. Las partidas que buscan bandas tradicionales, sin shows o mezclas, observan en el baile de las parejas de línea un elemento estructural de la fiesta; de manera que las parejas se convierten en el eje que encarna las nociones socioculturales de autenticidad, tradición, colaboración, elegancia y respeto, a través de la performance, la memoria y la experiencia⁴⁰ (Cánepa Koch 2001) (Mendoza 2002).

Por otra parte, los cabecillas o partidas que contratan bandas shows y bandas orquestas, prefieren el regocijo de disfrazados y turistas. Cuando una banda show realiza sets largos, mezclando géneros y ritmos, se produce una algarabía efervescente, una energía contagiosa liberada que une a propios y extraños, que permite los gritos, los cantos, el festejo. Una banda show se roba el espectáculo, entonando sus instrumentos a mayor volumen y velocidad, bailando con la partida⁴¹, incorporando a sus largos sets fragmentos instrumentales de cumbia, reggaetón y otras canciones del momento. Por lo general, estas partidas tienen un mayor número de bailadores, debido a que permiten un mayor jolgorio: son partidas con muchísimas guarichas, algunos diablos, pocas parejas de línea y uno que otro personaje perdido e irreconocible en la multitud.

³⁹ En las partidas con bandas tradicionales, en las que destacan las parejas de línea, los diablos y acompañantes guardan muy bien el espacio de las parejas, en sectores como Tunguipamba o Guanguibana, el baile es muy vistoso.

⁴⁰ Ver capítulos 1 y 4

⁴¹ Algunas de estas bandas organizan verdaderas coreografías, espectaculares en ocasiones, rozando el ridículo en otras.

Las partidas gigantes se desplazan en tropel, con la banda en la mitad, apenas y se alcanza a escuchar su sonido hasta los extremos de la partida, las parejas apretadas no distinguen con claridad entre el baile enlazado y el suelto porque los sets musicales largos mezclan géneros y ritmos. En sus descansos colocan amplificación y un animador para la fiesta, en contraste con las bandas tradicionales que ejecutan su música sin amplificación en los descansos. La amplificación permite además, la mezcla de ritmos y sonidos como baladas, reggaetón, bachata, sets de banda grabados o vallenato que suena en los parlantes. Cuando las bandas no poseen amplificación se establece una especie de silencio en el descanso, una especie de tensión rota por los gritos de los bailarines más efusivos que no quieren descansar y piden banda. Con el grito de ¡Banda!, los diablos asustan e interpelan a los músicos, interactúan con camaradería, con bromas y brindis animándoles a entonar de vuelta las canciones; un grito que se pierde o cambia de sentido cuando un animador desde el micrófono dice: “A ver los diablitos pidan banda”.

Con una banda show es difícil que destaque el vistoso baile de las parejas, es más, en muchas de estas partidas los bailarines de parejas no dominan el baile, o deben contratar grupos de baile para este personaje, lo que contribuye a que las otras partidas los tilden de imitadores o no auténticos. En estas partidas fulgura otro estilo de fiesta, un carnaval en donde todas las fronteras se difuminan. Los bailarines no cuidan a las parejas, saltan al compás de la banda que atrevida, contagia con su emoción y algarabía. Se producen saltos y gritos, las guarichas cantan el Píllaro Viejo, los espectadores se incorporan a la partida, encarnan por tanto, nociones socioculturales como libertad, creatividad e insurgencia, a través de la performance, la memoria y la experiencia (Cánepa Koch 2001) (Mendoza 2002). Las bandas show, además, dan poco lugar al silencio, los variados y diversos ¡vivas!, y gritos de las partidas con bandas tradicionales se diluyen y se sustituyen por el ¡viva Píllaro!, coreado por turistas y bailarines, pero que, niega la diversidad de sitios geográficos locales y rurales desde donde se desplazan las partidas, el trabajo de los cabecillas y los participantes, o en última instancia, el motivo del baile. El ¡viva Píllaro! se convierte en un motivo para pedir un cariñito⁴².

Al mostrar estas posiciones de ninguna manera quiero reducir la amplia gama de opciones musicales y estéticas de la fiesta, sino más bien mostrar algunos polos extremos y polémicos

⁴² Los turistas piden un “cariñito”, es decir, un trago de licor a las guarichas mientras bailan

de la fiesta y las diversas nociones que encarnan. Muchos bailadores bailan un día con una banda tradicional y al otro con una banda show, otros bailan la primera vuelta con una partida y se cambian a la segunda, otros no toman en cuenta este aspecto para elegir a la partida; nuevamente la interacción es heterogénea y compleja, resulta otro eje de contradicción entre las diferentes formas de sentir y practicar la diablada.

3.8. El turismo, ¿el remedio es peor que la enfermedad?

El turismo es uno de los desafíos más grandes de la diablada y de las prácticas culturales patrimoniales en general. Si bien los visitantes y espectadores aumentaron de forma leve en la década de los 90 y en la década del 2000, su crecimiento fue exponencial a partir de la declaratoria patrimonial en 2008. La percepción sobre el turismo y los turistas revela algunas diferencias entre cabecillas, bailadores, bailadoras, espectadores, artesanos, comerciantes, alquileres de disfraces, entre otros. Para un sector pillareño importante, es necesario recibir al turismo y al turista de forma ordenada, moderna, estética y planificada, de manera que se puedan obtener réditos económicos de la actividad turística y de la diablada. Por eso las autoridades, los habitantes del centro o Matriz, los comerciantes, los emprendedores, los medios de comunicación, etc, piden a las partidas, cabecillas, bailadores y bailadoras “dar un buen espectáculo”, hacer una fiesta sin alcohol y respetar a los turistas. De otro lado, algunos bailadores indican que pueden hacer la fiesta sin turismo, que los visitantes, muchas veces, entorpecen el desarrollo de la celebración.

Estas posiciones se relacionan de forma heterogénea y compleja, produciendo diversas situaciones y comentarios. Para los habitantes del centro, comerciantes y emprendedores, la cuestión turística es fundamental: se llenan los hoteles, los negocios se abarrotan, los locales de comida no dan abasto, se venden caretas y artesanías, se alquilan trajes, entre otros. Muchos pillareños y pillareñas, prensa incluida, consideran vital el trato, el servicio y la consideración al turista, sugiriendo alternativas y cambios para la fiesta que privilegian al turismo y al turista. Fruto de estas visiones e iniciativas surgió la idea del “diablódromo”, la colocación de graderíos y la asignación de recorridos en cada diablada. La administración municipal y muchos pillareños y pillareñas consideran necesario tener un recorrido para que los turistas (y ellos mismos), puedan apreciar la diablada, asumen que la falta de un recorrido causa confusión entre los espectadores.

Incluso varios pillareños y pillareñas consideran que este recorrido debería salir de las calles

céntricas, colocando la fiesta, como un desfile, en alguna avenida amplia y periférica de la ciudad para que los espectadores observen la diablada y las partidas no interfieran con los procesos cívicos-religiosos del cantón. Para estas voces, la diablada sigue siendo una fiesta campesina, que, aunque aporta económicamente al cantón y se reviste de fama nacional, ensucia y afea las calles principales, por el desorden y la basura generados. Esta perspectiva que encubre, bajo el discurso turístico, antiguas negaciones y omisiones de la fiesta, revela diferencias identitarias étnicas: mientras unos se asumen habitantes del centro en defensa de sus calles principales, otros se toman simbólicamente desde la ruralidad, con baile y símbolos, las mismas calles para recordar el rol cultura y económico primordial que juegan en el cantón (Bonilla 2019).

Una parte de la ciudad considera imprescindible organizar la fiesta para los turistas, es decir, brindar facilidades para observar y participar de la diablada, alquilar trajes y ayudarlos a disfrazarse para que puedan integrarse a las partidas. Puesto que bailar en una partida es un acto libre y voluntario, muchos turistas llegan con el objetivo de bailar con los diablos en las partidas, alquilan trajes o confeccionan sus propios trajes y caretas, y después de pagar lo dispuesto por el cabecilla, se integran al jolgorio. Estas voces se preocupan también por los descansos, indican que mientras las partidas están en sus descansos, “no hay nada que ver” (Radio Brisa 95,3 fm 2020) en las calles, es decir las calles se quedan sin diablada porque los bailadores están en sus posadas. Desde el municipio se intenta dirigir a los turistas a los descansos, para que puedan compartir este espacio con los bailadores, pero también se crean horarios, se espera que mientras unas partidas descansan, otras atraviesan el parque, brindando un espectáculo a los turistas que vienen a contemplar la diablada y en muchos de los casos se retiran decepcionados. Para este sector, que privilegia el turismo, es muy duro escuchar a turistas criticando la diablada, se quejan de falta de orden, “que no se puede ver nada” o que tuvieron que esperar horas para ver como una partida pasa durante 5 minutos por el frente, sin detenerse a bailar.

Estas disyuntivas se suscitan porque la mayoría de turistas esperan observar un desfile, sin detenerse en las particularidades de la fiesta. Muchos pillareños que privilegian al turismo, en lugar de generar estrategias para encaminarlo, prefieren sugerir cambios desestructurantes para la diablada, que terminarían por alterar los sentidos y visiones comunitarias y campesinas, al convertir la fiesta en un desfile, en una pieza de museo (De la Vega 2015) (Espín 2019) (Bonilla 2019). De otro lado, el turismo y los turistas reciben duras críticas por

parte de algunas cabecillas y bailadores, que entienden a la perfección que los nuevos reglamentos y estatutos privilegian el espectáculo turístico sobre una fiesta local y rural. Para los sectores considerados a sí mismo creadores y mantenedores de la fiesta, la diablada se puede hacer con o sin turistas, porque los turistas son menos importantes que la familia, los bailadores y los amigos.

También el colectivo Minga critica algunos aspectos del turismo: el alquiler de trajes y su baile, el irrespeto al bailaror y los excesos alcohólicos. Algunos pillareños y pillareñas, especialmente los bailadores y bailadoras, consideran al tumulto y al caos turístico un obstáculo para las partidas y para la toma simbólica de las calles del parque. Una cantidad excesiva de gente impide que los diablos tomen (bailen en) las esquinas, muchos turistas, en su afán de ver o participar del jolgorio colectivo, empujan, golpean o insultan a los diablos y personajes que, intentando bailar, cuidar a las parejas, abrir paso o asustar, son recibidos de forma agresiva e irrespetuosa por los turistas. Antaño, los turistas y espectadores, escapaban, temían y respetaban a los diablos, ahora no escapan, no temen, no respetan, alquilan trajes a precios módicos y se integran a bailar en las partidas. Por eso, algunos sectores los tachan de imitadores que no dominan los pasos de baile, se dice que dan un mal espectáculo, estorban y no dejan que los personajes cumplan su rol. Para este sector pillareño no se debería modificar la fiesta para beneficiar al turismo; más bien se debería sino fomentar otro tipo de turismo.

La mayor parte de turistas que alquilan sus trajes y bailan en la diablada, buscan partidas grandes, con bandas espectáculo, cuyos cabecillas e integrantes estimulen su participación; en contraste con partidas pequeñas, con bandas de pueblo, que, aunque no impiden que los turistas bailen junto a ellos, los sienten imitadores y extraños. En los últimos años, llegan más y más estudiantes universitarios, buscando fiesta y diversión, tomando sin control y pidiendo a las guarichas “un cariñito”. La guaricha es un personaje que lleva una botella de alcohol y/o una shigra con colaciones, para repartir a niños, conocidos y amigos. Los turistas, especialmente los estudiantes universitarios, claman por tragos de licor gratis, a la vez que gritan ¡viva Píllaro! y bailan con la banda. Muchos bailadores se acercan a regalar trago o a tomarse fotografías, mientras otros critican la actitud de estos turistas, que desinformados, desordenan e irrespetan el baile. Muchos disfrazados realizan sus trajes y caretas en exclusiva para las fotografías, privilegian la estética sobre el baile, la creación individual sobre el baile colectivo (Bonilla 2019).

El turismo interacciona con la institución, el patrimonio y la tecnología para producir dinámicas heterogéneas y complejas, en donde cada pillareño y pillareña tiene su propia concepción. Es así como algunos gestores culturales como Espín, Bonilla o Ángel Velasco⁴³, o colectivos y grupos de bailadores como Minga Cultural o “La gallada”, desarrollaron estrategias para incorporar a los turistas a la diablada, encaminaron sus acciones para modificar la actuación de los turistas durante la fiesta, en lugar de modificar la fiesta a la medida del turista. Néstor Bonilla fue uno de los primeros en “abrir” las puertas de su taller de caretas “Supay”⁴⁴ a un incipiente turismo; la perspectiva de Bonilla se concentra en la transmisión de conocimientos a las nuevas generaciones y en la difusión de los sentidos de su visión de la diablada (similar a la visión de Tunguipamba y Guanguibana) a investigadores, artesanos y artistas.

Italo Espín por su parte, emprendió un proyecto turístico y de gestión cultural en torno a la “Casa Cultural el Pacto”, denominación de su casa y taller. Italo adecuó su hogar como museo, de manera que ofrece un paquete turístico completo, conectado a operadoras turísticas nacionales y en alianza con otros gestores y emprendedores pillareños. Al menos una o dos veces por mes, la casa museo el Pacto se llena con visitantes de diferentes lugares del país. Italo revisa la historia de la estética de la fiesta, detalla los pasos para la elaboración de las caretas, ofrece un espectáculo con disfrazados, y, vende artesanías. Los visitantes recorren otros sitios emblemáticos de Píllaro antes de dejar atrás el cantón. Italo, además, ofrece talleres y cursos de elaboración de caretas, pintura, artesanías, entre otros. Ángel Velasco es más bien un artesano celoso, sus alumnos y talleristas fueron sus hijos y su familia, que iniciaron procesos turísticos y de difusión en páginas de Facebook y en salidas de baile, utilizando la denominación “Caretas Velasco”. El colectivo Minga Cultural por otro lado, muy crítico con la participación de turistas como bailadores en la diablada, incorpora en su metodología la integración de nuevos bailadores, pillareños o no, siempre y cuando atraviesen un proceso signado por las etapas: comprender, conocer y compartir. El colectivo Minga solicita a sus bailadores una activa colaboración durante el año, en especial en los meses previos a la fiesta como una condición previa para bailar en la partida. Algunos turistas/bailadores de Ambato, Salcedo o Quito se han sumado a los procesos y bailaron en la partida de Minga Cultural Tunguipamba con el mismo sentido de pertenencia y amistad, que

⁴³ Destacado artesano pillareño con amplia experiencia

⁴⁴ Néstor Bonilla cuenta con un amplio e interesante catálogo de caretas propias, donadas, intercambias y compradas, de diferentes épocas de la diablada.

decimos, caracteriza a la partida.

Como se aprecia, el turismo, puede ser un cambio complementario o desestructurante (Diez Hurtado 2001), acorde a los objetivos y visiones de los diferentes sectores pillareños. Mientras algunos cabecillas y bailadores se oponen al exceso de turistas en el centro de Píllaro, son excelentes anfitriones cuando estos turistas llegan hasta los barrios o caseríos rurales, donde debido a las características de la fiesta, se establece una relación de encuentro entre turista-bailador. En los últimos años, cada vez más turistas llegan al lugar de partida, acompañan a los bailadores desde la salida, o llegan junto a la partida a la parte final, lo que demuestra el esfuerzo del turismo y del turista por entender las dinámicas de la diablada y adaptarse a ellas. De otra parte, muchos turistas se decepcionan de la fiesta, porque no es un desfile, en donde las comparsas atraviesan la calle divirtiendo a la concurrencia, sino que es una toma simbólica, con sus características particulares, muy difíciles de asimilar con una o dos visitas aisladas. El municipio ha intentado encauzar los distintos criterios pillareños, y en ocasiones privilegió a los visitantes por encima de los actores de la fiesta, tal es así que para el 2018, la alcaldía de Sarabia desarrolló una estrategia turística desproporcionada, con altísima exposición mediática, predominando los disfrazados y bailes en telerevistas de alcance nacional, con spots publicitarios y discursos festivos que devinieron en tragedia.

El sábado 6 de enero del 2018, Píllaro recibió un arribo masivo de turistas nunca antes visto: miles de espectadores y otros miles disfrazados, la confusión fue tanta que los bailadores desencajamos. La diablada es motivo de encuentro para muchas familias y amigos que no se pueden ver durante el año por motivos de estudios o trabajo, y que se reúnen en los días festivos; sin embargo, aquel 2018 nadie se encontró, la gente era tanta que las familias pillareñas se perdieron, se fragmentaron, los bailadores volvimos a las casas. La mañana siguiente su supieron las nefastas noticias, hubieron muertes y violaciones en una ciudad pequeña, tranquila, en tiempo de fiesta; sucesos que de ninguna manera deben repetirse. ¿Consecuencias tal vez, de privilegiar al turismo y al turista por encima de los bailadores y bailadoras?

