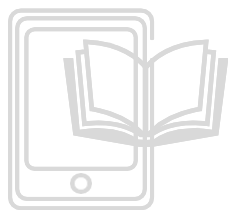




CUERPO FESTIVO

Personajes escénicos en doce fiestas populares del Ecuador

WILSON PICO
AMARANTA PICO



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes	PISO	
		ESTANTE	03
		BANDEJA	18
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	



WILSON PICO
Quito, Ecuador, 1949

Coreógrafo, bailarín y maestro de danza contemporánea, danza-teatro y danza en espacios alternativos. Pionero de la danza escénica ecuatoriana. Su corpus coreográfico abarca más de ciento cincuenta obras producidas en el Ecuador y otros países de América desde 1970. Ha dirigido montajes teatrales con importantes grupos de América Latina. Su calidad como intérprete y su aporte a la cultura nacional, a la danza y al teatro latinoamericanos son reconocidos en el mundo.

CUERPO FESTIVO

Wilson Pico
Amaranta Pico





Rafael Correa Delgado
Presidente Constitucional de la República del Ecuador

Erika Sylva Charvet
Ministra de Cultura

Marisela Rivera Yáñez
Viceministra de Cultura

Alexis Oviedo Oviedo
Presidente del Comité Editorial

Juan Carlos Gualle Herrera
Director de Promoción y Difusión de la Creatividad

CUERPO FESTIVO

Personajes escénicos en doce fiestas populares del Ecuador



Amaranta Pico ETNOGRAFÍAS

Wilson Pico APUNTES DE VIAJE



Facultad de Artes
BIBLIOTECA

AGRADECIMIENTOS

Los resultados del proyecto *Cuerpo festivo* no existirían sin el apoyo incondicional de muchas personas a quienes ahora queremos dedicar con cariño y gratitud el presente trabajo y a la vez expresar nuestro reconocimiento. Al Ministerio de Cultura del Ecuador, auspiciante oficial que financió el proyecto. También a la escuela de danza Futuro Sí, que nos brindó el espacio para el trabajo de oficina, así como el equipo de audio y video necesarios para la reproducción de los documentales en los viajes de devolución a las comunidades. De igual manera a Luis Páez y a la OEI por su apoyo para la presentación del libro y los documentales.

A lo largo y ancho del Ecuador, durante un año de trabajo de campo, tuvimos la fortuna de encontrar personas que aún sin conocernos nos abrieron sus puertas, nos ofrecieron su amistad y cuidaron de nosotros con generosidad y afecto. Siguiendo el orden de nuestros viajes mencionaremos a algunos de ellos, si bien resulta imposible nombrarlos a todos. Muchas gracias a Víctor Vimos y a toda su familia por su apoyo y guía en el Carnaval de Guamote y por recibirnos en su fiesta familiar. Al padre Julio Gortaire, no sólo por su narración sobre la historia de la fiesta sino también por compartir con nosotros lecciones de vida y generosidad. A Narciso Caicedo y Luisa Nazareno quienes, sin conocernos, nos recibieron con cariño en su casa y nos presentaron a la comunidad de Telembí. También a Gioconda Ayoví por la comida que preparó a lo largo de nuestra estadía, acompañada por relatos y cantos de Semana Santa. A María Caicedo por compartir sus memorias de los juegos e historias de su

pueblo. Al rezandero Eberto Ortiz, al profesor Camilo Arana y al Jefe de los Judíos José Gabriel Ayoví por su gran colaboración. A la cantadora Catalina Ortiz por su voz y testimonio, y a Feliciano Orobio por brindarnos alojamiento en la casa de los Animeros. A don Guillermo Quisaguano y su familia por invitarnos a la preparación de la fiesta y el amarre del “castillo” junto a todos los Rucos. A Mauricio Vega y su familia por recibirnos en su hogar el día de la fiesta mayor de Corpus Christi. A don Luis Morocho y su familia por permitirnos ser testigos de la elaboración de la Palla, y a Uvaldina Atahualpa por compartir su conocimiento sobre la historia y tradiciones de Alangasí. Al prioste Marco Calapaquí y su familia quienes, con su afán, han recuperado una fiesta perdida en San Rafael de la Laguna. A Luis Freddy Sánchez por brindarnos su extenso conocimiento de la celebración antigua y actual de los Corazas. A Filomena Sulca, José Cabrera y su familia por su férreo amor y devoción por la fiesta de San Juan Bautista y por recibirnos generosamente en su casa. A Hernán Guaminga y Luis Hidalgo, Payasos Mayores, por enseñar a tantos otros y transmitir el gusto por la fiesta y el baile. Al Comando Segundo Pailcho por su buen humor y entusiasmo. A Cristóbal Reyes y su familia, por brindarnos su guía, transporte y acogedor hospedaje en la fiesta de Pacoche. A los Presidentes Negros Leonel Alcívar y Rosa Alvia, y Presidentes Blancos Benito Alonzo y Cruz María Calderón, por su apoyo a nuestra investigación. A Leonor Merino por su irreemplazable colaboración en la fiesta de la Virgen de las Mercedes en Latacunga. A Leonor Chicaiza y su familia por compartir con nosotros sus experiencias y la elaboración de la ashanga. A Segundo Carlos Chiluiza y su familia por abrirnos las puertas de su casa, en donde se prepararon los Huacos. A Cecilia Ortiz por compartir sus valiosos conocimientos acerca de la historia de la fiesta. A Víctor Hugo Navas por su colaboración y gran empeño en el estudio de la fiesta del Inga-Palla y de las tradiciones tisaleñas. A Rodrigo Garcés y al Municipio de Tisaleo por su ayuda eficaz; de la misma forma al Capitán del pueblo Patricio Altamirano y

su familia, y a Julio Garcés y su familia por abrirnos las puertas de sus casas y permitirnos conocer los entretelones de las capitanías. A don Augusto Cribán y su familia en Caldera por su generosidad inestimable y por prodigarnos una enseñanza de vida que jamás olvidaremos. Al cabecilla René Lugmaña y su familia por su hospitalidad y narraciones acerca del Pase del Niño de La Magdalena. A Freddy Simbaña por compartir su experiencia y conocimientos con respecto a la yumbada. A Beatriz Contento y toda su familia por alojarnos en su hogar, brindarnos su amistad, ser nuestra guía y apoyarnos incondicionalmente en la comunidad Membrillo. De igual manera a Mariano Contento por su gran colaboración en todos los sentidos. A los Markantaitas de la familia Gualán, quienes nos ofrecieron su apoyo y confianza en la fiesta de Tres Reyes. A don Salvador Gualán por entregarnos su música, conocimiento, alegría y humildad. Al Caporal Manuel Masaquiza, su hijo Rudecindo y toda su familia por recibirnos y apoyarnos durante el rodaje. A Marcelo Masaquiza y la Tenencia Política de Salasaca por su apoyo para realizar este trabajo y a Manuel Masaquiza, “Mañu Grande”, por compartir sus valiosos testimonios. Gracias a los barrios San Juan de Guamote, La Merced, San Juan de Cumbayá y La Magdalena; a las comunidades Membrillo y Manzanapamba Chico; y a los pueblos de Telembí, Alangasí, San Rafael de la Laguna, Pacoche, Tisaleo y Caldera.