3.9. Tecnologías y redes virtuales, la identidad digital del Diablo de Píllaro

En este apartado, describo el uso de la tecnología y de las redes virtuales por parte de los participantes de la fiesta, también analizo brevemente la disyuntiva artista/artesano y menciono algunos colectivos o grupos de amigos pillareños, cuya identidad gremial tiene por

base a la diablada. Intento caracterizar algunos aspectos de la identidad pillareña que se expresan públicamente en la diablada, y en las publicaciones, videos, fotografías, estados e historias de Whatsapp, YouTube, Facebook, Instagram y otros.

Como ya expliqué, muchos pillareños realizan sus propias caretas para la diablada, también existen artesanos que elaboran caretas con el mismo modelo, es decir en serie, para la venta y el alquiler, y artistas que promocionan sus piezas como objetos de museo, como productos artísticos. Si bien la expansión de los mercados producida por el multiculturalismo neoliberal (Díaz-Polanco 2011), el mercantilismo cultural (García Canclini 2011), y la declaratoria patrimonial (Landy 2019), conllevan a cambios desestructurantes para la fiesta, también permiten distintas estrategias de apropiación por parte de los pillareños, que adquieren legitimidad social y beneficios económicos en torno a la fiesta. Así, personas críticas con los procesos contemporáneos de la fiesta, también se beneficiaron de ellos, Néstor Bonilla alcanzó un curul de elección popular a través de su contacto con los involucrados en la fiesta e Italo Espín armó su museo y se proyectó como artista.

Ítalo dio el salto del artesano al artista, un sutil pero importante cambio que le otorga mayores ingresos económicos y más legitimidad social. Sus caretas se exhiben en diversos salones y museos a nivel nacional, se venden en prestigiosos mercados de artesanías y se publicitan en ferias internacionales de turismo. Cada artesano conserva un estilo personal y reconocible⁴⁵ en sus caretas, que Italo llevó al paroxismo aunado a su antigua labor en el departamento de cultura y como líder de minga cultural. Estas acciones le permiten ser reconocido como “el diablo mayor” entre los habitantes del centro, y varios investigadores y periodistas; por otro lado, sectores como Tunguipamba y Guanguibana, aunque reconocen el prestigio de Ítalo, no conciben sus caretas distintas o con más valor de las que ellos u otros artesanos realizan. Nuevamente, mientras algunos bailadores asignan un espacio preponderante a la estética de la careta, para otros importa más el baile, el gozo o la libertad espontánea.

Algunos de estos artesanos concentraron aprendices y oficiales a su alrededor creando verdaderos talleres de caretas que se convirtieron en colectivos y grupos de amigos que se congregan en torno a su interés común por la diablada. Durante el año se preparan para los diablos elaborando caretas, arreglan, intercambian, refuerzan, pintan y experimentan con

⁴⁵ Las personas relacionadas con la fiesta reconocemos fácilmente el artesano que realizó una careta, por sus rasgos y su estilo.

estilos, colores y formas. Son grupos autoconvocados en torno al baile, la música y el disfraz, varios muchachos interpretan los géneros musicales de la diablada en instrumentos tradicionales y buscan espacios para tocar en los repasos de las parejas de línea u otras fiestas populares, diseñan afiches, logotipos y camisetas, crean páginas de Facebook para apoyar a la partida de su predilección; organizan salidas de baile a distintas ciudades del país. Tanto los talleres de caretas, como los colectivos y grupos de amigos dialogan con las partidas y con las instituciones públicas, complejizando las relaciones y los procesos de la diablada.

Algunos de los talleres y grupos de amigos son: “Casa Cultural el Pacto”, “Taller de Caretas Supay”, “Colectivo Minga Cultural”, “Caretas Velasco”, “Escuela de Danza del Municipio – Diablos de Píllaro”, “Puka Ñawi”, “La Gallada”, “Taller de arte y cultura los Piketeros”, “Longos de los diablos”, la “Diablada Infantil⁴⁶”, entre otros. Elegir pertenecer a uno u otro grupo revela distinciones étnicas, generacionales y de género que operan entre los pillareños y que se expresan públicamente en la danza (Mendoza 2002). Cada grupo de amigos escoge apoyar a una o varias partidas en cada diablada, apuesta por una estética y una forma de vivir la fiesta particular que genera las distinciones: mientras algunos talleres y grupos de amigos mantienen la idea de lo tradicional o el “rescate” en los trajes y caretas, otros son arriesgados en la innovación, agregando luces y fuegos artificiales. Algunos bailan de diablo, protegen a las parejas, son vistosos, juguetones y trepidantes, otros se arriesgan como parejas de línea, el baile más agotador de cada jornada, otros van de guaricha o acompañantes.

La sociedad contemporánea online/offline (Ardévol y Lanzeni 2014), plantea un escenario de cambios complementarios y/o desestructurantes (Diez Hurtado 2001) para las fiestas populares. Todos estos grupos y algunos más, son visibles en la red a través de páginas de Facebook y de Instagram, donde asumen una postura implícita y explícita acerca de la fiesta en sus fotos y comentarios. Algunos perfiles resaltan las fotografías de caretas a medio elaborar o terminadas, de implementos de trabajo, cachos, dientes, boyeros, ropajes. En otros perfiles resaltan las fotos grupales con amigos, disfrazados y en jolgorio, en muchos casos se acompañan de textos con referencia a la fiesta y la amistad. La página de Facebook “Diablada Pillareña 2020” se apropió del discurso patrimonial para difundir las consignas y sentidos de la diablada según la visión de su administrador Noé Ramírez, bailarador de Minga Tunguipamba. También en la red se oferta, se venden y se cambian caretas e implementos

⁴⁶ Los organizadores de la Diablada Infantil podrían considerarse un grupo de amigos, que bajo la batuta de Jhair Jácome, se establecieron como una partida.

para la diablada, de manera que en los perfiles virtuales de los pillareños y pillareñas identificados con la fiesta, relucen estos símbolos y elementos. Si tomamos en cuenta que estos espacios virtuales construyen identidad, vemos como la identidad fluida pillareña se va construyendo con publicaciones referentes a la diablada. Suceso nada novedoso en la hipermedia (García Canclini 2011), donde conviven referentes globales y locales en conflicto y armonía; las fiestas y otras prácticas culturales locales resultan publicaciones virtuales espectaculares con alta capacidad para las etiquetas (hashtag #) y el “me gusta” (like).

Recordemos que la identidad fluida pillareña se relaciona con las diversas nociones socioculturales que se encarnan en los bailes a través de la performance, la memoria y la experiencia, como una cultura expresiva (Cánepa Koch 2001), que no se actúa o expresa a través de las danzas, sino que se define en la interpretación pública de las danzas en el transcurso de la fiesta creando distinciones identitarias, étnicos y/o de género (Mendoza 2002) (De la Cadena 2004). Las Identidades fluidas también tienen que ver con el prestigio social, ocupación laboral, lugar de residencia, nivel escolar, entre otros, que hacen que las relaciones sociales sean asimétricas en los Andes (De la Cadena 2004), y que se expresen públicamente en bailes y disfraces. Después de atravesar el baile, cada bailador y bailadora se sentirá auténtico o no, rural o no, mestizo o no, pero todos, o la mayoría se sentirán ligados por un sentido de pertenencia generado a través de la experiencia y la memoria (Cánepa Koch 2001), a una identidad pillareña. Cada partida y visión de la fiesta encarna sus propias nociones socioculturales, muchas de ellas asociadas a la insurgencia, cultura y/o tradición.

Esta identidad fluida pillareña se observa en la fiesta y en las redes, con un discurso repleto de términos como “cultura”, “tradición” e “insurgencia”. Como expliqué, la historia de Pillaro en general y de la diablada en particular, se asocia a la insurgencia y libertad, sin embargo, el transcurrir del tiempo y los cambios desestructurantes (Diez Hurtado 2001) redujeron el componente insurgente, comunitario, campesino, asociativo (Landy 2019) de la celebración, un aspecto que no se refleja en el discurso de los bailadores. Para muchos bailadores disfrazarse de diablo es ser insurgente, podría serlo en un aspecto; sin embargo, la diablada está integrada a lógicas institucionales, patrimoniales, turísticas y comerciales, por lo que un disfrazado, lejos de oponerse a las prácticas del mercado, es un producto expuesto a la venta y al consumo de los ávidos ojos del turismo multicultural (Diaz-Polanco 2011). La insurgencia se empaqueta y cubre toda la diablada, ensombreciendo algunos aspectos de la fiesta que desde una perspectiva crítica serían más bien estructuras convencionales racistas, clasistas y machistas.

La diablada fue y sigue siendo la fiesta del macho pillareño, aunque la participación femenina se sigue ampliando, la mayoría de las mujeres aún ocupan el rol de acompañante, cuidadora o vendedora de comida. A la vez, los perfiles virtuales de las pillareñas tienen menos referencias que sus congéneres hombres, que, protegidos por el discurso de insurgencia, aprovechan esta legitimidad, para desde sus redes compartir y publicar imágenes y frases que podrían ser consideradas insurgentes (contra el capitalismo o contra el Estado) junto a otras que no lo son; frases machistas que ridiculizan a la mujer y establecen la supremacía del varón. La identidad fluida pillareña, permeada por un discurso insurgente durante la fiesta, permite un amplio rango de acción a los hombres, mientras reduce las posibilidades de las mujeres. En ese sentido, la participación de la guaricha podría resignificarse desde una visión femenina libre y empoderada, como se resignificaron algunos actos festivos de los Collas de San Jerónimo en el Cuzco⁴⁷ (Mendoza 2002), pero sigue siendo asociada, bajo estereotipos machistas, a la juerga y la pendencia. En la guaricha, además de distinciones de género, aparecen distinciones generacionales, que hacen de este personaje uno de los más polémicos en la fiesta actual.⁴⁸

3.10. Conclusión

Establecí, de manera cronológica algunas etapas y momentos complementarios y desestructurantes (Diez Hurtado 2001) de la fiesta, incluí la respuesta de los sectores pillareños a los cambios, sacando a la luz varias polémicas y nociones en disputa entre las diferentes formas de vivir, sentir y participar en la diablada. Los cambios desestructurantes más importantes son la pérdida de los enfrentamientos, y la institucionalización de la fiesta (politización, declaratoria patrimonial, financiamiento, recorridos, música). El turismo y la tecnología son elementos que podrían ocasionar transformaciones profundas y desestructurantes de la fiesta en años venideros. Recalco una vez más que estos procesos son complejos y heterogéneos, de manera que las visiones expuestas en esta investigación son fragmentarias, parciales e incompletas; los criterios se actualizan en cada diablada porque no están preestablecidos, se encarnan en cada performance pública a través de la memoria y la experiencia (Cánepa Koch 2001).

⁴⁷ Ver Capítulo 1

⁴⁸ Ver Capítulo 4,

Capítulo 4

La Diablada Pillareña 2020

En este capítulo describo de forma personal y afectiva, los distintos momentos de la diablada pillareña 2020, para verificar de qué manera las instituciones, la declaratoria patrimonial, el turismo y la tecnología se intersecan, se cruzan y se ordenan para organizar y llevar adelante la fiesta, indico además, varias interacciones entre personas o grupos de personas que demuestran que la fiesta de ninguna manera es una pieza de museo o tiene significados preestablecidos, sino que, al contrario, se actualiza en cada edición como una cultura expresiva, generando un lugar en el mundo, un sentido de pertenencia entre los participantes a través de la memoria y la experiencia (Cánepa Koch 2001), y que se performa de manera pública en los bailes y en las redes virtuales para encarnar diferentes nociones socioculturales (Mendoza 2002) (Ardévol y Gómez-Cruz 2012). Las partidas de Tunguipamba y Guanguibana encarnan nociones socioculturales de tradición, autenticidad, colaboración, respeto y elegancia; otras partidas encarnan estas y otras nociones como libertad, insurgencia o creatividad (Mendoza 2002). Escribo en primera persona, con algo de licencia lírica, indicando los lugares, los recorridos y los bailes que, en calidad de participante e investigador, atravesé en la diablada 2020.

Mi testimonio como pillareño, bailaror y gestor cultural está revestido por mi relación afectiva y cognitiva con la diablada, por lo que tomo un partido, una decisión, un punto de enunciación desde una perspectiva autoetnográfica, como un investigador implicado cuya participación, memoria y experiencia son vitales para construir el conocimiento. (Scribano y De Sena 2009, 5) Si con anterioridad establecí que existen procesos múltiples, complejos y heterogéneos, en esta sección, aclaro y refiero mis propios puntos de vista, posiciones y criterios en cuanto a la fiesta. Mi postura es producto de años de baile, gusto, disfras y fiesta con amigos, conocidos y vecinos de Píllaro, enriquecida por mi formación académica y metodológica en comunicación y antropología. Mi perspectiva surge del encuentro con los barrios de Tunguipamba y Guanguibana y sus hermosos y hermosas habitantes, seres humanos fuertes y valientes, con arraigo al campo, con brazos abiertos y corazón generoso, orgullosos partícipes de una fiesta que conservan en su memoria, que guarda sus anhelos y esperanzas, y que, sin reservas se atrevieron a compartir conmigo. ¡Viva Tunguipamba! ¡Viva Guanguibana!

4.1. Preparativos

La diablada pillareña, realizada del 1 al 6 de enero, es la parte más visible, central y performativa de la fiesta. Pillareños y pillareñas se preparan durante 359 días del año, de diferentes maneras, para ser partícipes de la diablada. El nivel de euforia y fantasía desatado en cada fiesta llega a su cenit el 6 de enero; sentimos entonces una energía atronadora juntándose por dentro, la felicidad de nacer y crecer bailando en esta tierra y el dolor porque la fiesta se termina. Una sensación agridulce que se lleva hasta las últimas consecuencias, los temas de la banda se danzan con fuerza, aunque el cuerpo esté rendido; los brindis se contagian aunque los bolsillos estén vacíos; la diablada alcanza su apogeo, aunque se halle en la parte final. El 7 de enero, Píllaro amanece taciturna, fría, oscura, la gente apenas tiene ánimo para comentar los sucesos de la diablada que se convierten en verdaderos anecdotarios anuales, se escuchan análisis y sugerencias, y esperamos que corra de prisa el tiempo para volvernos a disfrazar. La diablada se vive 365 días al año, y en tal virtud, los preparativos de cada fiesta arrancan el instante mismo en que los cabecillas reciben el dinero ofrecido por el municipio, y junto a su familia y amigos allegados comentan e interpretan los sucesos de la última diablada, mientras organizan estrategias para la nueva. Estos fondos se entregan dos o tres meses después de cada diablada, es decir que el cabecilla y su familia financian la performance a manera de préstamo hasta recibir el dinero municipal, después de verificarse ciertas normativas.

A partir del mes de agosto, después de las fiestas cívicas fundacionales que se extienden desde mediados de julio hasta mediados de agosto, bailadores, cabecillas y participantes, nos concentramos en la diablada. Para la edición del 2020, la primera reunión fue convocada el miércoles 4 de septiembre en la sala de sesiones del municipio, participaron los concejales de la comisión de Educación, Cultura y Recreación, Néstor Bonilla, Néstor Tituaña y Pamela Mantilla, la técnica Patricia Bonilla del INPC de Riobamba, varios cabecillas, algunos gestores culturales, prestadores de servicios turísticos y algunos participantes. El objetivo de esta reunión fue compartir criterios y revisar el estado actual de la fiesta, el tono cordial y los temas tratados se mantuvieron a lo largo de todas las reuniones: uso del espacio público, inseguridad y consumo de alcohol. La segunda y tercera reunión, estuvieron encaminadas a definir el horario y el recorrido, alrededor de diez técnicos entre funcionarios municipales, policías, bomberos y médicos, junto a los cabecillas, realizaron comentarios y sugerencias.

El propósito de estas reuniones fue firmar un acta compromiso que contuvo los términos

exactos, roles y responsabilidades de cada uno de los estamentos durante la fiesta, documento en donde consta la firma de cada uno de los cabecillas y que es un requisito obligatorio para el depósito de los fondos económicos después de la diablada. El 2020 estuvo signado por el ingreso de nuevas autoridades, entre ellos el concejal Néstor Bonilla, que desde la primera reunión asumió el timón de las discusiones, aunque no tuvo la fuerza para imponer todos sus criterios, pues en varias circunstancias prevalecieron las ideas de otras instituciones y/o participantes. De todas maneras, los cabecillas, los gestores culturales de la escuela de danza, los integrantes de Minga Cultural, el alcalde y los representantes de las instituciones buscaron acuerdos y conciliación, aunque hubo polémica, también hubo un compromiso sincero en cada uno de los involucrados para llevar adelante la fiesta, describo estos detalles para contrastarlos con la organización de años anteriores, cuyas reuniones estaban signadas por la confrontación, la intriga y el proselitismo político, es la visión de la institución municipal que convoca y organiza la diablada la que guía los sentires y actitudes de los involucrados, de manera que el municipio se convierte en un ente rector: de sus autoridades dependen los ánimos de los participantes.