Nuestro agradecimiento emocionado a todos quienes integraron el equipo de *Cuerpo festivo*, y en especial a Elvira Durango, no sólo por su esmerada labor como asistente de investigación sino también y en primer lugar por su amistad, solidaridad y pasión por el proyecto. Finalmente, nuestra gratitud a Natasha Salguero, coideadora, administradora, editora y trabajadora incansable de este sueño. Sin su esfuerzo, creatividad y entrega no se habría hecho realidad.

Wilson Pico
Amaranta Pico

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

Habitar el viaje	17
Prestar los huesos	27

1 EL CORTEJO DEL REY

Carnaval en Guamote, Chimborazo	35
El mundo al revés	37
Guamote	43
¡Viva el Rey pueh!	46
La muerte del Carnaval	55
Testimonios/Bibliografía	56
Apuntes de viaje	59

2 LA DANZA DE LAS TINIEBLAS

Celebración de Semana Santa en Telembí, Esmeraldas	65
De Borbón a Telembí	67
La marcha de la Tropa	72
Los Judíos	75
La Media Gloria y la Gloria Entera	80
Testimonios/Bibliografía	84
Apuntes de viaje	87

3 LOS DEVOTOS DE LA PALLA

Corpus Christi en Alangasí, Pichincha	101
Pan, vino y sangre	103
A los pies del Ilaló	105
La danza de la Palla	107
Los Rucos	108
La Fiesta Mayor	116
Testimonios/Bibliografía	118
Apuntes de viaje	121



4 CAMINO DE PÓLVORA

Fiesta del Coraza en San Rafael de la Laguna, Imbabura	127
Antiguos y nuevos Corazas	129
Los pueblos de la laguna	135
Priostes, convites y atuendos	136
Pífanos, sartas y camaretas	140
Testimonios/Bibliografía	146
Apuntes de viaje	149

5 EL RITO DEL PAYASO

Fiesta de San Juan Bautista en Cumbayá, Pichincha	153
Los huasipungos	155
San Juan de Cumbayá	158
La verdad del disfraz	112
“Llevamos la fiesta en la sangre...”	168
Lunes de gallo-mote	173
Testimonios/Bibliografía	176
Apuntes de viaje	179

6 LOS PRESIDENTES DE PACOCHE

Fiesta de Pedro y Pablo en Pacoche, Manabí	187
Pedro y Pablo en Manabí	189
Los Presidentes de Pacoche	195
Días de Blancos y de Negros	200
Encuentro de “repúblicas” y acuerdo de paz	202
Testimonios/Bibliografía	208
Apuntes de viaje	211

7 ASHANGUEROS Y HUACOS

Fiesta de la Virgen de las Mercedes en Latacunga, Cotopaxi	219
La Virgen y el volcán	221
La ofrenda del Ashanguero	225
El enigma del Huaco	228

Bailar hasta las últimas consecuencias	231
Testimonios/Bibliografía	234
Apuntes de viaje	237
8 CAPITÁN A PIE	
Batalla festiva en Tisaleo, Tungurahua	243
Tisaleo	245
Territorio de confrontaciones históricas	246
El Capitán del pueblo y las capitanías	251
La contienda	256
La memoria en escena	261
Testimonios/Bibliografía	265
Apuntes de viaje	269
9 EL TROPEL DE LAS ALMAS	
Homenaje a los Difuntos en Caldera, Carchi	277
Valle del Chota o valle de la Muerte	280
Tras las huellas del Animero	281
Honrar la vida	285
“Réquiem eterna, luz perfecta”	286
Testimonios/Bibliografía	298
Apuntes de viaje	301
10 YUMBOS Y ARCHIDONAS	
Pase del Niño en La Magdalena, Quito-Pichincha	307
De la selva a las montañas	310
La fiesta del Niño Dios	315
El <i>Wañuchiy</i>	322
Testimonios/Bibliografía	325
Apuntes de viaje	329
11 JUEGOS DE WIKIS	
Fiesta de Tres Reyes en la Comunidad Membrillo, Loja	335

El nacimiento y la continuación de la vida	337
Membrillo	341
Los Wikis	345
Panteón generoso	354
Testimonios/Bibliografía	356
Apuntes de viaje	359
12 CORRIENDO, ANDANDO, BAILANDO	
Fiesta del Caporal en Salasaca, Tungurahua	365
El pueblo salasaca	367
El Caporal	373
Rodear la casa	375
Recorrido y retorno	381
Testimonios/Bibliografía	387
Apuntes de viaje	391
CALENDARIO FESTIVO	397
MAPA	399
FOTOS DEL EQUIPO	401





INTRODUCCIÓN

Habitar el viaje

Cuerpo festivo nació del afán por la búsqueda y el aprendizaje. La motivación que nos llevó a Wilson Pico y mí a imaginar este proyecto fue la posibilidad de indagar el arte de la representación escénica de los personajes de la fiesta popular, integrando las herramientas de nuestros oficios: artista y etnógrafa. Las nociones conceptuales que comparten arte y etnografía, como dice Pablo Mora Calderón (2007), son la representación y el viaje. La verdad que descubre el arte nutre el ejercicio antropológico que, por su parte, aporta con técnicas de investigación y aprehensión de la información obtenida. Con la finalidad de urdir relatos festivos de voces múltiples recurrimos a fuentes bibliográficas y orales, además de la propia observación y participación.

Nos desplazamos en doce direcciones, de la Sierra y la Costa ecuatorianas.¹ El criterio que guió nuestra selección fue el de exponer la diversidad histórica, cultural, étnica y social del país, por lo que escogimos celebraciones urbanas y rurales, de pueblos mestizos, indígenas y negros, enfatizando en aquellos personajes festivos sobre los que no se ha reparado o no se ha escrito lo suficiente, para así aportar con nuestro trabajo al tejido colectivo de la memoria.