Como indiqué, cada partida tiene un recorrido particular signado por el lugar de su procedencia y su lugar de descanso; sin embargo, desde hace varios años se realiza un trazado básico que la mayoría de las partidas intenta cumplir, un recorrido pensado en la distribución de turistas en tarimas a lo largo de la ciudad para evitar aglomeraciones. Para la diablada del 2020 se propusieron algunos recorridos que fueron cuestionados por algunos cabecillas, Patricia Lara, cabecilla de Minga Cultural, fue enfático en la necesidad de respetar el “espacio tradicional”, refiriéndose a las calles de la Iglesia, el parque y el mercado “San Juan”, por otra parte, la Policía Nacional pidió cambiar cierta parte del recorrido porque interfiere con la entrada y salida de personas y vehículos de sus instalaciones. Se llegó a un acuerdo, con rutas individuales para cada partida acorde a su lugar de procedencia y descanso. A continuación, la lista de partidas, cabecillas y lugares de repaso de la Diablada Pillareña 2020.

Tabla 1. Listado de Partidas, cabecillas, lugares de repaso y salida de la Diablada Pillareña 2020

Partida	Cabecilla	Lugar de repaso y salida
Guanguibana	Magdalena Álvarez	Casa de Luis Álvarez Guanguibana
Guanguibana la Paz	Carlos Velasco	Casa de Teresa Quinteros, desvío a Tunguipamba
La Florida	José Jácome	Casa de Rosa Rojano, la Florida
Rocafuerte	Eddy Chasi	Casa de Timoteo Chasi, Rocafuerte
Marcos Espinel	Patricio Carrera	Casa comunal de Marcos Espinel
Robalinopamba	Mariana Chicaiza	Plazoleta de Robalinopamba
San Vicente de Quilimbulo	Luis Saquina	Casa comunal de San Vicente de Quilimbulo
Chacata el Carmen	Edison Zanipatín	Junto a la iglesia de Chacata, casa de Alfonso Zanipatín
San Andrés	Darío Villacís	Casa de Freddy Alcaciega. Centro de la parroquia
Tunguipamba el Rosal	Jenny Ruiz	Casa de Jenny Ruiz, vía hacienda el Carbón
Santa Marianita	María Toscano	Casa de Julio Machuca (4 esquinas)
Minga Cultural Tunguipamba	Patricio Lara	Casa de Patricio Lara. Tunguipamba
Diablada Infantil	Jahir Jácome	Teatro Municipal. Parque Infantil
Diablada de la escuela municipal de danza		Parque Infantil

Fuente: Departamento de Cultura del GADM de Píllaro (2019)

Otro eje de debate fue el control de los asistentes y participantes, tanto la Policía Nacional, como los bomberos, los agentes municipales y otros estamentos de control disponen de personal adicional para su trabajo durante los días de fiesta; sin embargo, acorde a los lineamientos del plan de contingencia, se dispuso que las partidas contraten guardias de seguridad para cada uno de los descansos. Esta medida fue cuestionada por los cabecillas, quienes consideraban que iban a perder dinero en estos y otros pagos innecesarios, en el sentido de que si bien son un requisito institucional no son indispensables para la fiesta. Después de varias reuniones y propuestas se indicó que las partidas grandes, que por coincidencia son aquellas que contratan bandas show espectáculo, tengan 8 guardias, mientras las partidas pequeñas podrían tener 4 guardias. Al final del día, luego de la preocupación económica de los cabecillas, el Jefe Político del cantón, decidió auspiciar la guardianía para todas las partidas, en un acto aplaudido, y que podría o no, revestir futuros intereses políticos. Para establecer una separación entre bailadores y espectadores se decidió colocar vallas de

protección en las zonas con mayor afluencia de público. A pesar del pedido expreso de los cabecillas, del concejal Néstor Bonilla y de varios participantes, y el compromiso inicial del alcalde para quitar la tarima de autoridades, la tarima apareció en el documento final y en los seis días de fiesta.

Pero el tema más polémico fue el consumo de bebidas de moderación, tanto autoridades, espectadores, cabecillas y participantes coincidieron en la necesidad de reducir el alcohol; pero los criterios fueron diversos. Para una gran parte de espectadores, los bailadores bajan borrachos, con botellas de licor a medio beber e incluso reparten a los asistentes dando un mal espectáculo, este sector culpa a los cabecillas de promocionar y vender puro⁴⁹ mezclado con frutas para animar sus respectivas partidas. Los cabecillas por su parte, manifiestan la necesidad de vender cerveza para ayudarse a financiar y obtener réditos económicos de la fiesta, indican que el puro artesanal se compra a vendedores ambulantes y no dentro de la partida. Para muchos bailadores, son los turistas los que consumen alcohol sin medida, y puesto que no realizan el baile, no estabilizan el licor en la sangre, existe una fuerte crítica a grupos de turistas jóvenes y universitarios, pues se dice que no dejan recursos económicos al cantón, pero si desorden y depravación⁵⁰. Se llegó a un acuerdo en tanto al número de jabs de cerveza que pueden ser vendidas en cada descanso, y se estimuló a los cabecillas para que supervisen su partida, lo que ellos declararon imposible. El consumo de licor o más bien, el punto de vista sobre el consumo del licor actualiza cierta distinción urbano/rural, en tanto que para algunos habitantes del centro la fiesta sigue siendo un acto de borrachos, mientras que para los bailadores de barrios y caseríos rurales la culpa del caos etílico es de los turistas y espectadores.

Además de estos puntos, las reuniones previas se detuvieron en la elaboración de un plan de contingencia, los permisos de los bomberos, el pago a Sayce⁵¹, entre otros. Quiero evidenciar la cantidad de estamentos públicos, de instituciones e instancias que sostienen la fiesta en la actualidad, es decir que una fiesta cuyo discurso se aleja o se alejaba de la institución, en estos días se encuentra inmiscuida, financiada y sostenida no solo por el municipio, sino por una telaraña de trámites y documentos que la mayoría de cabecillas sienten engorrosos, pero

⁴⁹ Aguardiente. Licor de caña

⁵⁰ Utilizo esta palabra para aglutinar una serie de expresiones peyorativas con que varios pillareños y pillareñas se refieren a varios grupos de turistas que, consumen licor hasta no poder sostenerse en pie, orinan en las esquinas, estorban a los bailadores, entre otros.

⁵¹ Sayce reclamó un pago, a partir de la diablada del 2020, por los derechos de autor de las canciones interpretadas por las bandas show espectáculo en sus descansos.

necesarios. A inicios del mes de noviembre, con estas discusiones en marcha, tanto el municipio como páginas de Facebook⁵² anunciaron los días de participación de sus partidas, inundando la red de expectativa. Con los ánimos crecidos, los talleres artesanales se llenaron de trabajo, muchos jóvenes se acercaron a culminar su careta en Casa el Pacto o en el Taller Supay, otros cuantos encargaron pedidos: nueva careta, nueva pintura, cambio de facciones, cambio de cuernos, nuevos dientes y demás.

El 22 de noviembre se realizó una actividad complementaria a la fiesta: un concurso de cuento sobre la diablada pillareña en dos categorías, una para los estudiantes de primaria y secundaria, y otra para el público en general. Los textos fueron entregados con anterioridad y presentados aquella tarde, acompañados de baile, música y disfraz. Esta iniciativa fue liderada por Belén Tite, joven pillareña que consiguió un reconocimiento internacional por su poesía, y respaldada por el municipio. Un evento de esta naturaleza resulta un cambio complementario (Diez Hurtado 2001) a la fiesta porque responde a la necesidad de integración de nuevos y variados participantes en otras formas más allá del baile, es decir no plantea un cambio en los sentidos de la performance de la fiesta, y permite que nuevos actores se sumen, en este caso las personas con inquietudes literarias. En años anteriores se realizaron concursos para elegir el afiche oficial de la diablada con los resultados polémicos que este tipo de eventos traen consigo; sin embargo, el tono de este concurso fue más de colaboración que de competencia, en donde se destacaron las declamaciones de las escolares.

Los repastos de las parejas de línea empezaron el 6 de diciembre en el barrio San Vicente. En este repaso hubo poca gente, el cabecilla Luis Saquina, conocido como “el zapatilla” lideraba una fila de bailadores que no integraba a ningún bailar local y que estaba compuesta por la familia del cabecilla, otros cabecillas y algunos políticos pillareños. La partida de San Vicente de Quilimbulo es una de las más numerosas de la diablada, sin embargo, en sus repastos no había bailadores. Durante el repaso, el cabecilla fue un buen anfitrión, nos brindó cerveza, licor, tabacos y caramelos en un intercambio que pretende romper el hielo y dar la bienvenida a posibles bailadores.

El 7 de diciembre se realizó el lanzamiento de la Diablada Infantil en el teatro municipal; esta iniciativa, liderada por Jahir Jácome, joven bailar pillareño relacionado con el grupo de

⁵² Páginas administradas por cabecillas, integrantes de las partidas, o de grupos de bailadores.

Danza del municipio, se realizó por segundo año consecutivo. Esta partida es un cambio complementario que responde a una necesidad de la fiesta: durante mucho tiempo se observaba a niños y niñas bailando en las partidas, eran colocados al inicio del pelotón para evitar que sean aplastados por los diablos; esta partida recoge a los niños y niñas de hasta doce años que quieran participar y los agrupa en una partida infantil que incluye repasos previos y charlas a los padres de familia. Un proyecto audaz e interesante, que no recibe financiamiento del municipio y precisa auspicios y apoyo económico de los acompañantes y bailadores. Para algunos cabecillas, gestores y bailadores, el baile debe iniciarse a los 15 años, cuando el adolescente tenga consciencia del sentido de la fiesta, y no por un capricho de los padres o los niños, o por tomarse fotos con el traje; sin embargo, apoyan la diablada infantil porque consideran que es un camino adecuado para enseñar los sentidos de la fiesta a las nuevas generaciones, es así que tanto Italo Espín, de minga cultural, como Patricio Guachamín, de la escuela de Danza, Néstor Bonilla y Carlos Velasco, del barrio Guanguibana, dieron su apoyo y contundentes charlas y talleres a niños y padres de familia.

También Minga Cultural Tunguipamba inició sus repasos el 7 de diciembre, la partida planteó cuatro encuentros, momentos propicios para generar lazos fraternos entre los bailadores, para aprender los pasos de baile y para dar la cuota de veinte dólares que esta partida pide a sus integrantes. El repaso convocado a las 20h00 inició con la llegada de los músicos, los saludos, el brindis y el olor de los pasteles ya listos para servir. Los repasos de Minga se caracterizan por una gran presencia de invitados e invitadas, el colectivo promociona y publicita sus repasos a través de las redes virtuales. La acogida de minga aumentó con el transcurso de los años, también sus integrantes del centro pasaron de ser observadores y aprendices de los bailadores y bailadoras locales, a ser activos bailadores, músicos y participantes de la fiesta.

Por aquellos días se popularizó la Página de Facebook, “Diablada Pillareña 2020”, administrada por Noé Ramírez, bailarín de Minga Cultural, que se apropiaba del discurso patrimonial para resignificarlo acorde a sus convicciones. Con el lema “Patrimonio eres tú”, la página elaboró una serie de publicaciones, textos y fotografías encaminadas a “informar y educar” a los participantes y asistentes de la fiesta, en los distintos criterios que su administrador consideraba adecuados. Esta página evidencia cómo el discurso patrimonial puede ser apropiado por los participantes y no solo por la autoridad o las instituciones.

El viernes 13 de diciembre se realizó el lanzamiento “oficial” de la Diablada Pillareña 2020,

la alcaldía desplazó bailadores, disfraces y autoridades al Ministerio de Turismo en Quito, en donde en compañía de la ministra Rosi Prado de Holguín y ante la presencia de medios de comunicación de carácter nacional se lanzó la festividad como una “celebración de algarabía que empezó hace más de 150 años, en la época colonial, con 5000 diablillos bailando y haciendo travesuras en las calles”. El evento obtuvo amplia cobertura nacional y local, las redes sociales se llenaron de fotografías y comentarios. La administración municipal del 2020 buscó conectar la fiesta con estamentos institucionales turísticos para integrarla a las dinámicas del turismo nacional.

El viernes 13 y el sábado 14 de diciembre se realizaron los repasos de la partida de Rocafuerte. El 14 también repasó Minga, el 15 repasó Guanguibana la Paz. El 17 se realizó la última reunión entre los cabecillas, autoridades y “fuerzas vivas⁵³” que establecieron acuerdos finales en cuanto a la guardianía, horarios, venta de licor y porte de animales. Se indicó que personal técnico del Ministerio del Ambiente realizaría controles periódicos para retirar y multar a los bailadores que lleven animales vivos o muertos como parte de su vestimenta. No se llegó a un acuerdo sobre la utilización de cornamenta animal para las caretas, las autoridades de ambiente precisan inventariar las caretas de diablo existentes para llevar un registro de materiales, de manera que se permita la cornamenta animal en las caretas antiguas; pero no en las nuevas.

Un proceso que los técnicos de ambiente trasladaron al municipio y en última instancia a los cabecillas, que rechazaron rotundamente la propuesta. En su visión, las medidas del ministerio del ambiente no responden a la realidad pillareña en cuanto a la confección de caretas, indican que es imposible inventariar las caretas existentes, porque muchas veces se dañan después del baile y se rescatan los materiales, especialmente las cornamentas animales, para nuevas caretas. Es decir, los procesos de elaboración, arreglo y reelaboración de caretas son ciclos secuenciales, las caretas no son piezas de adorno que una vez terminadas quedarán así, las caretas se usan, se bailan, se estropean con el contacto, con el sudor y la lluvia, se aplastan, se pintan, pierden sus elásticos, se vuelven a pintar, se destruyen, se arreglan; están en un cambio constante signado por el baile. Después de cada diablada, la mayoría de los bailadores deciden retocar sus caretas porque durante los 6 días de fiestas, pierden su carácter de incógnito. Un registro de caretas está pensado para artículos que no cambian con el tiempo,

⁵³ Con “Fuerzas Vivas”, las autoridades del municipio hacen referencia a un conjunto de instituciones como la Policía Nacional, Bomberos, entre otras, ya comentadas con antelación.

que deben ser guardados como piezas de museo. Esta perspectiva institucional fue rechazada por los cabecillas, que conocedores de los procesos festivos, ven esa propuesta desconectada de la realidad local, le dijeron al municipio: “no podemos, no se puede, no colaboraremos con eso”; y entre ellos comentaron con ironía: “si quieren registrar las caretas que vengan ellos mismo (los técnicos de ambiente) y recorran de casa en casa jajaja”.

El 20 de diciembre repasó la partida de la Florida, con músicos llegados de la Parroquia San Andrés con acordeón y guitarra. Los cabecillas en su rol de buenos anfitriones recibieron a los bailadores, invitados, vecinos y allegados con un brindis; cuando los músicos entonaban, el cabecilla junto a su familia, formó las parejas de entre la concurrencia. Acá el baile es menos sofisticado y elegante que en Tunguipamba o Guanguibana, en ocasiones pierden los pasos y el ritmo, están en un proceso de aprendizaje, se nota que es una partida nueva pero que busca insertarse en los procesos considerados tradicionales, en palabras de su cabecilla: “queremos hacer bonito, una fiesta cultural, aprender de las partidas que saben más, para hacer bonito aquí también en el barrio, queremos hacer quedar bien el barrio” (José Jácome, cabecilla en conversación con Fernando Endara, diciembre 2019). La partida de la Florida me invito a bailar con ellos el 2 y el 5 de enero, no pude rechazar la invitación por ser mi barrio de residencia. Tampoco algunos bailadores y amigos de Minga Cultural, que me acompañaron de repaso en repaso, pudieron rechazarla.

El 21 de diciembre repasó Chacata el Carmen, sector asociado a las partidas más antiguas de la fiesta. Los bailadores y bailadoras se movían con una cadencia distinta a los de la zona de Guanguibana y Tunguipamba, no puedo decir como en el caso de La Florida, que eran menos elegantes o sofisticados; al contrario, su baile era firme y seguro, quizá con menos refinamiento, pero con más apego a su costumbre, la partida se considera asimismo un grupo tradicional integrado por habitantes de su barrio y las cercanías, con pocos bailadores procedentes del centro o Matriz, quizá por eso, los únicos espectadores del repaso de las parejas fuimos los bailadores de Minga Cultural, que arribamos convocados por nuestro gusto por la fiesta y por mi motivación investigativa. Chacata el Carmen es un barrio de la Parroquia Marcos Espinel, su partida vecina, aquella de los enfrentamientos, que no realizó ningún repaso porque a pesar de ser una de las partidas más numerosas, no cuenta con contingente humano para las parejas de línea. Por lo que deben improvisar con antiguos bailadores del sector, buscarlos de otras partidas, o contratar escuelas de baile o grupos de danza para que interpreten el papel.