¹ No cubrimos las celebraciones de los pueblos de la región amazónica ni de la selva noroccidental del país. Dado que el proyecto contemplaba investigar doce fiestas en un año y medio, habría sido imposible realizar un trabajo responsable en torno a los rituales de las nacionalidades y pueblos indígenas sin el tiempo necesario para interiorizar su cosmovisión, espiritualidad, organización social, costumbres, idioma, etc., que es el tipo de acercamiento que exige un estudio de ese calibre. El caso de los pueblos quichuas de la Sierra es diferente por su cercanía directa con la cultura popular andina.

Como todo proyecto de largo aliento, el nuestro en un comienzo se veía lejano e inalcanzable. Dimos entonces el primer paso y el siguiente, guiados por la convicción y el afecto hacia nuestro trabajo. Habitamos el viaje desde el bus, el avión y la canoa a través de ríos, carreteras y caminos hasta los escenarios: ciudades, pueblos, comunidades y barrios. Así recorrimos un peregrinaje hacia las fuentes y el origen. Al participar de las experiencias festivas creamos una particular pertenencia por cada uno de los lugares a los que asistimos. Allí tuvimos la oportunidad de conocer a Reyes, Embajadores, Judíos, Soldados, Animeros, Rucos, Sacharunas, Corazas, Loas, Payasos, Presidentes, Abanderados, Ashangueros, Huacos, Capitanes, Ingas, Pallas, Ángeles, Yumbos, Archidonas, Diablos, Wikis, Ajas, Sarawis, Negros, Doñas y Caporales.²

Resulta evidente la mayoritaria presencia masculina en los personajes festivos de nuestra cultura popular. Sin embargo, las fiestas no podrían existir sin la participación esencial de las mujeres en el priostazgo, la organización, la preparación y el vestuario de las mismas, así como el trabajo incansable realizado en torno a la alimentación y atención de los cientos de asistentes.

Aunque en las prospecciones realizadas viajamos dos compañeras de trabajo y en cada rodaje formamos equipos de cinco, para conseguir los objetivos programados fuimos en total diecisiete personas en acción realizando tareas de dirección, administración, producción, asistencia, fotografía, sonido, musicalización, diseño gráfico y edición. Los frutos de este trabajo colectivo son doce videos documentales y el presente libro.

La disposición de los capítulos obedece al orden cronológico de nuestros viajes, que iniciaron y concluyeron en el carnaval. Cada uno se compone de dos partes: la reflexión a partir del estudio etnográfico y los apuntes de la bitácora del maestro Wilson

² A lo largo del presente trabajo utilizaremos la inicial en mayúscula para denominar a los personajes festivos.

Pico. Todos los capítulos se corresponden y complementan con un trabajo visual, sin embargo, al ser lenguajes distintos funcionan por separado. La imagen es un “arte evocador de otras verdades culturales” (Mora Calderón, 2007: 75) que escapan a la palabra escrita.

Un componente fundamental de nuestro proyecto es la devolución del material documental y del libro a las comunidades. Antes de la presentación de los productos finales en Quito³ realizaremos doce viajes de retorno a Guamote, Telembí, Alangasí, San Rafael de la Laguna, San Juan de Cumbayá, Pacoche, Latacunga, Tisaleo, Caldera, La Magdalena, Membrillo y Salasaca, en donde están programadas proyecciones públicas y la entrega de varios ejemplares. Con el objetivo de que sean de utilidad como materiales de consulta entregaremos ejemplares en lugares de acceso común —casas comunales, juntas parroquiales, bibliotecas populares, escuelas, etc.— para la mayoría de la población. Además de entregar a las comunidades un trabajo interpretativo y analítico de sus celebraciones propias, nuestra finalidad es compartir el compendio de las doce celebraciones, bajo la premisa de que el viaje hacia nosotros mismos entraña un movimiento hacia el otro.

No fue nuestro interés el documentar ritos antes de que perezcan como se guarda un bello objeto en un museo ya que “en la antropología, lo que fue ayer no necesariamente interesa más que lo que ocurrirá mañana” (Ibíd.: 74). La pesquisa de la memoria busca arraigarnos al presente, la lectura de lo cultural que desarrollamos intenta relatar estas historias gracias a las cuales estamos libres de orfandad. Si comprendemos la realidad como una construcción y la cultura como un proceso creador constante y dinámico, el ser humano al interior de este tejido simbólico es también una obra que se recrea infinitamente. La fiesta tra-

³ Los viajes de retorno se realizarán en los meses de septiembre y octubre de 2011, previos al lanzamiento final en Quito.



za un ámbito de regocijo que es escena de existencia, imagen, cuerpo, gesto, carnaval, acto de presencia, confrontación y memoria viva. La celebración es rito, por tanto invierte valores y está colmada de elementos cambiantes que revelan, si decidimos leerlos, rasgos de la experiencia cultural de sus actores y de sus espectadores.

Somos en tanto los otros. Los lazos que nos relacionan y diferencian dan cuenta de nuestras identidades, de las percepciones del yo, de los otros, del mundo, la familia, el trabajo y la comunidad. Tales identidades son representación, interpretación y fantasía de reconocimiento. Como dice Víctor Vich (2005), se trata de un proceso de asimilación y aprendizaje que nunca concluye. En el interior de un territorio físico no existe una sola identidad, conviven distintos procesos de identificación, una multiplicidad de espacios: inmediatamente vividos, rescatados o fijados en la memoria por la experiencia social. En eso estriba la interculturalidad, como proceso de construcción de identidades.

Esta experiencia se difunde en muchos casos a través de los medios de comunicación y mediante las nuevas tecnologías de la información, que resultan conectores culturales y productores de sentido. En el Ecuador vivimos en una sociedad que a diario exhibe imágenes y publicidad con modelos extranjeros. Tal publicidad se basa en estereotipos, en conjuntos básicos de creencias que establecen las pautas de relacionamiento con los otros. Por un lado, está el anhelo de encajar en esos modelos prestados e impuestos, pero también las identificaciones surgen de esta confrontación con lo que “no somos”.⁴

⁴ Por eso no es de sorprender que se empiecen a dar procesos de restricción hacia las fiestas populares, procesos que obedecen a lógicas de mercado y lógicas de miedo. Bajo el lema de una pretendida “culturización” se busca atenuar los rituales festivos, para alejarlos de lo que se califica como “salvaje”, desproporcionado, inadecuado, etc. De esta manera se convierte a la fiesta en un producto inofensivo, políticamente aceptable, admisible y rentable. El verdadero aniquilamiento de una fiesta es vaciarla de sentido.