El domingo 22 repasó Santa Marianita. El martes 24 y miércoles 25 acudí a la Trajería en la Parroquia Poaló. El jueves 26 fue el turno de los monos en San Andrés y por la noche el repaso de Guanguibana La Paz, varios disfrazados de San Andrés nos acompañaron hasta los repasos, donde siguieron disfrutando de su performance. Este repaso fue muy concurrido, los bailadores de los sectores noroccidentales (Tunguipamba, Guanguibana) se dieron cita en pleno y bailaron a sus anchas, las pocas personas de la Matriz que llegamos nos integramos sin llegar a ser mayoría o a invertir el número de bailadores como en el caso de Minga, donde a veces, somos más los del centro que los de Tunguipamba. Numerosas parejas de línea y personas que quisieron bailar de forma libre se sumaron con brindis y jolgorio hasta la madrugada. Llegaron varios reporteros desde Quito, el cabecilla Carlos Velasco, como buen anfitrión recibió a los periodistas y concedió varias entrevistas⁵⁴. El sábado 28 en la mañana se realizó el repaso de la diablada infantil en el parque infantil con presencia de padres y madres que fueron agrupados para recibir un taller. Los niños y niñas de 6 a 12 años aprendieron algunos pasos de baile de la mano de los instructores y bailadores de la escuela de danza; también apoyaron integrantes de Minga Cultural y los cabecillas Patricio Lara (Tunguipamba Minga Cultural) y Carlos Velasco (Guanguibana La Paz).

El 28 y el 30 Minga realizó sus últimos repasos, también terminaron de elaborar y pintar las caretas y ultimaron detalles de sus trajes y su organización. Los bailadores de Minga aportan con veinte dólares para el baile en su partida, aunque existen descuentos y rebajas a las personas de Tunguipamba, como un compromiso de responsabilidad, al aportar el dinero el bailarador queda comprometido a bailar en la partida. En los repasos de todas las partidas existieron técnicos de cultura del municipio que tomaron fotografías, debido a que los repasos se constituyeron en un requisito para el desembolso económico posterior a la fiesta. Las diferencias entre los repasos podrían agruparse en tres variantes: partidas con muchas parejas y muchos asistentes como las dos de Tunguipamba y las dos de Guanguibana; partidas con pocas parejas y pocos espectadores como Chacata el Carmen o La Florida; y partidas con muy pocas o ninguna pareja como San Vicente o Marcos Espinel.

Para la primera variante de partidas, lo importante es el tejido comunitario (De la Vega 2015) que se genera en los repasos, hacer amigos, compartir un brindis y así, establecer relaciones

⁵⁴ Se puede ver un video de este repaso en el siguiente enlace: <https://youtu.be/RV1wbvQeNNU>

afectivas duraderas o no, más allá de la fiesta, pero que durante la fiesta, establecen los nexos de cada bailarín: en estos sectores los repasos son igual o más importantes que el baile de enero (Bonilla 2019). Si bien los repasos son una costumbre antigua, se han establecido, institucionalizado y masificado en épocas recientes; antes de la declaratoria patrimonial únicamente repasaban los sectores de Tunguipamba y Guanguibana, que siguen siendo los centros más concurridos y respetados a la hora de hablar de repasos, debido a la elegancia de su baile. Fueron Carlos Velasco, Lisandro Moreno, Gilbert Campaña, Néstor Bonilla, Italo Espín, Patricio Lara, Joselo Calderón, el colectivo Minga, entre otros, los que ayudaron a visibilizar los repasos como un eje para la transmisión de conocimientos intergeneracionales y realizaron procesos para involucrar gente joven y gente de la Matriz en los repasos en Tunguipamba y Guanguibana.

Una vez que se concretó la declaratoria y se organizó la intervención institucional del municipio como agente rector, se percibió la necesidad de regular los repasos como un requisito para el desembolso económico, lo que se convirtió en un estímulo para unos y un dolor de cabeza para otros. Como indiqué, varias partidas, las más numerosas entre ellas, contrataban los servicios externos de bailarines para interpretar a las parejas de línea, lo cual fue muy criticado por los sectores que dan primacía a las parejas; aún ahora, para muchos pillareños y pillareñas, aunque los criterios no son homogéneos ni absolutos, la calidad de una partida se define por la cantidad y el buen gusto de las parejas al bailar. Las partidas con amplios repasos, se caracterizan, además, por buscar bandas tradicionales en pos de una fiesta en donde todos o casi todos los integrantes se conozcan; estas partidas encarnan nociones socioculturales de tradición, autenticidad, colaboración, elegancia y respeto (Mendoza 2002). En contraste con partidas como San Vicente o Marcos Espinel con repasos débiles o inexistentes, que buscan bandas espectáculo y orquestas que llamen la atención y atraigan bailarines resultando en partidas masivas con poco vínculo entre sus integrantes que encarnan nociones socioculturales de libertad, creatividad, insurgencia y catarsis (Mendoza 2002). Como en el Cuzco, Collas y Majeños encarnan nociones socioculturales diversas, acá las partidas encarnan nociones diversas, pero también los personajes: el diablo se asocia a nociones de salvajismo, fuerza, creatividad, libertad, insurgencia; la parejas encarna la noción de elegancia, respeto y tradición; las guarichas encarnan nociones similares a los diablos y parejas, complejizadas con distinciones de género e intergeneracionales (Mendoza 2002).

Las partidas de La Florida, Chacata el Carmen, Santa Marianita y otros, se hallan en una

posición intermedia, sin ser partidas masivas ni colectivas en su totalidad, responden a sus propias lógicas y procesos dentro de la fiesta. La Florida como una partida joven intenta aprender de las antiguas y constituirse como un referente cultural del cantón, mientras Chacata el Carmen se considera a sí misma como una partida tradicional que vive la fiesta con sus particularidades barriales, sin entrar en conflicto con la institución o con los bailadores de minga o de la escuela de danza. Estas partidas se encuentran en la bisectriz, encarnan nociones socioculturales de elegancia, autenticidad y respeto; pero también de libertad, insurgencia y creatividad (Mendoza 2002) en una búsqueda que cambia con los años porque la fiesta no es estática, los actores y actrices cambian de intereses, de escenarios, de matices.

El 31 de diciembre la mayoría de pillareños y pillareñas despide el año que termina quemando un monigote o “año viejo”. La peculiaridad local es sentir en el año que termina, el inicio de su fiesta mayor.

4.2. Ejecución

4.2.1. 1 de enero de 2020. ¡Viva Minga Cultural Tunguipamba!

El 1 de enero de 2020 amaneció grisáceo, frío, con nubarrones y lluvia en el cielo alborotado, como los corazones de los bailadores y bailadoras que, en contraste, lucieron luminosos, cálidos, despejados y festivos. En esta sección comentaré los sucesos de la Diablada Pillareña 2020 en sus seis días de ejecución, desde mi participación crítica y festiva a la vez. Crítica porque marco distancia con ciertas formas de percibir y participar en la diablada y festiva porque a través de las partidas escogidas para bailar, muestro mi forma predilecta de diablada, atravesada por mis años de baile y mi formación académica. Escojo bailar en partidas que no contraten bandas orquesta, show o espectáculo, no solo por la música, sino también por toda la interacción que se genera alrededor. Como explique anteriormente, muchos pillareños, yo entre ellos, escogemos la partida para bailar acorde a la banda, lo que revela de paso, ciertos planteamientos implícitos: escojo una fiesta en donde la memoria juega un lugar importante, que conecta mi propia experiencia de vida transitando desde el centro o Matriz hasta los barrios de Tunguipamba y Guanguibana; aquí las parejas de línea son los personajes más importantes, los personajes restantes somos complemento, abrimos paso, asustamos, jugamos, nos tomamos de manera simbólica la ciudad para recordar el importante papel de los habitantes de Tunguipamba y Guanguibana que, asociados a la agricultura y ganadería, son el sustento alimenticio, económico y cultural del cantón (Espín 2019) (Bonilla 2019).

Las ideas de Cánepa Koch (2001), Zoila Mendoza (2002) y De la Cadena (2004) me ayudan

a ver cómo las diferencias identitarias, raciales y de género se expresan públicamente en los bailes y comparsas andinas en forma de cultura expresiva; y cómo las diferentes versiones de la diablada no son jerárquicas, una no está por encima de otra; sino que siendo distintas, ponen de manifiesto el amalgama de diferencias y similitudes del ser pillareño (Cánepa Koch 2001) (De la Cadena 2001) (Mendoza 2002). En ese sentido, elegir una partida es elegir un barrio, unas calles, una plaza, una iglesia, una casa de donde partir y a donde regresar, es escoger amigos y vecinos, es extender el parentesco, es identificarse con una manera de sentir y participar en la diablada, es elegir las nociones socioculturales que vamos a encarnar en el baile.

El 1 de enero bailé en la partida “Minga Cultural Tunguipamba”, su forma de ver, sentir y participar en la diablada es la que me interpela, me motiva y me llama a bailar y escribir. Como indiqué, estoy involucrado en la organización de Minga desde su creación en 2016, por tanto, realicé la comunicación y difusión de la partida durante los días previos y los días de la diablada a través de redes sociales. Creo en la forma de vivir la fiesta de “Minga Cultural Tunguipamba”; creo en sus antiguos bailadores y sus memorias, en sus anécdotas y leyendas, en sus símbolos y saberes; creo, como la mayoría de integrantes de la partida, que el anonimato es tan fundamental como el respeto a las parejas de línea, que no bailo por mí sino por mi grupo, que la fiesta es querencia y arraigo, amor por el campo y la cosecha, por las tradiciones de la gente sencilla y generosa de los Andes; creo que la diablada nos identifica y nos une como pillareños; y, que no existe nada mejor en el mundo que bailar disfrazado en la diablada, con banda de pueblo, con llanto y sudor. Desde aquí, elijo construir, reflexionar y aportar, elijo encarnar en mi cuerpo nociones de respeto, colaboración, autenticidad, tradición y elegancia (Mendoza 2002).

Me desperté temprano, alisté mis cosas, los ropajes y aditamentos. Después de saludar de paso a mi abuelito⁵⁵, en una especie de ritual en donde le pido la bendición, cada año desde que recuerdo, junto con el “feliz año” antes de la diablada, fui directo a la casa de Ítalo Espín. En su casa-museo reposaba la careta y el bonete de mi personaje: el chorizo. Quiero indicar de paso que la ruta que cubre la partida de “Minga Cultural Tunguipamba”, desde la casa del cabecilla en Tunguipamba hasta las calles del parque y al descanso, tienen como trayecto

⁵⁵ Mi abuela Laura falleció en 2018, por lo que no la cito aquí, pero es una parte importantísima de mis memorias asociadas al baile, la fiesta, la banda y la diablada. A ellos, a mi abuelo y mi abuela, dedico esta investigación.

ineludible la casa de Ítalo y la casa de mis abuelos, esta última ubicada en la plaza 24 de mayo, a una cuadra de la esquina del Villacrés en el casco urbano de Píllaro; sitio de recuerdo y leyenda, de peleas y broncas en los tiempos viejos, inicio formal del recorrido de la diablada en los tiempos modernos. Junto a la familia de Ítalo, “subimos”, es decir nos desplazamos a Tunguipamba, a la casa de Patricio Lara, el cabecilla; el recibimiento fue caluroso, las pailas estaban fragantes y el corazón contento, los pies ansiosos, la garganta seca y el ánimo expectante. Después de servirme un caldo de gallina como desayuno, se repartió cerveza y licor artesanal entre amigos y conocidos que empezaron a llegar con sus implementos listos. Cerca de las 10 de la mañana llegó la banda “8 de Septiembre”, consentida de la partida, entonó dos tonos que disfrutamos haciendo amague de bailar, antes de servirse el desayuno preparado por la esposa del cabecilla que lideró la tesorería y la preparación de alimentos durante las dos jornadas.

Mientras la banda desayunó, los personajes nos disfrazamos, una consigna de la partida es “bajar bailando y llegar bailando, como era antes” (Mask Collective; Alianza Francesa del Ecuador 2016), por tanto, todos o la mayor parte de sus integrantes llegaron disfrazados o nos disfrazamos en la casa del cabecilla. Esta partida privilegia el baile de las parejas de línea, por tanto, concentra su atención en la pulcritud y belleza del disfraz de las parejas, colocan cintas de papel brillante en los pantalones y los vestidos, decoran los sombreros y los pañuelos que cubren el cuello y la espalda de los disfrazados, buscando pañuelos vistosos y llamativos que destaquen por su elegancia. Entre los bailadores de parejas de línea y algunos diablos es común comprar, vender e intercambiar estos pañuelos de seda que, de origen peninsular, recuerdan el estatus de un bailador al asociar un pañuelo elegante con la noción de tradición. En ocasiones los pañuelos se heredan de antiguos bailadores, por lo que entre los integrantes de la partida es un mecanismo que permite reconocernos entre nosotros, manteniendo el anonimato hacia afuera. Para los diablos la partida pide “trajes tradicionales”, esto tiene que ver con la apuesta de la partida por utilizar elementos que consideramos antiguos resignificados en el presente, el traje consta de: blusa de mujer colorida o blusa de tela espejo, pantalón colorido terminado en flecos adornado con papel brillante⁵⁶, medias largas de carne o de lana, caretas pequeñas⁵⁷, coronillas o pelucas de piel de animal, boyero, aguantes, entre otros.

⁵⁶ Muchos diablos y diablitas confeccionan atuendos estilizados, otros resignifican los elementos considerados tradicionales de manera muy estilizada.

⁵⁷ El asunto de las caretas fue polémico en años anteriores, en tanto aumentaban su tamaño surgió una respuesta crítica que buscó volverlas a tamaños reducidos, Minga ese ubica en la tendencia de modelos pequeños.

El bombo retumbó indicando que la banda estaba lista, algunos se colocaron las caretas para empezar a bailar. Minga resignifica una creencia del barrio Tunguipamba: para bailar hay que ponerse la careta, no se puede bailar sin llevarla. Varios periodistas llegaron a cubrir con fotografías y videos⁵⁸, entrevistaron y compartieron con los integrantes de las partidas antes de la salida. Con la banda y los personajes listos, la partida salió de la casa del cabecilla entonando sanjuanés hasta su primera parada, una tienda de abarrotes ubicada frente a la plaza (cancha) de Tunguipamba, en este sitio céntrico del barrio bailamos una tonada y un pasacalle. Este es el sitio público de los encuentros y desencuentros locales, y la primera toma simbólica del poder en disputa con la otra partida: “Tunguipamba el Rosal”, que también bailará frente a la tienda de abarrotes. ¿Quién baila mejor? ¿Cuál banda está mejor? ¿Quiénes tienen más parejas? ¿Qué partida encarna nociones de autenticidad? ¿En qué partida decidió bailar fulano o mengano? ¿A qué partida se sumaron más personas del centro, y por tanto son más cercanos a la noción de imitación? Son algunas de las preguntas que se hacen y las respuestas que se hallan al inicio de la performance entre los pobladores y pobladoras de Tunguipamba: ¿quienes eligen bailar en la partida elitista/tradicional de Minga o en la del Rosal, pues ambas salen los mismos días?

El recorrido continuó con sanjuanitos por la vía que conduce de Tunguipamba al centro de Píllaro hasta la Y del desvío a Cochaló, sitio ubicado a escasos metros de la casa de Ítalo, que fue el segundo lugar de parada y de baile. Disfrutamos de otro pasacalle y una tonada, mientras preparamos los últimos detalles del disfraz. Algunos de los bailadores y bailadoras atrasadas se integran en este sitio, de aquí en adelante se ingresa de a poco a la zona central de Píllaro, la transición dura hasta la esquina del Villacrés donde comienza el casco urbano. A partir de aquí, la modalidad de la partida es entonar un sanjuanito al desplazarse de una esquina a otra, parar en las esquinas y entonar un pasacalle o una tonada⁵⁹. Como en años anteriores, “Minga Cultural Tunguipamba” fue la primera partida en hacer su arribo, si bien las partidas tienen un horario gestionado por el municipio de Píllaro y casi nadie quiere ser la primera⁶⁰, la partida de Minga resignifica el hecho de aparecer primera con el antiguo significado de “ganar la esquina” en una toma simbólica del espacio público.

⁵⁸ La participación de Minga en el primero de enero se puede ver en este enlace <https://youtu.be/7eccxzntvEo>

⁵⁹ En ocasiones la banda interpreta albazos, saltashpa, capishcas; mencioné las más comunes

⁶⁰ Los cabecillas aducen que si se salen más tarde, los bailadores tendrán tiempo para integrarse a sus respectivas partidas.