Es importante tomar en cuenta que el término de lo “popular” resulta muy susceptible al aludir a las categorías de popular-culto, dicotomía que reduce la comprensión. Como señala Néstor García Canclini, existen muchas manifestaciones que “no caben en lo culto o lo popular, que brotan de sus cruces o en sus márgenes” (2001: 259). A lo largo del presente trabajo entendemos como “fiesta popular” el espacio en donde confluyen, se articulan y complementan elementos propios y ajenos, que dejan de ser ajenos gracias a la reapropiación.

En la fiesta popular convergen sujetos de múltiples pertenencias, por eso es tan difuso, pero por lo mismo interesante, hablar de identidades en su interior. En este proceso creativo, siguiendo a García Canclini, lo tradicional y lo moderno se reúnen, múltiples lógicas coexisten, se despliegan interrelaciones fragmentarias de límites imprecisos y se lleva a cabo una incorporación —no superación— de culturas, que provoca nuevas expresiones. La fiesta se desenvuelve en un territorio no sólo geográfico, sino también virtual. El caso de los migrantes lo ejemplifica.

Por tanto, la fiesta popular resulta un escenario de representación de la realidad, un tiempo único e irrepetible en el que se relativiza el poder y se invierten los roles sociales. Bolívar Echeverría explica que la fiesta, al romper el tiempo productivo de la rutina, “destruye y reconstruye en un solo movimiento todo el edificio del valor de uso dentro del que habita una sociedad” (1998: 190). En la modernidad, la fiesta resulta “improductiva” al no ajustarse a las nuevas lógicas de mercado. La separación entre tiempo productivo y de ruptura en la vida cotidiana sería la marca de la lógica moderna. Mientras el tiempo de la rutina acepta la autoridad, el de la fiesta la subvierte.

Los actos de representación que pone en escena la fiesta son fenómenos colectivos, en donde entran en consonancia actores y espectadores, siendo ambos sus participantes e intérpretes. Jerzy Grotowski (1972) indica que la actividad teatral es instantánea



nea, no es una ilustración de la vida y que sólo se relaciona con ésta por analogía. Se trata de un arte vivo que maneja un lenguaje propio, que intencionalmente no es del todo explícito. El acto teatral sólo puede darse en comunión con los espectadores. En palabras de Eugenio Barba, “el verdadero creador del teatro es el espectador” (en Arcila, 1991: 13). Lo que da vida a los ritos festivos es precisamente el hecho colectivo, la existencia de los símbolos que laten en su interior. La escenificación festiva plantea la expresión múltiple de lo pictórico-visual, lo gestual, la música, la iconografía y la presencia misma: el cuerpo allí expuesto, como signo en sí.

En las celebraciones investigadas encontramos una variedad riquísima de expresiones dancísticas y teatrales como el recorrido a caballo del Rey y del Coraza, la marcha de la Tropa en las tinieblas, la toma de la iglesia por los Judíos, la danza colectiva de los Rucos en homenaje a las cosechas, los saltos y bailes de la payasada, el duelo de los Abanderados, los giros y peregrinaje de Ashangueros, la danza de los Huacos curanderos, la batalla festiva de las capitánías, el drama ritual de Yumbos y Archidonas, los “juegos” de los Wikis y el rodeo en torno a la casa del Caporal. Las máscaras utilizadas son de malla, de lienzo, de fibra de vidrio y de cartón; y los elementos escénicos son cuantiosos: desde sombreros, cascos, pelucas, bastones, campanas, cascabelles, plumas, paraguas, bonetes y riendas, pasando por coronas, capas, cetros, banderas y estandartes, hasta cuernos de venado, lanzas de chonta, fusiles y espadas.

La música tradicional está directamente relacionada con la fiesta a tal punto que, en muchos casos, la pérdida de los instrumentos puede significar la muerte de la celebración. En nuestros viajes encontramos vivas las cadencias de marimbas, bombos, cununos y campanas; los tonos de pingullos, pífanos, rondadores y bombos; y los ritmos de acordeones, violines, churos y bocinas, junto a las sinfonías imponentes de las bandas de pueblo.

Finalmente, las fiestas populares no podrían existir sin el

principio de reciprocidad y ayuda mutua que toma forma a través del priostazgo, las jochas y los ofrecimientos ceremoniales de alimentos como el *kamari*, el “mediano” y el *pinzhi*. De esta manera los lazos se renuevan y fortalecen.

Los rituales al interior de la fiesta entrañan de diferentes maneras el sacrificio, la muerte y el renacimiento. El primero puede estar relacionado con la devoción, como en el caso de los Ashangueros de Latacunga, que bailan cargando ofrendas que pesan quintales. También el sacrificio se expresa a través de la sangre de animales como toros, cuyes y gallos. La muerte está presente, de manera manifiesta en la celebración de Difuntos y en la Semana Santa, pero también en el entierro del Carnaval y del Wiki, en el abatimiento del Cacique Tisaleo y en la matanza festiva de Yumbos y Archidonas. En todos los casos, la muerte en la fiesta ofrece un renacimiento simbólico.

Además del profundo valor que tuvo para todo el equipo de *Cuerpo festivo* la experiencia vivida en las doce comunidades investigadas —como se manifiesta en los capítulos del presente libro y en los videos documentales—, no queremos terminar esta introducción sin señalar acerca de las dificultades del proceso investigativo. Creemos que gran parte de la enseñanza la recibimos a través de los inconvenientes para los cuales hubo que inventar soluciones inmediatas y que, en otros casos, nos llevaron a replantear nuestra programación, criterios de aproximación y aprehensión de las manifestaciones culturales registradas.

Uno de ellos, que sirve de ejemplo, es el que tuvimos en una comunidad saraguro, al sur del Ecuador. Al igual que en las otras once, acudimos previamente a ella para explicar los objetivos del proyecto, acordar las condiciones en las que lo llevaríamos a cabo —esto es también una forma de “pedir permiso”, orientación, recomendaciones y sugerencias—, e informarnos directamente de las fuentes acerca de la historia, personajes y desenvolvimiento de la celebración —además de posibles aportes bibliográficos locales muchos de los cuales no se encontrarán

nunca en las bibliotecas—. Sin embargo, en el caso de esta comunidad, encontramos una evidente y justificada renuencia a ser registrados de cualquier modo. No sólo que no insistimos sino que comprendimos las razones de su resistencia frente a agentes externos —ONG nacionales y extranjeras, congregaciones políticas y religiosas, antropólogos, sociólogos, etc.— que buscan proselitismo o que “extraen” la información que necesitan para fines personales sin ofrecer ningún tipo de retroalimentación. Para muchas comunidades, principalmente indígenas, estas actitudes representan un saqueo cultural y adoptan legítimas reacciones de defensa.⁵

Aquí es donde se evidencia la complejidad del trabajo etnográfico en distintos niveles, tanto en los empírico-metodológicos como en los que conciernen a la finalidad misma de la disciplina antropológica. La aventura de la interpretación de las prácticas culturales conlleva un permanente autocuestionamiento: subyace la pregunta acerca del lugar que ocupamos en la observación y la representación del otro y cómo ese posicionamiento nos confronta e interpela. Esta pregunta no se agota, en torno a ella gira la reflexión que evita caer en la trampa de la autoridad académica que erige a los científicos sociales como árbitros de sentido. Cuando más creemos tener al toro por los cuernos, caemos en cuenta de que no sabíamos nada.

Somos nosotros los privilegiados aprendices de la cultura. Entregamos nuestro trabajo con gratitud y alegría.

Amaranta Pico
Quito, 2011

⁵ En el ejemplo del pueblo saraguro, al final la situación tomó otro rumbo cuando dos personas de la comunidad insistieron firmemente en la realización del documental, argumentando la necesidad de un registro visual y escrito de su tradición que pueda ser utilizado en sus escuelas como material de discusión para las nuevas generaciones. La determinación de estas personas hizo que se encargaran personalmente de convencer al resto, aún cuando nosotros nos disponíamos a partir. Compartimos esta experiencia porque gracias a ella se opera una toma de conciencia con respecto a las responsabilidades de nuestro oficio.

Bibliografía

- Arcila, Claudia, "En las entrañas del castillo de Holstebro", en *Magazín Dominical*, No. 448, Bogotá, 1991.
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México DF, Ediciones Era, 1998.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- Grotowski, Jerzy, *Artaud y el teatro de la crueldad*, Madrid, Fundamentos, 1972.
- Mora Calderón, Pablo, "De caníbales, peregrinos y otras historias: sobre arte y etnografía visual", en Pedro Pablo Gómez (ed.), *Arte y etnografía. De artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*, Fondo de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2007.
- Vich, Víctor, "Las políticas culturales en debate: lo intercultural, lo subalterno y la dimensión universalista", en Víctor Vich (ed.), *El Estado está de vuelta: desigualdad, diversidad y democracia*, IEP, Lima, 2005.



Prestar los huesos

No hay una danza en el mundo, sea cual sea su estilo o género, mejor que otra. Todas son necesarias y cumplen funciones de divertir, celebrar, recordar, curar, lamentar, iniciar, enseñar. La identidad de cada una de ellas, de cualquier origen, cumple su propia existencia; unas más otras menos experimentan modificaciones o permanecen sin alteraciones, guardadas celosamente por muchos años y hasta siglos.

Siempre hubo en la historia de la humanidad algún hombre —o mujer— que cumplió el mandato expresivo de la colectividad en rituales y ceremonias de iniciación, nacimientos, funerales, cosecha y siembra, desastres naturales o cambios de ciclos vitales. En diferentes culturas del mundo, el danzante solista fue denominado como el elegido, el sacrificado, la víctima propiciatoria, el pecador, el símbolo de pureza, el abono o la puerta a otras dimensiones. Es quien baila en representación de todos, como cuerpo individual y múltiple. Personifica lo anhelado o lo prohibido, refleja el bien o el mal. Es el puente para unir o atar las fuerzas desconocidas con las habituales y hasta puede ser el enlace con los familiares y amigos muertos.

Sin embargo, la energía desplegada que conmueve la sangre y la memoria de participantes y espectadores se manifiesta en lo colectivo. De grupo son casi todas las danzas y representaciones teatrales de la cultura popular en el Ecuador, se trate de rurales

o urbanas, complicadas o sencillas, requieran de mayor o menor destreza física. Se puede mencionar como ejemplo de la fuerza colectiva el sobrecogedor ingreso de los Judíos en la iglesia de Telembí.

El acto de representar a un Payaso, Rey, Wiki, Caporal, Coraza o Judío, conlleva una preparación que empieza muchas horas o días antes. Incluso en el reposo y el sueño ya no es la persona habitual la que duerme: durante la fiesta es el personaje quien reside en los rincones de la memoria corporal del intérprete. Es como “prestar los huesos” para vivir o revivir un rito que, al manifestarse, está incluso dispuesto a cambios, a influencias cercanas o lejanas. La identidad del ejecutante entra en juego con el presente y, en la medida en que se deja habitar por la tradición, no hay riesgo de perderla.

Tanto en las puestas en escena de artistas profesionales de danza-teatro, como en las expresiones de danza y teatro populares, el concepto de danza se enriquece al ser un arte que incluye el baile, el teatro, lo mímico o pantomímico y la música. El recurso de la voz recitada, hablada, cantada —o la simulación de gritos de animales o sonidos de la naturaleza— y el manejo de máscaras, vestuario, accesorios y objetos escénicos amplía el lenguaje, lo enriquece y construye el personaje. El anhelado y buscado “arte total” está presente de una manera orgánica en las fiestas, celebraciones o rituales populares.

La fiesta popular es la oportunidad para mostrar un lenguaje expresivo que desborda el tiempo real y conmueve nuestros sentidos. Cada fiesta, procesión, desfile, vía crucis, carnaval, toma de iglesia o de plaza es una realidad que supera la otra, la cotidiana. Es lo que buscamos los practicantes de las artes escénicas en el mundo: esa capacidad de realizar un acto cargado de significaciones individuales y colectivas. Los intérpretes de personajes de las festividades dan una demostración de la seriedad necesaria en el oficio artístico.

Las actuaciones danzadas y teatrales de los personajes de las fiestas populares ecuatorianas exaltan o burlan, veneran o parodian y, sobre todo, rompen los moldes de lo rutinario y convencional. Paralelamente, en la escena profesional, un montaje, para alcanzar profundidad y perspectiva crítica, debe infringir los estereotipos de nuestra propia visión del mundo. Tal como expresa, con radicalidad, Grotowski: el arte teatral debe transgredir resueltamente los sentimientos convencionales, los esquemas de juicio, en cuanto “estos estereotipos están modelados en el organismo humano (en el cuerpo, en la respiración, en las reacciones interiores), debe traspasar por lo tanto ciertas especies de tabú...” (1970: 19). La fiesta, como el mejor teatro, se nutre de lo lúdico y traspasa creativamente los límites de lo dogmático y establecido.