Al iniciarse la performance se activa una serie de palabras y códigos a manera de jerga local que tiene significado únicamente dentro del baile, expresiones como “dar la vuelta”, “primera vuelta”, “segunda vuelta”, “abrir espacio”, “bailar sueltos”, “bailar enlazados”, “achachay”, “arraray”, “banda” entre otras; corresponden a códigos implícitos y acciones dentro de la performance. Cumplimos el recorrido asignado para el año 2020 hasta llegar a las calles del parque y la iglesia, bailamos unas 3 o 4 canciones entre tonadas y pasacalles, antes de entonar un sanjuán de salida para dirigirnos al descanso. Llegamos al descanso cerca de la 15h00, fue el momento de refrescarnos, servimos un plato de fritada con mote y pasteles, y recargar energía con música y banda. Al descanso llegaron familiares y amigos de los disfrazados, la banda entonó y seguimos bailando o bebiendo, comiendo o riendo, jugando o escuchando la banda; bailé algunos temas con mi pareja y con mi mamá antes de la “segunda vuelta”.

Mientras nosotros hicimos los recorridos, las otras partidas hicieron lo propio, interpretando sus propias formas de ver, sentir y participar en la diablada. Por afuera de nuestro lugar de descanso, pasaron dos partidas en busca de sus propias posadas, algunos bailadores salimos a ver a las otras partidas que tenían más bailadores que la nuestra, aunque muchos caminaban en lugar de bailar, tenían las caretas levantadas o se encontraban en estado etílico, situaciones criticadas desde la forma de participar de Minga Cultural Tunguipamba. Cerca de las 16h15 iniciamos la segunda vuelta y bailamos por segunda ocasión frente al parque y la iglesia. Al ser la primera partida en tomar el parque y la primera en bailar ahí después del descanso, se puede bailar de manera larga y holgada, sin sentirse presionado por otras partidas que también buscan ingresar al parque. Al ritmo de sanjuanes salimos por la calle Bolívar para girar por la “Fundadores del cantón”, rumbo a Tunguipamba. Si bien se intenta normar a las partidas con horarios y recorridos, estos casi nunca se cumplen a cabalidad, porque en última instancia, la hora de salida, del descanso, y de la segunda vuelta están sujetas a las dinámicas propias de la fiesta, a la cantidad de bailadores, y a situaciones externas como el clima o el turismo.

El primero de enero también bailaron las partidas: Rocafuerte, Robalinopamba, Marcos Espinel, Chacata el Carmen y Tunguipamba el Rosal. Cuando un bailarín se compromete con una partida no puede apreciar a las demás porque pasa todo el tiempo disfrutando junto a sus amigos y conocidos. Para el regreso a Tunguipamba, la costumbre es alquilar camionetas, en donde nos acomodamos para volver a la casa del cabecilla. Las camionetas nos trasladaron hasta el estadio de Tunguipamba, en donde después de un pequeño descanso la banda entonó para los bailes finales. No todos los integrantes de Minga Cultural Tunguipamba regresaron a

la casa del cabecilla, muchos se quedaron en el centro por el cansancio o porque deben retomar sus actividades económicas o estudiantiles, otros llegaron a Tunguipamba directo a sus casas. Lo que quedó de la partida bailó por última vez a las 18h00, recibiendo los aplausos de los habitantes de Tunguipamba que reconocían de esta manera el esfuerzo de la partida durante la extenuante pero inolvidable jornada. Acá los movimientos no son tan rápidos ni cadenciosos, se nota el cansancio, pero el gusto no disminuye, gritamos los últimos ¡vivas! antes de retornar a la casa de Patricio Lara, en donde entramos bailando. El ocaso de la fiesta coincide con el ocaso del día, los paisajes del firmamento en donde se cruza el cielo con la tierra se reproducen en nuestro ser en donde la fiesta se cruza con la vida dando un firmamento, un motivo, una causa y un sentir. Gracias Minga Cultural Tunguipamba.

Al llegar a la casa del cabecilla comentamos los acontecimientos del día y disfrutamos de varias copas de cerveza o licor. Tomé un caldo de gallina, papas fritas y pasteles para retomar energía, pues la banda estaba contratada hasta las 22h00 y seguiría entonando. Nos cambiamos de ropa, para conversar entre amigos o para bailar en parejas en jolgorio. Poco a poco, cada bailaror tomó su camino de regreso a casa, muchos se fueron pronto porque apenas estamos en primero de enero, quedan 5 días de baile. Otros se quedaron hasta las últimas consecuencias. Llegué a la casa de mi madre a las 22h00, la tarea entonces fue revisar las redes sociales. Los perfiles de los pillareños y pillareñas estaban llenas a rebosar de fotos y videos de la diablada, estados de Facebook y Whatsapp, videos en Instagram y Youtube. El anonimato se pierde, muchos de los bailadores y bailadoras buscan y comparten en sus perfiles sus fotografías de disfrazados, muchas fotos se hacen en ambientes familiares, otras son el trabajo de profesionales, otras son posadas o capturadas en pleno baile. Multitud de imágenes que cada bailaror, crea, busca, publica, comparte, comenta para construir y escenificar una identidad en torno a la diablada.

Una práctica creativa y lúdica de la cotidianidad que involucra una reflexión implícita sobre el cuerpo y la imagen corporal, una exploración de la identidad imbricada a las tecnologías digitales de comunicación, en donde cada imagen es un medio para establecer y representar conexiones, visualizando quién es miembro de una comunidad (Ardévol y Gómez-Cruz 2012) (Tinkler 2008). Los bailadores buscan en las imágenes de la diablada, una imagen de sí mismo y de su lugar en el mundo. Una percepción que se interioriza a través del baile en la memoria y la experiencia (Cánepa Koch 2001); y que se visibiliza en la red, evidenciando las conexiones locales, la familia, la amistad, el disfraz, el gusto y el festejo. Por esa las

publicaciones virtuales sobre la diablada abundan durante los días de fiesta, la identidad se busca, se encuentra y se performa en los bailes, pero también en las redes virtuales (Ardévol y Gómez-Cruz 2012).

4.2.2. 2 de enero de 2020. El comercio y la artesanía. Guanguibana y La Florida

Amaneció el jueves 2 de enero. Quise bailar en la partida de Guanguibana, sin embargo, durante los repasos, la partida de La Florida me comprometió para bailar en su grupo, por lo que en este día bailé en ambas partidas de forma intercalada. A las 10h00 inicié un recorrido por las calles céntricas del cantón para constatar la distribución de vendedores y comerciantes alrededor de la fiesta. En el proyecto que armó el municipio junto a los cabecillas, se agregaron lugares clave dentro del espacio público, los elementos más conflictivos fueron la distribución de baterías sanitarias, de expendedores de comida preparada, de artesanos y comerciantes que llegan a la diablada. La gran afluencia de vendedores es cuestionada por algunos sectores pillareños, especialmente por aquellos dedicados a la venta y al comercio, puesto que esperan obtener mejores réditos económicos en sus almacenes, sin embargo, indican: “se prefiere al vendedor de afuera y no se apoya a los emprendimientos locales”. En efecto, cada año llegan personas de Otavalo a vender ropa y artesanías, o de Esmeraldas a preparar comida costeña, que se ubican en los sitios designados por el municipio. En esa ocasión se destinó la Av. Rumiñahui, avenida de ingreso al cantón, y las calles aledañas al coliseo cerrado (incluyendo las calles que comunican esta zona con la Av. Rumiñahui) para ubicar en carpas y toldos a vendedores y su multiplicidad de productos: ropa, comida preparada, perfumes, cosméticos y accesorios de belleza, libros, tatuajes, zapatos, artesanías, helados, correas, mochilas, instrumentos musicales, recuerdos, etc.

Se designó la calle Sucre, frente al parque central y paralela a la Bolívar (la de la Iglesia) para los artesanos pillareños de varios sectores agrícolas, artesanales y de emprendimiento, que mostraron y vendieron sus productos al turista y al pillareño: vino, mermelada, caretas, mochilas, adornos en cuero, semillas, galletas, dulces, productos alimenticios orgánicos, libros sobre la historia de Píllaro, camisetas de la diablada, afiches, artesanías y demás. También llegaron vendedores ambulantes, hombres y mujeres que, empujando carritos o canastos, expendían bebidas o comida rápida moviéndose por toda la ciudad, llenando los silencios con sus gritos y voceríos. Muchos pillareños y pillareñas esperan la diablada también por la llegada de los vendedores y de los artesanos locales, esperan encontrar productos novedosos y variados a precios módicos

Recorrí los puestos de artesanías, desayuné, me compré un libro y dos ocarinas. Era hora del baile, me disfracé de diablo⁶¹ para lo que pedí prestado a un amigo el ropaje y la careta, es común intercambiar caretas, coronillas, pelucas o disfraces a la misma hora del baile para proteger la identidad. Aunque el disfraz es suficiente para los espectadores, entre los bailadores nos conocemos, “no nos pisamos el fute” y por tanto, para confundirnos entre nos, utilizamos estrategias como prestarnos los ropajes, intercambiar la careta en un descanso, o simplemente aparecer disfrazado con una careta nueva y no mostrar el rostro. Ya disfrazado, pagué 2 dólares para bailar en Guanguibana, avancé varias cuadras al son de una banda de pueblo que unía dos o tres canciones para alargar los sets musicales, pero sin intercambiar entre géneros. Guanguibana es uno de los sitios que privilegia el baile de las parejas, por tanto, los diablos abrimos espacio empujando hacia atrás a la gente, y girando alrededor de las parejas, para que puedan desenvolver con elegancia su baile. Casi a mitad del recorrido, encontré a la partida de la Florida, me salí discretamente y pagué 2 dólares para integrarme. La música acá retumbaba más alta, la banda tenía más integrantes, bailaban, hacían sets interminables, una banda orquesta. Varias guarichas gritaban y atravesaban de arriba abajo la partida, saltando y cantando, gritando vivas y ofreciendo licor a los espectadores, otras guarichas iban cerca de la banda, moviéndose poco, amontonadas, bailando en grupo tomadas de la mano. Mi forma de ver, sentir y vivir la fiesta se asocia a los significados de Guanguibana y Tunguipamba, por lo que la algarabía de las guarichas y las casi indistinguibles parejas apretadas, sin diablos que abran espacio, me confundió un poco.

En el descanso me encontré con algunos amigos que me acompañaron a los repasos de la Florida y también quedaron comprometidos. Encontré a los integrantes del grupo “Puka Ñawi” que con banderas y camisetas con dicha inscripción, animaban la fiesta, ellos también estuvieron en los repasos, se identifican con la forma de sentir y vivir la fiesta en la Florida. Según el cabecilla de La Florida, José Jácome, ellos son una nueva partida que busca integrarse a la diablada en forma que prevalezcan los elementos culturales sobre lo económico, “no hacemos por plata, hacemos para salir bonito, que el barrio quede bien” (José Jácome, cabecilla en entrevista con Fernando Endara, diciembre 2019). Saludé con el cabecilla y con algunos vecinos, mi vivienda su ubica en La Florida, por lo que encontré

⁶¹ El único día que me disfracé de diablo para guardar un mayor anonimato y moverme entre las partidas, de otra manera, con el disfraz de chorizo, en ambos lugares me hubieran recriminado levemente al haberme visto bailando en otra partida con un traje tan reconocible, recordemos que algunas partidas no tienen chorizo y otras tienen 1 o 2.

muchos conocidos, aunque no llegué a sentirme integrado en un cuerpo colectivo como en Minga o en Guanguibana. La banda tocó en el descanso, por fortuna no tenían amplificación ni animador, las personas se alistaron y el baile comenzó. Pude notar el protagonismo de ciertos diablos o guarichas que, tanto aquí como en el recorrido de la partida por las calles, atraen la mirada y la atención ya sea por su porte, su manera de bailar, su aspecto o su forma de entretener al público, siendo los protagonistas de esta partida, de manera que los participantes encarnan nociones de libertad, creatividad e insurgencia (Mendoza 2002). Las parejas en contraste lucían algo opacadas, había pocas y varias renunciaron en la segunda vuelta, el baile de las parejas no era el protagónico, ni se enarbolaba en torno a las nociones de elegancia y tradición que en Guanguibana o Minga, son imprescindibles.

Me escapé del descanso de La Florida para ver el descanso de San Vicente, una de las partidas más numerosas de la diablada. La banda orquesta retumbó en una concha acústica y desde ahí, animó el descanso de San Vicente, con altoparlantes, bajista y animador. Las familias y los amigos bailaban, bebían o comían con gozo, en una fiesta amplia y numerosa, fue la partida más grande de ese 2 de enero. Sin embargo, el descanso terminó pronto, Luis Saquina, cabecilla de San Vicente, cumplió con los horarios previstos para evitar sanciones económicas, ante la molestia de la gente que reclamaba un descanso más largo. Me cambié de ropa para ver el paso de las 3 partidas por la calle principal desde una posición de observador. La Florida pasó primero, después San Vicente con trajes y caretas que destacaban por sus luces, juegos pirotécnicos y otros aditamentos. Guanguibana fue la última del día, seguí a la partida hasta el final del recorrido donde tomaron los carros para retornar al barrio, pero no fui hasta allí, decidí volver a las calles de algarabía para apreciar la celebración. Al poco tiempo, sin embargo, pasaron las fuerzas del orden, policías y militares, haciendo un “barrido” es decir, invitando a todos a retirarse de las calles, con el objetivo de evitar la fiesta durante la noche.

4.2.3. 3 de enero de 2020. Minga Cultural y las partidas de Tunguipamba

Debido a que los sucesos del tres de enero se parecen a los del primero, en esta sección profundizo en algunos elementos de la partida de Minga Cultural Tunguipamba e incluyo cierta polémica con la otra partida de Tunguipamba: el Rosal. El baile de Minga Cultural se destaca por el orden de sus disfrazados, cada uno cumple un rol asignado de manera implícita, por la cantidad y calidad de sus parejas, por la variedad de sus personajes, por su anonimato durante el baile y por un discurso que enlaza el elitismo y la tradición. Desde la creación de la

partida⁶², el grupo apeló a la tradición, es decir, buscó en la memoria de antiguas fiestas, elementos, signos, formas y sentidos para reutilizarlos (resignificarlos) en un contexto contemporáneo; sin embargo y a la vez, se convirtió en un colectivo elitista que pide a sus participantes mayor aporte económico y exige cierta normativa que, en pos de una fiesta organizada, limita la libertad expresiva y creativa de sus integrantes.

Minga Cultural Tunguipamba es una de las partidas más nuevas y más pequeñas, su participación no sobrepasa las 100 personas, incluyendo los organizadores y acompañantes. Cuando fue creada en 2016, se produjeron ciertas tensiones en el barrio debido al esquema tradicional-elitista de Minga, que captó muchos bailadores y bailadores locales para su performance, pero que también fue criticado por cierto sector que con el apoyo del municipio creó la partida de Tunguipamba el Rosal, con una visión más tradicional que elitista, una visión que viene de antiguos bailes y querellas. Ambas partidas coexisten y participan los mismos días, el 1 y el 3 de enero. En 2016, la participación de Minga no fue bien recibida en el centro pero fue aplaudida en Tunguipamba, desde el 2017 en adelante, los términos se invirtieron: Minga fue aplaudida en el centro y poco a poco, perdió el apoyo de los bailadores locales, que fueron reemplazados por bailadores de otros sectores pillareños que apostaron por la visión tradicional/elitista de Minga. Para tratar de limar asperezas barriales, elegimos a Patricio Lara como el cabecilla para la diablada del 2020 (y las venideras), no solo por ser un bailarador excepcional, sino por su don de gente, carisma y liderazgo. “Don Pato” hizo un gran trabajo como cabecilla, fue un gran anfitrión, creó nexos entre sus amigos del centro y sus amigos de Tunguipamba, creó estrategias para mejorar la conexión con el barrio, convocó a antiguos bailadores para la partida, animó y aupó a los bailadores a dar un baile responsable dando realce al barrio y al colectivo por encima de aspiraciones individuales: “aquí nadie es mejor diablo, cada uno tiene su manera de bailar, ninguno es mejor que otro, bailamos para hacer quedar bien al barrio” (Patricio Lara, cabecilla en conversación con Fernando Endara, enero 2020).