Comunidades dancísticas

En algunas de las fiestas encontramos “comunidades” de danzantes, que conforman una especie de cofradías. Algunas, como en la fiesta de Presidentes en Pacoche, con una temporalidad definida, que comienza con la preparación de la fiesta y termina poco después del fin de la celebración. En otras comunidades, los danzantes se comprometen a bailar un mismo personaje por varios años sucesivos. Normalmente, queda un vínculo que subsiste más allá de la fiesta entre los pertenecientes al grupo. Casi todos estos conjuntos están integrados por hombres, pero la presencia de las mujeres, niñas y niños es significativa en algunos de ellos.

En Salasaca, la comunidad de Negros llega a sesenta personas cuya fogosa carrera es estremecedora. En Tisaleo, las capitánías forman colectivos que vencen los límites del cansancio cabalgando durante todo el día. Cada “destacamento” está formado por aproximadamente ciento cincuenta personas. En la fiesta de

2010 hubo nueve destacamentos. Los Indios que acompañan al Cacique Tisaleo, más de cien, se mantienen unidos bailando con tenacidad y tomando para darse valor en la batalla.

En el Pase del Niño de la Magdalena, al sur de Quito, están las comunidades de baile de Yumbos y Archidonas. Los Yumbos ejecutan una danza ritual que no se perturba ante los ruidos y pitos de autos, camiones y buses. Los Archidonas, por su parte, bailan apasionada y devotamente, despertando las emociones dormidas de los espectadores. Cada uno de estos grupos puede llegar al centenar de participantes.

En Latacunga, los misteriosos Huacos conforman grupos de danzantes de aproximadamente veinte integrantes cada uno. Se desplazan coordinadamente; los bastones y cachos que llevan en sus manos crean escrituras en el espacio. No se apuran en su danza: avanzan limpiando, curando y honrando a la tierra y las montañas.

Una comunidad dancística de las más numerosas es la que forman los doscientos y más Payasos de Cumbayá que actúan juntos, llegando a un clímax deslumbrante de movimiento y alegría. Los Rucos de Alangasí que entre sí se llaman “primos”, están organizados en “partidas” de hasta sesenta personas cada una. En el momento de la toma de la plaza principal, pueden llegar hasta diez agrupaciones bailando simultáneamente. Se puede afirmar que las comunidades de baile que pueblan nuestras celebraciones se mueven durante las danzas como un solo cuerpo festivo.

El factor/recurso de la improvisación en la fiesta popular

En la cotidianidad, cuando una persona improvisa es para salir adelante en una situación inesperada, sea insoportable o placentera. En circunstancias extremas de angustia, desesperación, robo o peligro de muerte no pensamos, sólo reacciona-

mos por instinto de conservación, como dice la voz popular. En tales momentos límite es interesante observar cómo cuerpo y mente se quedan “desnudos” de pronto, sin la protección de cargos administrativos, títulos, máscaras sociales, rangos y roles. El peligro inminente rompe las conductas habituales. Es entonces, fuera de lo rutinario, cuando las personas se mueven en la improvisación más pura y se hacen añicos las reglas del “buen comportamiento”.

En la vida escénica, la técnica de la improvisación se aprende y practica para poder aplicarse con autenticidad y eficacia. Grotowski (1970) decía que improvisar era un acto de disciplina y espontaneidad y recalca que estas dos condiciones no podían ir separadas. La improvisación no debe aparecer para tapar errores que se cometen por no haber ensayado lo suficiente o por inconvenientes que surgen en el momento de las presentaciones. Es un estado de “escucha corporal”, tanto cuando se da a nivel individual como en grupo. El cuerpo se libera incluso de la partitura coreográfica en el desempeño de los bailarines y de la marcación en el caso de los actores.

La improvisación como refinado recurso artificial para volver viva y natural la actuación, es decir, la improvisación entendida no como grosera espontaneidad sino como consciente construcción de una dialéctica de lo conocido y lo desconocido que se desarrolla en niveles siempre más profundos, sobre segmentos siempre más reducidos de la actuación, nace de la unión de lo imprevisto y de la memoria (Taviani, 1984: 4).

En los actos escénicos populares, este recurso se halla siempre presente, está a la mano para enriquecer la actuación. Si bien hay danzas tradicionales y actos teatrales enseñados y transferidos con el cuidado necesario para que se ejecuten sin perder los sentidos originales, es la improvisación la que predomina en todos los personajes de las fiestas populares. Niños, jóvenes, adultos y ancianos, de ambos sexos, parecen “vestidos” de tradi-

ción; como si sus huesos y músculos supieran cómo tienen que interpretar, preservar, cambiar o improvisar.

Aprender

Sólo nos resta aprender de los intérpretes de la fiesta popular. Alejarnos lo más que podamos del concepto que se puso de moda en los años setenta y que todavía vive como tatuaje en las mentes de mucha gente: “estilización”. Esa tendencia, así como la de folklorizar nuestro acervo, a veces cree “mejorar” lo existente, volviéndolo “espectacular” y buscando el éxito de comercialización. Tampoco se trata de calcar lo que se observa en las fiestas populares. El camino parece ser indirecto, a propósito no asible y escurridizo. Son materiales que necesitan tiempo y minucioso proceso de trabajo.

Se prodiga una enseñanza que, por no provenir de lo oficial, suele no ser suficientemente valorada. Como fruto del colonialismo cultural, muchas veces se imitan técnicas de danza y teatro como si fuesen obligadamente las únicas posibles y se copian puestas en escena que los medios de comunicación internacionales exaltan como canon de validez, dejando de lado nuestros propios recursos, ideas y abordajes. La fiesta popular es una rica vertiente que, con respeto y esmero, debe ser más conocida y asimilada por las artes escénicas del país. Me atrevo a creer, también, que quienes han consagrado la vida a la escena, los artistas profesionales, podrían realizar un aporte de intercambio, poniéndose al servicio de las comunidades en algunas fiestas que lo requieran, contribuyendo con su experiencia, siempre que se respeten los sentidos que la comunidad decida.

Wilson Pico
Quito, 2011

Bibliografía

- Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI Editores, México DF, 1970.
- Taviani, Ferdinando, "La improvisación en la Commedia dell'Arte", *Quehacer Teatral*, No 2, Centro de Investigaciones Teatrales, Italgraff, Bogotá, 1984.