El trabajo de Lara en la diablada viene desde hace décadas, fue una de las personas que desde Tunguipamba, apoyo con énfasis la creación de Minga Cultural, su familia se involucró de lleno desde el primer año. Su hija, Joselyn Lara, bailadora de línea, inició una relación sentimental con el Carlos (Gato) Velasco, hijo de Carlos Velasco cabecilla de Guanguibana la

⁶² Ver Capítulo 3

Paz, bailador de línea también. De esta manera, se activó una red de relaciones sociales entre las dos partidas, redes de parentesco extendido que permitió una relación única entre Minga Cultural y Guanguibana la Paz, toda vez que los “cabecillas de las parejas”, esto es, los bailadores de pareja que van adelante, comandando el pelotón e indicando la forma del baile, fueron los mismos en Minga y en La Paz: Joselyn y Carlos bailaron 4 días como “cabecillas de las parejas”, dos días en Minga y dos días en Guanguibana la Paz. De esta manera Carlos ayudó a ordenar el baile de Minga y Patricio colaboró en La Paz, esta alianza ayudó también a que muchos bailadores locales distanciados de Minga se acerquen, con sus propias ideas y requerimientos.

El 3 de enero bajamos, bailamos y ganamos. Regresamos después de dar la segunda vuelta por las calles del centro hasta Tanguipamba, para bailar frente a su plaza por última vez, de aquí será hasta el otro año. Este baile, con la puesta del sol, fue uno de los momentos más conmovedores que atravesé, llené mi rostro y mi careta de lágrimas, observé a mis compañeros, supervivientes después de tres días de baile, dar vueltas alrededor de las parejas que, agotadas, no perdieron el ritmo, el compás y la elegancia hasta el último acorde. Nos dirigimos a la casa del cabecilla, con la banda y el disfraz, para el fin de fiesta. Patricio Lara logró una gran convocatoria local que se demostró en el acompañamiento al final de la fiesta donde, fueron más las personas de Tanguipamba que las del centro las que se quedaron en el baile. Este acercamiento provocó una tensión sobre el nombre de partida, varios bailadores requieren al cabecilla, retomar el antiguo nombre Tanguipamba a secas, sin incluir “Minga Cultural”, lo que refiere al deseo de organizar la fiesta con actores locales. Para Minga, este requerimiento no suena descabellado, es una labor pendiente por gestionar con miras a los años venideros. Minga ha demostrado ser un grupo crítico con sus procesos, se podría llegar a un acuerdo que beneficie tanto al barrio, como a los bailadores del centro, y de paso quizá a la partida de Guanguibana la Paz.

4.2.4. 4 de enero de 2020 ¿Qué miran los turistas? ¿Qué miran los actores?

Llegó el sábado de diablada, el día en que se esperaba una gran llegada de turistas, por este motivo, para no maltratarme en medio de las partidas y para ver la fiesta desde la perspectiva turística, decidí no disfrazarme. A las 9h00 se convocó la Diablada Infantil en el parque infantil, la iniciativa autogestionada de Jhair Jácome que, en colaboración con la escuela de danza, gestores culturales y bailadores, participó por segundo año consecutivo en horas de la mañana. En el parque infantil se dieron cita familias enteras para ayudar al disfraz de los

niños y niñas que desde los 5 hasta los 12 años se vistieron de diablos, parejas y guarichas. Los organizadores contrataron a la “Banda Infantil de Emilio María Terán⁶³⁶⁴” para animar el paso de la partida que saliendo del parque infantil llegaría bailando frente la Iglesia para continuar su recorrido hasta su descanso; esta partida no hace segunda vuelta. Acompañé a la partida percatándome de la gran emoción suscitada por su participación entre padres y espectadores. Muchos niños y niñas bailan en las partidas, los cabecillas colocan una separación entre el pelotón de los adultos y el de los niños para evitar que se aplasten. La Diablada Infantil constituye un cambio complementario (Diez Hurtado 2001) para la fiesta, se trata de una partida que responde a la necesidad de incluir a estos niños, en otro horario y en otro grupo. Sin embargo, no todos los niños acudieron a la partida infantil, varios siguieron bailando en las otras partidas.

Esta partida tiene un discurso y una visión de semillero, que pretende “buscar la esencia de la fiesta” (Jhair Jácome, cabecilla, en conversación con Fernando Endara, julio 2020) sembrando una versión estilizada en diálogo con sectores rurales y urbanos; sin embargo, varios comentarios de padres de familia o ciertas actitudes, demuestran la actualización de la vieja dicotomía urbano/rural, por ejemplo, al asociar el exceso de licor a una diablada campesina y una fiesta sin licor a una fiesta cultural urbana. La visión de Jhair Jácome, estimula el diálogo entre sectores urbanos y rurales, entre gestores culturales y nuevos bailadores, entre antiguos bailadores y padres de familia, entre niños, niñas, jóvenes y adultos que seguirán inventando y dando forma a una tradición (Hobsbawn y Ranger 2002). La Diablada Infantil, Minga Cultural, la Escuela de Danza, los cabecillas y partidas, son algunos de los agentes que confluyen en el proceso de invención de la tradición, como pasó en Cuzco en la década del 60⁶⁵, actores y grupos que no son estables, sino que evolucionan, cambian, se enemistan o se integran acorde a sucesos ocurridos durante el año, la fiesta no es estática, porque sus actores se mueven en pos de objetivos personales y gremiales.

Para la hora acostumbrada, estaba previsto el arribo de 3 partidas: La Florida, Santa Marianita y Guanguibana La Paz. Disfrute como espectador del baile de los tres grupos, La Paz tuvo una performance contundente: con muchas parejas de línea, una banda de pueblo que no mezclaba

⁶³ Emilio María Terán es una parroquia rural al sur de Píllaro

⁶⁴ La Banda Infantil es un Proyecto particular del músico Leonardo Moreta que, en familia creó un semillero de talentos cuyo objetivo es convertirse en una banda de pueblo tradicional, sin shows ni orquestas, para acompañar la diablada. El Proyecto contempla el reemplazo de los músicos para tener siempre una banda infantil, mientras los mayores conformarán la banda tradicional.

⁶⁵ Ver capítulo 1

géneros y ritmos, bailarines intrépidos que abrían el espacio y respetaban a las parejas, buena cantidad de diablos, pocas guarichas, y buena organización. El día estuvo signado por la gran cantidad de público y las pocas partidas, hubo días que salieron 6, 5 o 4 partidas, sin embargo, el día con más público estuvieron previstas únicamente 3, el calendario de participación de cada partida se reguló hace varios años y se ejecuta por fechas, sin tomar en cuenta los días de la semana. Varios turistas quedaron perdidos y descontentos con “el desfile” porque era muy corto, varios se retiraron decepcionados, muchos se agruparon en torno a locales con altoparlantes o en vehículos con música en donde se creaban grupos de amigos disfrutando de la fiesta. Me encontré con varios amigos que llegaron de otras ciudades y con los que compartí el día. Esta experiencia, junto a varios años anteriores acompañando a conocidos y amigos que llegaban desde fuera del cantón, me permite establecer una diferencia sobre la mirada, es decir, en donde se posa la mirada, qué es importante, que llama la atención a los turistas y a los locales.

Los turistas aprecian el jolgorio de una fiesta de disfrazados que casi como en trance, se deleitan asustando con banda de pueblo. Se fijan en las caretas, se impresionan por su forma y su porte, por su tamaño y magnitud, miran los trajes, piden a las guarichas “un cariñito”, gritan eufóricos, ¡Viva Píllaro! cuando pasan las partidas, esperando en recompensa un trago de licor. Este ¡Viva Píllaro! homogeniza los diversos y heterogéneos gritos de las partidas, que si bien también dicen ¡viva Píllaro!, este viene seguido, por un viva al lugar de procedencia de la partida. La mayoría de los turistas busca registrar la experiencia en fotografías y en videos que pueden o no incluirlos, para difundirlos en la red. Pocos turistas comentan sobre la elegancia del baile, la forma y el color del pañuelo, el nombre de la banda de pueblo, el sector al que pertenece la partida; circunstancias que los pillareños averiguan desde el comienzo.

El pillareño y la pillareña buscan y evitan a sus amigos y conocidos: los buscan para compartir y los evitan porque bajo el disfraz se pueden cometer pillerías. Entre las personas se comentan la calidad de cada partida bajo diversos criterios, por lo que cada una resulta la mejor en algún aspecto; lo que quiero recalcar es que los pillareños y pillareñas aprecian una amplia gama de tenues diferencias y matices. Algunos turistas son muy osados, llegan desde Ambato en alguna ocasión, bailan una, dos, tres o hasta cuatro veces, para después decir que la fiesta no es solo de Píllaro, sino que es de la provincia, cuando en realidad, están muy lejos de comprender la sutil mirada de los pillareños y pillareñas, y de nuestras memorias. Lo que quiero cuestionar y criticar, es la mirada totalizadora de cierto sector turístico, porque omite

en sus recorridos esos pequeños sentires, esas pequeñas costumbres locales como “pedir la lección” al chorizo, enamorarse en el baile de pareja de línea, los diferentes vivas que gritamos, el anonimato en las caretas, proteger a las parejas, los colores del pañuelo, la jerga y las palabras clave, la importancia del descanso y de la fiesta final, la elegancia en el baile de las parejas, entre otros (Bonilla 2019). Cuestiones sencillas pero vitales en una fiesta que tiene sus códigos propios y lejanos a los del turismo masivo.

Llevé a mis amigos al barrio Guanguibana, a la concentración de La Paz, vimos el ingreso de la partida que llegó bailando al lugar de su salida, para seguir bailando, ante la sorpresa de los pocos espectadores que llegamos, media hora más, hasta quedar exhaustos. La banda entonó y la fiesta local comenzó, mi propósito al llevar a mis amigos a este lugar es mostrarles otra de las facetas de la fiesta, una más oculta, local y rural. Compramos cerveza y pasteles, ventas que nunca faltan al finalizar la participación, ventas encabezadas por la familia del cabecilla que, de esta manera, obtiene réditos económicos. Al regresar al centro nuestra sorpresa fue encontrar una ciudad casi desolada, las efectivas barridas policiales retiraban pronto a los espectadores, los más retornaron a sus ciudades, nosotros volvimos a las casas. En redes virtuales se cuestionó la presencia de las fuerzas públicas, toda vez que en años anteriores, la fiesta en las calles, con música de los parlantes de los vehículos, bailes en las esquinas, eventos en discotecas, entre otros, se extendía hasta altas horas de la madrugada. Esta, como todas las noches anteriores, las redes sociales se llenaron de fotografías y mensajes alusivos a la diablada.

4.2.5. 5 de enero en Guanguibana. La polémica de las guarichas

El domingo 5 amaneció con un clima confortable, el día soleado y despejado. Para horas de la mañana se tenía prevista la participación del grupo de danza del municipio, una partida que en años anteriores fue cuestionada por bailadores de Tunguipamba, de Guanguibana y de Minga, pero que este año bailó sin mayores aspavientos. En los días de los repasos se establecieron una gran cantidad de alianzas y de nexos, los bailadores de la escuela de danza bailaron en Minga, en Guanguibana, en el Rosal y en la Paz, de manera que comprometieron a bailadores locales a sumarse a la partida de la escuela de danza que en principio, es una partida juvenil. Una partida juvenil protagonizada por los estudiantes de la escuela de danza, pero fortalecida por bailadores de Tunguipamba, Guanguibana, Minga y otros colectivos o grupos asociados a la diablada, la escuela de danza estableció una buena estrategia al participar en la mañana, por separado de las demás partidas y hacer una sola vuelta. Bailé con la partida del Municipio con

mi disfraz de chorizo, disfrutando del jolgorio del reencuentro con conocidos y amigos, salí, casi al final, como muchos de los bailarores invitados, para acudir presuroso a la concentración de Guanguibana.

Llegué vestido de chorizo y oculté mi identidad todo lo que pude durante la jornada. Únicamente me reconocieron los bailarores y amigos con quienes compartí los días previos de fiesta. Pagué los dos dólares correspondientes y comencé a bailar desde el instante mismo de arribar a la concentración. Por momentos me olvidé del trabajo académico y de la investigación, quería gozar del baile, dar rienda suelta a mi memoria afectiva y corporal en torno de la fiesta. Mientras bajamos bailando me encontré con la cabecilla, Magdalena Álvarez, me reclamó por mi disfraz, puesto que llevaba una peluca en lugar del bonete⁶⁶ característico del chorizo, aproveché y le pregunté sobre la organización de la partida: “por gusto hacemos la organización, a mí papa y a la familia nos gusta, parece que si no hacemos es porque ya nos vamos a morir” (Magdalena Álvarez, cabecilla en conversación con Fernando Endara, enero 2020), y se despidió corriendo porque llevaba el cartel de la partida y debía colocarse al inicio del trajín. Qué gusto da bailar y ver bailar a los personajes en la bajada al centro, sin público alrededor, sin espectadores, demostrando que la fiesta no se trata de complacer audiencias, es un gusto por el baile, la música y el disfraz que nos atraviesa.

La partida de Guanguibana considerada por ellos mismos y por la mayor parte de pillareños y pillareñas como una de las partidas más antiguas, encarna nociones socioculturales de elegancia, autenticidad, colaboración, respeto y tradición (Mendoza 2002), mantiene una organización rigurosa: cumpliendo los protocolos establecidos por el municipio, vive su versión de la fiesta parecida a la de los habitantes de Tunguipamba, por eso los bailarores se cruzan entre estas partidas. Los organizadores y bailarores, conservan casi los mismos preceptos que Minga Cultural, la diferencia radica en su aporte económico, lo que repercute en el número de participantes y de guarichas. La partida de Minga, por su visión elitista, no deja ingresar a ninguna guaricha en su grupo, tiene una o dos que son seleccionadas con anticipación. Uno de sus bailarores, Vidal López, lleva más de cincuenta años bailando con los disfrazados y treinta años interpretando el personaje. Minga Cultural Tunguipamba demuestra sus características tradicionales y elitistas a través del baile de antiguos bailarores que serían aplastados en otras partidas, que debido a su edad y experiencia, indica Minga,

⁶⁶ Mi bonete se rompió el primero de enero, por lo que tuve que improvisar una peluca para los días restantes.

merecen un trato honorífico y preferencial (Bonilla 2019). Vidal López se disfraza y baila con Minga, contrasta, sin embargo, con las guarichas de otras partidas como las de La Florida o las de Guanguibana, que se roban el espectáculo con sus bailes y sus gritos.

El disfraz de la Guaricha es “sencillo”, su vestimenta no requiere mayor elaboración y el alquiler de su traje resulta más barato que el del diablo, los aditamentos son menos pesados, la visión de la careta es más amplia, en fin, una serie de ventajas que hacen de la guaricha uno de los personaje preferidos en los últimos años, se disfrazan hombres, mujeres, turistas, adolescentes. La situación de las guarichas es un tema complejo, mientras son vistas de forma peyorativa por una gran cantidad de bailadores y espectadores, también es uno de los personajes más interpretados, aplaudidos y vitoreados. Existen posiciones extremas en ambos sentidos, para Minga Cultural Tunguipamba debería haber una o dos guarichas por partida, acorde a los recuerdos de los antiguos bailadores; en contraste, en otras partidas se observa decenas, docenas, centenares de guarichas, al punto que varias personas empiezan a llamar “guarichada” a la fiesta. Entre estos polos opuestos median opiniones heterogéneas que se cruzan con referentes identitarios de género e intergeneracionales.

El personaje de la guaricha, asociado a la representación de una mujer promiscua, en el sentido machista de la libertad sexual, ha permitido que más y más mujeres se integren al baile como un espacio de libertad en donde a través del baile y el disfraz pueden escenificar lo que está vedado. Muchas mujeres bailan en grupos disfrazadas de guaricha, sin necesidad de acompañantes o parejas masculinas, divirtiéndose e ingiriendo licor, lo que como es de esperar, es criticado por muchos pillareños puesto que la fiesta sigue siendo protagonizada por el macho pillareño. Una disyuntiva que se complica, toda vez que muchos varones se disfrazan de guaricha, buscando el protagonismo con bailes atrevidos y exuberantes, siendo criticados y/o aplaudidos. Las mujeres también interpretan otros personajes, siendo la guaricha y la pareja de línea las más recurrentes. En todos los casos, hombres y mujeres, actualizan y performan su identidad en el baile, como una cultura expresiva que genera un lugar en el mundo a través de la memoria y la experiencia (Cánepa Koch 2001).

4.2.6. Guanguibana la Paz. La tristeza y la alegría del 6 de enero

El seis de enero es un día ambivalente, ambiguo, inolvidable. Los músculos están cansados del baile, en los oídos resuena la banda con tal profundidad que ni entre sueños olvidamos, las tripas rugen fastidiadas después de un mes entero bebiendo a destajo y cinco días bebiendo

sin parar, comiendo fritada, nada de fruta, sopas o verduras. El espíritu, sin embargo, se levanta triste y poderoso, sabe que está más allá del dolor, que es el último día, el fin de la fiesta y el principio de algo nuevo, en Píllaro, el año empieza el 7 de enero. Me reuní con varios amigos para subir a Guanguibana La Paz, a dar el último baile, el último aliento, el último disfraz, varios de mis amigos y conocidos transitaron de la partida de Minga a la de Guanguibana y a la Paz, pasaron de La Florida a la Paz, de Minga a la escuela de danza, de El Rosal a Guanguibana y a la Paz, con el objetivo de bailar los 6 días enteros. Un recorrido que en años posteriores fue imposible debido a las tensiones ocasionadas por la política del municipio que extrapoló las posiciones de los gestores, cabecillas y bailadores de la diablada ocasionando diabladas sectarias y conflictivas. La administración del 2020, los gestores culturales, cabecillas, bailadores y otros involucrados mostraron actitudes de conciliación que permitieron extender redes en torno a la fiesta, que en otros años estuvieron cerradas por conflictos.