EL CORTEJO DEL REY

Carnaval en Guamote

CHIMBORAZO

*El carnaval está situado en las fronteras entre el arte y la vida.
En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego.*
Mijaíl Bajtín

La incertidumbre del primer viaje nos invade al poner pie en Guamote. Desde el tiempo silencioso previo al carnaval hasta el noveno día de celebración nos fue concedida la felicidad del asombro. Nos adentramos en los dominios del Rey. Asistimos al acontecimiento festivo que integra creación, muerte y renacimiento.

El mundo al revés

El carnaval es la fiesta del deleite. De todas las celebraciones es aquella que con más evidencia pone al descubierto las costuras internas del cuerpo social. Lo interior se vuelve exterior, lo cotidiano se desgarrá prodigiosamente. Triunfa el exceso. Es época de desmanes, mudanza de lo real, descanso de la norma: metamorfosis. Como dicen en Guamote: es un tiempo de libertad. Y aquí radica su rasgo primordial.

Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no

hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las *leyes de la libertad* (Bajtín, 2003: 13).

Según Bajtín, esta fiesta tiene un modo particular de existencia en donde el juego se transforma en la “vida real”. En la Edad Media, en los pueblos europeos cristianos, el carnaval encarnaba “la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa, su *vida festiva*” (Ibíd.: 14). En este escenario se da lugar una inversión de roles: entre quienes ostentan el poder y quienes no lo tienen, entre hombres y mujeres, entre grandes y chicos. Lo oficial resulta subvertido. Este trastorno es el sello particular del carnaval.

Como período de celebración previo a la cuaresma del mundo católico, el carnaval evidencia el antagonismo entre la carnalidad y la espiritualidad. “La carnalidad implica no sólo realizar actos opuestos al espíritu cristiano, sino también actos irracionales o, mejor, si se quiere, locos...” (Caro Baroja, 1989: 51). Entran en contraste el desenfreno, el juego, la risa, la sexualidad, la comida y el licor, frente al ayuno, la contención y el recogimiento. No hay contradicción. No se impugnan, más bien se reafirman, la una frente a la otra.

Los carnavales de la Edad Media tenían un fuerte vínculo con las festividades agrícolas paganas. Los ritos de agradecimiento por la fecundidad de la tierra han estado presentes en las culturas del mundo con la finalidad de fortalecer la comunidad humana, honrar lo que se recibe y multiplicar la prosperidad. El carnaval indígena y mestizo de la provincia de Chimborazo es una muestra de ello.

“Los productos están floreciendo, por ese contento celebran en las comunidades”, cuenta José Lema, en Guamote. Y Ángel Vimos confirma: “es derroche, generosidad, aprecio, reencuentro. Es celebrar y olvidarse del trabajo cotidiano”. La fiesta viene

a ser la reafirmación del disfrute de la vida, el olvido transitorio de la muerte.

En las comunidades indígenas de Chimborazo se reconoce al carnaval como una entidad particular, Taita Carnaval, que concede abundancia y felicidad por allí por donde sea que pase.¹ Pertenece a la naturaleza, se oculta en el viento, es mágico y poderoso. Nadie puede verlo pero se presiente su cercanía, que aviva la reciprocidad. “Visita las comunidades cada año, observando la generosidad o mezquindad de sus habitantes para conceder o no lo que se le solicita” (Naranjo, 2002: 164). Su presencia se traduce en fiesta.

Mientras que el espacio mítico es imaginario, el espacio del rito es concreto, real y enclavado a menudo en ámbitos sagrados de su territorio. El rito se compone de un tiempo real, no de uno cósmico o abstracto como el mito y se asemeja al tiempo escénico en el teatro. La fuerza que tiene el rito parece venir de la fuerza del mito que lo sustenta (Colombres, 2004: 52).

La pródiga celebración del carnaval en Guamote resultaría la puesta en escena del personaje mítico, siempre renaciente. El “desborde afectivo”, la “exaltación de la alegría” y el “éxtasis colectivo”, en palabras de Cocimano (2001), impedirían la perpetuación de lo antiguo al engendrar incesantemente lo nuevo y lo joven en la fiesta. La tradición no puede sino renovarse con la alteración propia del carnaval.

Conviene entonces observar el lugar que ocupa la noción de lo sagrado, expresada en el Taita Carnaval y en San Carlos, protector del pueblo. Estas dos figuras sagradas y festivas recompensan la generosidad con buenas cosechas y, en caso contrario, castigan con desventura. A San Carlos se le rinde una afectuosa devoción y, al mismo tiempo, quien rechaza participar en el car-

¹ Taita Carnaval o Don Carnaval también está presente en las fiestas populares de las provincias de Bolívar y Cañar, aunque con características propias en cada localidad.

naval, teme su castigo.² Participar, en este caso, significa formar parte de las redes de reciprocidad que sostienen a la comunidad y a la fiesta. Significa también integrar la existencia festiva, el “mundo al revés”.

San Carlos, con sombrero y capa roja, monta sobre un caballo ricamente adornado. Lleva en sus manos un gallo y un cuchillo. Carga en su pecho un tambor, una guitarra y un rondador. A los pies de su caballo hay un hombre con la mano estirada y rastros de sangre. Dicen en Guamote que el gallo hace referencia al juego tradicional del carnaval³ y que el hombre que está en el suelo es un “chumadito”, un borracho a quien “le ha corneado un toro”, en las “corridas” de pueblo. Aunque en la imagen más antigua porta un sombrero, en otras representaciones iconográficas y pictóricas lleva una corona, tal como el Rey del carnaval. También su magnífica capa tiene claras coincidencias con este personaje. “San Carlitos” es músico y gallero. Todo en él expresa fiesta, hasta el caballo parece sonreír.

Existen diversas versiones acerca del origen de la imagen de San Carlos, santo no reconocido por la Iglesia.⁴ Fruto de una

2 “Hay algunas personas que están enfermas y dicen: ‘Diosito, que aguantara para pasar el carnaval, pasado el carnaval ya cualesquier cosa’. Hay personas que se les ha muerto el papá y dicen: ‘que Diosito me perdone, mi papá que me perdone, pero San Carlitos me ha de castigar, si no bailo vuelta me castiga’. El luto viene luego” (Rosa Elena Vimos, 2010).

3 Según narra don José Copa, antiguamente el juego de gallos se realizaba en el panteón de Guamote. “En el Gallo Ciego vendaban a la gente para que atine a matarle, le hundían en la tierra y ahí tenían que darle...”