Llegué disfrazado de chorizo y presto al baile, la banda no tardó en entonar los primeros pasacalles, sanjuanés y tonadas, que alegría y emoción bailar disfrazado en la concentración, cuando no hay espectadores, ni turismo, solo el gusto por la música, el baile y el disfraz expresado por nuestros cuerpos en paroxismo de decadencia y resurrección. Bajamos disfrazados y bailando ante el asombro de los policías asignados para acompañar la partida, que grababan y disfrutaban el momento. Hicimos el recorrido asignado, en el descanso nos visitó un youtuber que fue acogido con interés y generosidad, la partida colaboró con algunas tomas y algunos vivos para sus videos, muchos buscaron salir en las tomas para hacerse visibles en YouTube y en la virtualidad en general. Después de bailar en el parque por segunda ocasión, tomamos el transporte a Guanguibana, nos bajamos de las camionetas a unas cuerdas de la casa de la mamá del cabecilla, para ingresar bailando. Disfrutamos de varios sanjuanés bailando en la calle hasta que la lluvia nos obligó a ingresar a la casa, donde la banda se acomodó para seguir tocando, mientras nosotros bebimos y bailamos, esta vez, sin pensar en consecuencias.

Quiero concluir este relato personal narrado desde mis afectos y la experiencia, con una reflexión sobre el licor y su presencia en los escenarios de fiestas andinas. Como declaro, el licor y el brindis están presentes en casi todas las etapas de la diablada, en ese sentido, beber se convierte en un acto festivo en estrecha relación con el baile, el canto, la música y el disfraz (Saignes 1993). Para Thierry Saignes (1993) las fiestas andinas son una “oportunidad

para reunir al grupo, articulan a sus miembros en un sistema de "relaciones interindividuales", condición previa para que la memoria colectiva pueda reactivar los mecanismos motores, vocales o gestuales, legados por los antepasados. La fiesta estructura al grupo y a la vez lo reproduce como grupo. Semejante vínculo, tan íntimo en el mundo andino, entre fiesta, embriaguez y memoria, permite reactualizar "la gesta colectiva pasada y asegurar los fundamentos de la identidad grupal. Es así que cada tonalidad musical, cada baile, servían de identificador étnico" (Saignes 1993, 60).

En Píllaro, el consumo de licor es parte de esa cultura expresiva performada, un componente esencial para identificarse y reproducir el grupo, para establecer nuevas relaciones sociales, para aunar al fin, a sus bailadores en la búsqueda de una identidad, una memoria, una pertenencia y un lugar en el mundo (Cánepa Koch 2001) (Saignes 1993). La Diablada Pillareña es una fiesta asociada al consumo y al consumo excesivo de licor; el aguardiente nos humana y hermana, nos conecta con los otros, con la tierra y sus memorias, sin embargo; de la ebriedad como estado festivo a la intoxicación, la membrana es muy fina. En varias partidas se aprecian disfrazados en estado etílico sin caretas o mal vestidos, sin poder bailar o siquiera mantenerse en pie; conductas muy criticadas por bailadores y espectadores. Lo cierto es que la mayoría de bailadores intercala el brindis con el baile, de modo que la ebriedad festiva alcanza a todos los participantes de la fiesta, y sus excesos, aunque alcanzan a varios bailadores, son más notables entre el público visitante. En efecto, existe un gran contingente de turistas y visitantes, que bebiendo a la par o menos licor que los bailadores, ingresan en estados festivos que ocasionan espectáculos públicos bochornosos.

4.3. Análisis Posterior

Las opiniones y análisis sobre la diablada no se hicieron esperar, ni en las calles ni en las redes, comentaré muy brevemente algunas de las percepciones pillareñas que resultan un punto de tensión o polémica para trabajar en los próximos años:

- La cuestión del recorrido es un asunto complejo, criticado por los cabecillas y los gestores culturales. Para varios actores de la fiesta, un recorrido tipo desfile, omite el sentido de toma simbólica de las calles del parque y la iglesia; sin embargo, para otro sector ciudadano, es imprescindible mejorar el manejo de horarios y recorridos para quedar bien frente a los turistas. En ese sentido, se pide evitar "tiempos muertos" es decir, evitar que todas las partidas descansen al mismo tiempo, porque la gente se

queda sin nada que ver en el parque; desde las partidas, el pedido es normar menos y dejar que los bailadores disfruten más.

- En Tunguipamba, el asunto no quedó zanjado del todo, la propuesta de retirar el nombre de “Minga Cultural” de la partida cayó en oídos fértiles y se espera cierto trabajo organizativo para llegar a un acuerdo.
- Los barridos policiales a la hora de terminar la fiesta, si bien fueron aplaudidos por varios pillareños y pillareñas al evitar así los desmanes y contratiempos nocturnos de la fiesta, también fueron criticados pues impiden la participación de “remedadores” que solían salir las noches del 1 al 6 de enero, y que este año, salieron bastante temprano debido a la regulación policial sobre el uso del espacio público. Se precisan buscar nuevos acuerdos para regular el horario de finalización de la fiesta, muchos habitantes del centro esperan con ansías participar como “remedadores” y necesitan utilizar un espacio público disputado entre partidas, turistas y fuerzas del orden.
- El consumo de alcohol siempre será un asunto polémico en la fiesta, es un elemento necesario pero peligroso, puede evocar la memoria festiva; pero también puede ocasionar espectáculos públicos vergonzosos. Los cabecillas y bailadores son enfáticos en responsabilizar de los excesos a los espectadores, mientras desde la municipalidad se intenta normar a las partidas y cabecillas. En ese marco, concuerdo con los cabecillas al aseverar que son los visitantes, más que los bailadores, los que ocasionan desmanes. Se hicieron esfuerzos por parte de las fuerzas del orden para regular la venta y expendio de licor artesanal en un trabajo fue incompleto, porque simplemente no se puede controlar todo. La fiesta es vida, y la vida es un exceso de sentidos, la borrachera y la fiesta siempre irán de la mano.
- El municipio y los cabecillas evaluaron la diablada y la performance de cada una de las partidas, con base en los acuerdos del compromiso firmado, se desembolsó los fondos con los descuentos correspondientes.
- Para Agosto del 2021 se esperaba arrancar los preparativos para la Diablada Pillareña 2021; sin embargo, una peligrosa pandemia se cierne sobre la humanidad llevándonos al borde de la desesperación. Se analizan estrategias que permitan desarrollar una versión mínima de la fiesta, para que no pase desapercibida en el plano local y nacional. El municipio planteó una diablada virtual, que conlleva una serie de charlas y una performance pública muy reducida y a mínima escala de una sola partida, integrada por uno o dos representantes de las otras partidas.

La Diablada 2020 no fue una repetición de diabladas anteriores, porque la diablada no es una pieza de museo que se repite año tras año, al contrario, es una fiesta con una dimensión de cultura expresiva que actualiza los sentidos de la memoria, la identidad y la pertenencia a través de una performance pública (Cánepa Koch 2001) en cada edición. Una performance que difiere entre las partidas y personajes, en donde elegir cual interpretar y en que partida o partidas bailar revela distinciones identitarias, de género e intergeneracionales (Mendoza 2002). Cada partida y cada personaje encarna nociones socioculturales distintas, las partidas que priorizan las parejas de baile (Tunguipamba, Guanguibana), encarnan nociones de tradición, elegancia, respeto y autenticidad; las partidas que priorizan el ambiente festivo encarnan nociones socioculturales de libertad, creatividad e insurgencia (Mendoza 2002), en una celebración que cobija a pillareños y pillareñas durante 6 días. La fiesta sufrió diversos cambios periféricos, complementarios y desestructurantes a través de los años (Díaz-Polanco 2011), y en la actualidad se posibilita por su imbricación con las instituciones, el discurso patrimonial, el turismo y la tecnología.

Las imágenes y videos de la diablada circulan en la red como circulan las imágenes de otras latitudes y otras costumbres. Los pillareños y pillareñas producimos fotografías de la diablada orientadas a su exhibición en las redes, retratos y autorretratos que a través de internet, se convierten en una práctica pública y cotidiana, destinada tanto a la interacción social en amplias audiencias, como a la presentación de nosotros mismo, una nueva forma cultural de presentación que conlleva un trabajo performático de la identidad: la imagen corporal se convierte en un agente esencial de la performación de la identidad (Ardévol y Gómez-Cruz 2012). El diablo de Píllaro es un objeto fotográfico, “se constituye como un acto performativo que dota de sentido a la persona, al cuerpo y a la interacción con los demás, en un proceso continuo que es previo al acto fotográfico y que no se termina con éste, sino que fluye con las prácticas que se desprenden de su uso, especialmente las relacionadas con internet y las redes sociales” (Ardévol y Gómez-Cruz 2012). Entonces las diferencias identitarias, de género y generacionales se performan públicamente en el baile de la diablada encarnando diversas nociones; pero también se exhiben y se enlazan aún más con la identidad, en las redes virtuales.

Conclusiones

La Diablada Pillareña, celebrada del 1 al 6 de enero de cada año, es una fiesta popular y patrimonial del cantón Pillaro, en la provincia de Tungurahua en Ecuador. Fue declarada como Patrimonio Cultural Inmaterial (Intangible) PCI del Ecuador el 29 de diciembre de 2008. Cientos de personas conforman grupos de baile o comparsas denominadas partidas que representan a los barrios o caseríos rurales, campesinos o periféricos del cantón. Cada partida tiene una banda de pueblo y varios disfrazados o personajes: diablos, parejas de línea, guarichas, capariches y chorizos; cada disfrazado sigue un código específico y particular en la fiesta. Las partidas se concentran en sus respectivos barrios o caseríos y “bajan” o se desplazaban bailando desde estos lugares rurales, campesinos o periféricos hasta el centro de la ciudad. Después de recorrer bailando las calles centrales, las partidas se dirigen a su “descanso”, para salir de nuevo, después de dos horas aproximadamente, para regresar bailando a sus barrios o caseríos para el remate o compartir final.

La Diablada Pillareña tiene un origen local y rural, se atribuye a los pobladores de Tunguipamba y Marcos Espinel la creación del baile y los personajes. Los motivos del baile refieren a antiguas disputas amorosas barriales (Chasi 2019), a enfrentamientos rituales (Bonilla 2019) (Reino 2006), y a una toma simbólica de las calles centrales por parte de los pobladores periféricos, rurales o campesinos (Bonilla 2019) (Espín 2019). Las partidas bailan frente al municipio, al contorno del parque y frente a la iglesia, para recordar el papel central de estas personas que, asociados a la agricultura, ganadería y la fiesta, son el sustento alimenticio, económico y cultural del cantón (Espín 2019) (Bonilla 2019).

La Diablada Pillareña se puede interpretar como una cultura expresiva, un concepto y un método que no busca significados ancestrales, esenciales, míticos o preestablecidos, sino que se interesa por los significados prácticos que se ponen en juego y que se actualizan en cada diablada (Cánepa Koch 2001). La Diablada Pillareña, con sus procesos, contextos y experiencias intersubjetivas, tiene la capacidad de generar significados y encarnarlos en el cuerpo, para dotar a sus participantes de un lugar en el mundo a través de la memoria, la performance y la experiencia (Cánepa Koch 2001). La performance o baile público, expresa distinciones identitarias, étnicas, raciales, inter-generacionales o de género (Mendoza 2002), para crear una variedad heterogénea, múltiple y variada de “identidades fluidas pillareñas”

(De la Cadena 2004), enmarcadas en procesos históricos andinos y expresados como una otredad inclusiva (De la Cadena 2004).

Las identidades fluidas pillareñas son las diversas nociones que se encarnan en los bailes a través de la performance, la memoria y la experiencia, como una cultura expresiva (Cánepa Koch 2001), que no se actúa o expresa a través de las danzas, sino que se define en la interpretación pública de las danzas en el transcurso de la fiesta creando distinciones identitarias, étnicas y/o de género (Mendoza 2002) (De la Cadena 2004). Las Identidades fluidas también tienen que ver con el prestigio social, ocupación laboral, lugar de residencia, nivel escolar, entre otros, que hacen que las relaciones sociales sean asimétricas en los Andes (De la Cadena 2004), y que se expresen públicamente en bailes y disfraces con estrategias de otredad inclusiva, que permiten a las partidas remitirse a un pasado rural, indígena o campesino; a la vez que reclaman el hecho de no serlo (De la Cadena 2004).

Por supuesto, la identidad pillareña es un cúmulo de escenarios, no es únicamente la Diablada, aunque ocupa un lugar importante, sino que remite a formas de ser, sentir, pensar y actuar propias del país, de la región y del cantón que se juntan con aspectos culturales del mundo, con diversos modelos religiosos y musicales, con tendencias del espectáculo, youtubers e influencers, con estándares hegemónicos de éxito empresarial, profesional y personal. Las identidades fluidas pillareñas, son formas de ubicarse en la esfera global que llevan a la práctica distintos modos locales y globales de ser pillareño. “La identidad global solo existe en tanto realidad local” (Cánepa Koch 2001, 20). Lo global es el resultado de diversas realidades locales: un proceso de grupos y personas viviendo la globalidad en distintas esferas regionales, étnicas, sociales y culturales. La identidad local no resiste, no se opone a una identidad global; la identidad global no es homogénea, es recontextualizada, reconfigurada y finalmente experimentada en la práctica, en el hacer local, por agentes y grupos en diferentes relaciones de poder (Cánepa Koch 2001).

La Diablada Pillareña se constituye en un lugar privilegiado para debatir sobre la identidad pillareña. Muchas de las antiguas distinciones étnicas indígena/mestizo quedan disueltas o resignificadas en la Diablada, al considerarse pillareños y pillareñas insurgentes. Las nociones de insurgencia, presentes en los discursos en torno a la Diablada pueden conectarse con la otredad inclusiva (De la Cadena 2004) para hablar de lo indígena o lo campesino distanciándose de sus elementos, y, en última instancia pueden resultar peligrosos al instituir

textos, significados o visiones esencialistas de la fiesta que la convierten en una pieza de museo, negando sus próximos cambios, adaptaciones, resignificaciones, ampliaciones y/o continuidades. Los discursos de insurgencia confluyen con la identidad pillareña en los héroes mitificados históricos del cantón: Ati-Pillahuazo, Rumiñahui y las Esparza. Este discurso permea la diablada de manera que las nociones socioculturales encarnadas por las identidades fluida pillareñas que podrían ser insurgentes; están revestidas de un discurso insurgente que permea toda la práctica, dificultando su análisis.

Después de atravesar el baile, cada bailar y bailadora se sentirá auténtico o no, insurgente o no, pero todos, o la mayoría se sentirán ligados por un sentido de pertenencia generado a través de la experiencia y la memoria (Cánepa Koch 2001), a una identidad pillareña que es fluida, porque cada partida y visión de la fiesta encarna sus propias nociones, muchas de ellas asociadas a la insurgencia, cultura y/o tradición. Las partidas de Guanguibana y Tunguipamba encarnan las nociones socioculturales de tradición, colaboración, elegancia, autenticidad y respeto; a través del baile de las parejas, el rol de los personajes, los sentidos del baile, la banda de pueblo escogida, amplios repasos previos, entre otros. Otras partidas encarnan estas y otras nociones como la libertad, la creatividad o la insurgencia, a través de una performance que en contraste con Guanguibana y Tunguipamba, que priorizan a las parejas, permite mayor movilidad, jolgorio y/o catarsis entre los participantes, al privilegiar la diversión, el festejo, las bandas shows o espectáculos, las concentraciones masivas de diablos y guarichas, dar poca importancia a los repasos, entre otros.

El diablo de Pillaro es un objeto fotográfico, “se constituye como un acto performativo que dota de sentido a la persona, al cuerpo y a la interacción con los demás, en un proceso continuo que es previo al acto fotográfico y que no se termina con éste, sino que fluye con las prácticas que se desprenden de su uso, especialmente las relacionadas con internet y las redes sociales” (Ardévol y Gómez-Cruz 2012). Las imágenes y videos de la diablada que circulan en las redes virtuales se destinan tanto a la interacción social en amplias audiencias, como a la búsqueda y performance de la identidad por parte de los bailar y bailadoras. Una nueva forma cultural de presentación que conlleva un trabajo performático de la identidad en donde la imagen corporal se convierte en un agente esencial de la identidad (Ardévol y Gómez-Cruz 2012). Las diferencias identitarias, de género y generacionales que se actualizan en el baile de la diablada encarnando diversas nociones socioculturales; también se exhiben y se performan en las redes virtuales.

A lo largo de 30 años (1990-2020), la Diablada Pillareña ha tenido cambios periféricos, que tienen que ver con los sucesos que ocurren de un año al otro, que no son considerados cambios significativos, como el incremento de participantes o el cambio de un cabecilla; cambios complementarios, que configuran nuevos escenarios o los amplían sin alterar el sentido de la celebración, como la creación de nuevas partidas; y, cambios desestructurantes, que modifican, alteran o descontextualizan el sentido de la celebración (Diez Hurtado 2001). Los momentos desestructurantes y decisivos son:

- 1) **La pérdida de los enfrentamientos rituales**, acaecida a inicios de los 90. Los enfrentamientos se asocian a la identidad indígena por su violencia implícita, pero también porque en la división rural/urbano pillareña, los habitantes de la matriz, percibidos como mestizos, en contraste con los de los barrios, parroquias o caseríos periféricos, percibidos como campesinos, jamás se unieron al baile por considerarlo una fiesta de “los largos”; mientras ellos realizaban otros disfraces. La pérdida de los enfrentamientos permitió que nuevos participantes se sumen a las partidas de disfraces; pero también que los antiguos bailadores se consideren a sí mismos, menos indios. Un complejo proceso que tiene que ver con las identidades fluidas asimétricas (De la Cadena 2004) y con las distinciones identitarias que se expresan públicamente a través de las danzas (Mendoza 2002). Cuando se perdieron los enfrentamientos, los habitantes de los caseríos rurales y los del centro pasaron a interpretar el mismo personaje: el diablo, reemplazando de a poco, la división rural/urbano, por diversas nociones de insurgencia, tradición, y/o autenticidad.
- 2) **La declaratoria patrimonial** que, en sí, no es un cambio desestructurante, es su instrumentalización, el auge de las redes sociales, del turismo cultural, de los mercados creativos, entre otros, los que se combinaron para producir una fiesta espectáculo que descontextualiza la toma simbólica de las calles, interpretándola como un desfile al servicio del turista y del comercio, que limita sus elementos y la convierte en un objeto vendible, estático, “una pieza de museo”. La “fiesta de inocentes, los disfrazados o los diablos” se transformó en la Diablada Pillareña, a la par que se modificaron algunos de sus componentes: el financiamiento y la organización de la fiesta pasó de ser un aporte voluntario y generoso de los bailadores y bailadoras, a ser un fondo institucional, regulado por el municipio y sus estatutos, encargados de gestionar los horarios, recorridos, permisos de uso de suelo, entre otros.

La Diablada Pillareña, en su edición 2020 no fue una repetición de diabladas anteriores, aunque sí fue una fiesta con fuerte arraigo al campo, al gusto por el baile, la música y el disfraz, relacionada estrechamente con las instituciones, el discurso patrimonial, el turismo y la tecnología. Esta investigación, revestida por mi relación afectiva y cognitiva con la diablada, tomó un partido, un punto de enunciación desde una perspectiva autoetnográfica, como un investigador implicado cuya participación, memoria y experiencia fueron vitales para construir el conocimiento. (Scribano y De Sena 2009, 5).

Elegí la forma de sentir y practicar la diablada de los barrios de Tunguipamba y Guanguibana, a quienes agradezco de nuevo por permitirme bailar a su lado, compartiendo un lugar en el mundo, una memoria, una performance (Cánepa Koch 2001), un sueño, un brindis, un abrazo.

¡Viva Tunguipamba!

¡Viva Guanguibana!

¡Viva Píllaro!

¡Viva la Diablada Pillareña!

Lista de referencias

- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Andrade Butzonich, Mariano Marcos. 2009. «Poder, Patrimonio y Democracia.» *Andamios Revista de Investigación Social*, Diciembre 2009: 11-40.
- Ardèvol, Elisenda, Ana Gálvez Mozo, Francesc Núñez, y Isaac González. 2003 «Los espacios de interacción virtual como dispositivos sociotécnicos.» *Comunicación presentada para el VIII Congreso Nacional de Psicología Social*.
- Ardévol, Elisenda, y Débora Lanzeni. 2014 «Visualidades y materialidades de lo digital: caminos desde la antropología.» *Anthropologica* 32, nº 33: 11-38.
- Ardévol, Elisenda, y Israel Márquez. 2017. «El youtuber como celebridad mediática: entre la autenticidad y el mercado.» *Rizoma* 5, nº 2: 72-87.
- Ardévol, Elisenda, y Edgar Gómez-Cruz. 2012 «Cuerpo privado imagen pública: el autorretrato en la práctica de la fotografía digital.» *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*: 181-208.
- Ares Queija, B. 1989 «Las danzas de los indios. Un camino para la evangelización del Virreinato del Perú.» Editado por Musicoteca del Banco Central del Ecuador. *Revista Opus*.
- Bajtín, Mijail. 2005. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bartolotto, Chiara. 2014 «La problemática del Patrimonio Cultural Inmaterial.» *CS Culturas. Revista de Gestión Cultural*: 1-22.
- Bendezú Aybar, Edmundo. 1980. *Literatura Quechua*. Caracas: Ayacucho.
- Blanco, Mercedes. 2012. «Autoetnografía: Una forma narrativa de generar conocimientos.» *Andamios*: 49-74.
- Botero, Luis Fernando. 1991. *Compadres y Priostes: La fiesta andina como espacio de memoria y resistencia cultural*. Quito: Abya Yala.
- Campaña, Mariana de Jesús, Campaña Rosa, Byron Ron, y Carlos Robalino. 2010. *Píllaro. Historia, tradición y leyenda 1933-2001*. Ambato: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Cánepa Koch, Gisela. 2001. «Formas de cultura expresiva y etnografía de lo local.» En *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*, de Gisela Cánepa Koch, 11-31. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Castells, Manuel. 2005. «Globalización e identidad.» *Cuadernos del Mediterráneo*: 11-20.

- Castillo, Julio. 1960. *Album del Centenario de la Póvincia de Tungurahua (1860-1960)*.
Ambato: Tungurahua.
- Coba Robalino, José María. 2018. «Monografía de la Parroquia de San José de Minas, escrita por el Presbítero Dr. Dn. José María Coba Robalino, cura párroco de San José de Minas. Año 1923.» *Antropología. Cuadernos de Investigación* : 109-123.
- Coba Robalino, José María. 1929. *Monografía General del Cantón Píllaro*.
- Costales Samaniego, Alfredo, y Piedad Costales Samaniego. 1970. «Palla y el Tesoro de los Llanganates.» En *Leyendas Ecuatorianas*, de Hernán Rodríguez Castelo, 21-24.
Quito: Ariel.
- Costales, Alfredo, Jaime Costales Peñaherrera, y Piedad Costales. 1996. *Mitos Quito-Cara*.
Quito: Instituto Andino de Artes Populares.
- De la Cadena, Marisol. 2004. *Indígenas mestizos: Raza y cultura en el Cuzco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos IEP.
- De la Cadena, Marisol. 2001. «Mestizos-Indígenas. Imágenes de autenticidad y des-indianización en la ciudad del Cuzco.» En *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*, de Gisela Cánepa Koch, 178-212. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Díaz-Polanco, Hector. 2011. «Diez tesis sobre identidad, diversidad y globalización.» En *Justicia y Diversidad en América Latina: Pueblos indígenas ante la globalización*, de Victoria Chenaut, Magdalena Gómez, Héctor Ortiz y Mará Teresa Sierra, 36-62.
Quito, México DF.: CIESAS/FLACSO.
- Díez Hurtado, Alejandro. 2001. «Cambia lo superficial... ¿Cambia también lo profundo?» En *Identidades Representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*, de Gisela Cánepa Koch, 367-396. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Duras, Marguerite. 1987. *La Vida Material*.
- Espinosa, Carlos. 2004. «Reseña de *Tras las Huellas de Rumiñahui* de Tamara Estupiñán.» *Íconos. Revista de Ciencias Sociales. FLACSO*: 154-256.
- Estupiñán, Tamara. 2003. *Tras las huellas de Rumiñahui*. Quito: FONSAI.
- García Canclini, Néstor. 2019. «Néstor García Canclini. La cultura digital cambia la lectura y los modos de estudiarla.» En *Lectoescritura Digital*, 53-59. Madrid: Secretaría General Técnica.
- Godoy Aguirre, Mario. 2016. *La música en la presidencia y Real Audiencia de Quito*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

- Gómez Cruz, E, y Elisenda Ardévol. 2013. «Ethography and the field in media(ted) studies: A practice theory approach.» En *Westminster Papers in Communication and Culture*, de A Medrado, 27-46.
- Gonzalez Suarez, Federico. 1970. *Historia General de la República del Ecuador Tomo 2*. Quito: Ariel.
- Gonzalez Suarez, Federico. 1970. *Historia General de la República del Ecuador. Atlas Arqueológico*. Quito: Ariel.
- Hobsbawn, Eric, y Ranger Terence. 2002. *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Huerta Mercado, Alex. 2001. «Incas y Españoles bailando un alegre Huayno.» En *Identidades Representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*, de Gisela Cánepa Koch, 309-330. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Kingman, Eduardo. 2004. «Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura.» *Íconos - Revista de Ciencias Sociales*: 26-34.
- Lara Arcos, Luis. 2014. *Por Siempre Píllaro Viejo*. Ambato: Graffy Express.
- Llull, Josué. 2005. «Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural.» *Arte, individuo y sociedad*: 177-206.
- Mendoza, Zoila. 2002. *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cuzco*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mendoza, Zoila. 2001 «Definiendo el folclor. Identidades mestizas e indígenas en movimiento.» En *Identidades Representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*, de Gisela Cánepa Koch, 149-178. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Moreno Yanez, Segundo. 1995. *Sublevaciones Indígenas en la Audiencia de Quito. Desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Ráez Retamozo, Manuel. 2001. «Géneros representados: construcción y expresión de los géneros a través de las dramatizaciones campesinas de Semana Santa en Yanamarca, Junín.» En *Identidades Representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes.*, de Gisela Cánepa Koch, 281-307. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Reino, Pedro Arturo. 2006. *La Diablada Pillareña*. Ambato: Universidad Técnica de Ambato.
- Reino, Pedro Arturo. 2001. *Memorias de Píllaro Colonial. Atis, Mitimaes y Cacicazgos 1734-1749*. Ciudad: Universidad Técnica de Ambato.

- Rueda, Marco Vinicio. 1981. *La fiesta religiosa campesina (Andes Ecuatorianos)*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Saignes, Thierry. 1993. «Borracheras andinas ¿Por qué los indios ebrios hablan en español?» En *Borrachera y Memoria. La experiencia de los sagrado en los Andes*.
- Scribano, Adrián, y Angélica De Sena. 2009 «Costrucción del conocimiento en latinoamérica: algunas reflexiones desde la autoetnografía como estrategia de investigación.» *Cinta Moebio*: 1-15.
- Segalen, Martine. 2005. *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Soria, Oswaldo. 2015. *Llanganati-Patati, tumba y tesoro del Inca*. Ambato: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Tungurahua.
- Taxín, Amy. 1999. «La participación de la mujer en la independencia: el caso de Manuela Sáenz.» *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*: 85-111.
- Teran, Rosemarie. 2014. «Repensar el patrimonio: el caso del Centro Histórico de Quito.» *INPC. Revista del Patrimonio Cultural del Ecuador*: 10-17.
- Thompson, Edward Palmer. 1991. *La economía moral revisada*. Barcelona: Crítica.
- Tinkler, Penny. 2008 «A fragmented picture: reflections on the photographic practices of young people.» *Visual Studies*: 255-266.
- Turner, Victor. 1988. *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Ulfe, María Eugenia. 2001 «Variedades de Carnaval en los Andes: Ayacucho, Apurímac y Huancavelica.» En *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*, de Gisela Cánepa Koch, 399-436. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.
- Van Gennep, Arnold. 2008. *Los Ritos de Paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Velasco, Honorio Manuel. 2009. *El Patrimonio Cultural como sistema de representación y como sistema de valor*. Madrid: COLEX.
- Velasco, Juan. 1970. *La Historia Antigua Tomo I*. Quito: Ariel.

Entrevistas Personales

Álvarez, Franklin, entrevista de Fernando Endara. *Entrevista Personal* (26 de Diciembre de 2019).

Álvarez, Magdalena, entrevista de Fernando Endara. *Conversación Píllaro*, (05 de Enero de 2020).

Bonilla, Néstor, entrevista de Fernando Endara. *Entrevista personal* (18 de Noviembre de 2019).

Chasi, Timoteo, entrevista de Fernando Endara. *Entrevista Personal* (8 de Diciembre de 2019).

Endara Tello, Mario Fernando, entrevista de Fernando Endara. *Entrevista Personal* (05 de Diciembre de 2019).

Jácome, Jhair, entrevista de Fernando Endara. *Entrevista telefónica* (01 de Julio de 2020).

Jácome, Jose, entrevista de Fernando Endara. *Entrevista personal* (Diciembre de 2019).

Lara, Patricio. «Indicaciones generales sobre la diablada, antes de la participacion de Minga Cultural Tunguipamba.» Píllaro, 1 Enero de 2020.

Moreno, Lizandro, entrevista de Fernando Endara. *Entrevista Personal* (3 de Enero de 2018).

Medios y fuentes digitales

Carrasco, Cristian. 2017 «Latencia cultural en la máscara del diablo de Píllaro.» *Tesis para la obtención del Master en Estudios de la Cultura: Mención en Artes y Estudios Visuales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

De la Vega, Paola. 2015. «De cuando nos llamaron "Diablada".» *El Telégrafo*, 12 de Enero de 2015.

Díaz, G. C. 2015. «El Patrimonio como recurso para vivir.» *Tesis Doctoral*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Antropología Social.

Escobar, Monserrath, Cristina Gonzales, Carmita Haro, y Carolina Toapanta. 1997. *Diablada de Píllaro. Tesis de Grado*. Ambato: Facultad de Contabilidad y Auditoría. Universidad Técnica de Ambato.

Espín, Italo, entrevista de Florencio Vernaza. 2019 *Archivo del silencio con Italo Espín* (12 de Diciembre de 2019).

Espín, Italo. 2019 «Diablos de Píllaro.» Flacso. *Antropología en 35mm. Flacsoradio*. Quito.

- García Canclini, Néstor. 2011. «Google es más poderoso que las cadenas de tv o las discográficas.» *Cutura Ñ. Tecnología y Comunicación*.
- INEC. 2014. *Resultados del censo 2010 de población y vivienda en el Ecuador*. Ambato: Instituto Nacional de Estadística y Censos.
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. 2008. *Conceptualización del Diablo en América y la Festividad de la Diablada*. Documento de apoyo para el acuerdo ministerial 147., Quito: Ministerior de Cutura y Patrimonio.
- Landy, Carmen. 2019. *Patrimonialización de la Diablada Pillareña*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Mask Collective; Alianza Francesa del Ecuador. 2016. «Diablada de Pillaro - Ecuador 2016.» *Diablada Pillareña. Pillaro - Ecuador*. Píllaro, 1-6 de Enero de 2016.
- Mediavilla, Lizeth, Valeria Jativa, y Yulisa Tulcanaza. 2014. *Sonido Ecuatoriano*. <https://sites.google.com/site/sonidoecuadoriano/la-tonada> (último acceso: 5 de Noviembre de 2021).
- Ministerio de Cultura. 2008. *Acuerdo Ministerial 147*. Quito: Gobierno del Ecuador.
- Ministerio de Turismo. 2011. *Guía Turística de Píllaro*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Radio Brisa 95,3 fm. 2020. *Análisis de la Diablada Pillareña 2020*. Píllaro, 7 de Enero de 2020.
- Registro Oficial. 2016. «Ley Orgánica de Cultura.» *Ley Orgánica de Cultura*. Quito, 30 de Diciembre de 2016. 1-34.
- Romero, Jesús. 2015. «Los Diablos de Píllaro: Voces y sentidos de una práctica ancestral.» Quito: Omega Producciones, 30 de Junio de 2015.
- Romero, V. 2013. *Píllaro. Historia de Píllaro*. <http://pillarofest2013.blogspot.com/p/blog-page.html> (último acceso: 10 de diciembre de 2021).
- UNESCO. 2003. *Convención para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Paris: UNESCO.
- Velasco, Carlos, entrevista de Florencio Vernaza. *Archivos del Silencio con Carlos Velasco* (18 de Diciembre de 2019).