4 La imagen de San Carlos de Guamote no tiene ningún parecido con la de San Carlos Borromeo, santo oficial de la Iglesia Católica. En cambio, tiene mucha semejanza con la imagen de Santiago Apóstol, protector de España, que monta un caballo, porta una espada y tiene a sus pies un moro, herido de guerra. Lo verdaderamente interesante es la apropiación que han hecho del santo las comunidades indígenas y el pueblo mestizo de Guamote, así como los significados que han desplegado. Con respecto al origen de la imagen, en las entrevistas realizadas algunos aseguran que provino de Saquisilí y otros de Gualaceo, donde se festeja a Santiago Apóstol. Lo cierto es que, al llegar la imagen a Guamote se le da el nombre de San Carlos, hacia quien existía ya una veneración aún sin un ícono que la respalde. Una de las explicaciones al respecto se da por el nombre castizo del carnaval: “carnestolendas”. Al parecer, este nombre devino en “carlostolendas”, que es la manera que usan los antiguos pobladores de Guamote para denominar al santo (León Cobo, 2010). “San Carlitos es una personificación





El Rey y los Embajadores

FUNDADA EN 1620
QUITO

recreación de la religiosidad popular, San Carlos no sólo carga instrumentos musicales, una capa de lentejuelas y un cuchillo, todo él está atestado de símbolos que, como indica Ferro (2002: 10), son “metáforas fundadas en mitos colectivos, ejercicios de la memoria, formas y estrategias de supervivencia, sistemas de representación, sentido de pertenencia, sistemas de percepción y cognición, mecanismos de sustitución y transferencia”. Por eso, más allá de su existencia en el santoral de la Iglesia Católica, nos importa su existencia simbólica.

Podríamos decir que la fiesta creó su propio santo, puesto que el carnaval existía antes que San Carlos. No obstante, la devoción que se le profesa viene desde mucho tiempo atrás y es previa al ícono. Adquiere rostro físico en el siglo XX. “El culto a San Carlos en las comunidades indígenas se dio antes de que dispusieran de una imagen del santo, proceso que se dio cuando la fiesta ya se había establecido en Guamote y particularmente en el barrio de San Juan” (León Cobo, 2010: 53). A la vez, la sacralidad conferida a San Carlos y al Taita Carnaval en relación con el ciclo agrícola que rige la vida de las comunidades, ampara el rito del Rey quien, rodeado por sus Embajadores, pisa las sementeras con su caballo y asegura la fertilidad de las cosechas.

La euforia colectiva que comulga con la vida, va de la mano de la muerte y de la resurrección, expresadas en el entierro de la fiesta. Estos son los elementos que componen la partitura del carnaval de Guamote.

Guamote

El cantón Guamote se encuentra en el centro de la provincia de Chimborazo, que a su vez ocupa la parte central del callejón

del carnaval. Eso es muy válido, porque es hacer persona a una realidad que se vive. Igual que el Taita Carnaval” (Padre Julio Gortaire, 2010).



interandino y del Ecuador. En la actualidad, el cantón cuenta con una mayoritaria población indígena quichua y un porcentaje menor de población mestiza.⁵ La principal actividad productiva es la agricultura, se siembra trigo, cebada, papa y cebolla. Muchos jóvenes que han migrado a Riobamba, a Quito o a países europeos como España, Italia y Francia, regresan con ocasión del carnaval.⁶

La feria de Guamote convoca a todas las poblaciones de los alrededores. Abundantes productos, ganado, alimentos, frutas y objetos de todo tipo se intercambian cada jueves colmando de existencia y color las calles. Junto al mercado se encuentra la estación del tren que comunica Riobamba con Alausí. Al ser un lugar de paso de viajeros de diversos orígenes, la vida del pueblo está impregnada de memorias, despedidas y retornos.

El barrio de San Juan, donde se festeja el carnaval tradicional, ya existía en el siglo XVII. En aquella época la mayor parte del territorio del actual Guamote pertenecía a las haciendas, que es donde los indígenas conciertos organizaban esta fiesta.⁷ El carnaval de la hacienda proviene de la celebración europea que se introdujo desde comienzos de la Colonia y de las ceremonias indígenas prehispánicas en relación con el ciclo agrícola.

En medio del sistema de dominación y servidumbre que se vivía en las haciendas, el tiempo festivo del carnaval otorgaba libertad. En palabras de Bajtin (2003: 15), “la alienación desaparecía provisionalmente, el hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes”. Con el pasar de los años la fiesta experimentó procesos de apropiación y pertenencia por

5 Según datos del Municipio de Guamote (en León Cobo, 2010) el 90% de la población es indígena y el 10% es mestiza. Por esto, las relaciones sociales particulares y de los gobiernos locales se rigen principalmente por la estructura comunal.

6 “Para los que estamos fuera del país es una emoción el estar con la familia nuevamente. Mi bisabuelo fue Rey once años y doce años Embajador, casi toda su vida pasó en eso. El Rey es el sentir humano, es la familia” (Gustavo Quito, guamoteño migrante, 2010).

7 Las haciendas que dominaban en ese entonces eran: El Molino, Encalada, Mancero, Del Puente, Chacaza, Totorillas y Laine (HEIDINI, 1998). Además de San Juan, también existían ya los barrios Central y San Pedro.

parte de los indígenas, tales como la elección de reyes, la construcción de palacios, las corridas de gallos, de toros, la entrega de jochas, “luntes”,⁸ el juego con agua y la devoción a San Carlos (León Cobo, 2010). De esta tradición es heredera la actual fiesta del barrio San Juan de Guamote.

Hay un hondo sentido indígena que está detrás de todo esto, en el modo de vivir con la naturaleza las épocas de siembra, de cosecha, de primeros frutos... La época del carnaval sería el agradecimiento a Dios por los primeros granos que se tiene. Ese es el verdadero sentido, para mi modo de ver, del mundo indígena. (...) Aquí se vivía una injusticia muy grande. Para mí era esclavitud. (...) Esta fiesta se extendió de las comunidades hacia el pueblo de Guamote (Padre Julio Gortaire,⁹ 2010).

En carnaval, la costumbre mestiza consistía en visitar las casas de amigos y familiares, jugar con agua, maicena y huevos y recorrer las calles cantando coplas (HEIDINI, 1998).¹⁰ Ya en el siglo XX, algunos mestizos, después de la misa de miércoles de ceniza, asistían también a las fiestas de las haciendas.¹¹ “Me parece que el carnaval era una forma de expresión de la resistencia” (Ángel Vimos, 2010). Tras el debilitamiento del sistema hacien-

⁸ Según León Cobo (2010), la costumbre indígena del obsequio colectivo llamado “lunte” tiene origen prehispánico. Actualmente es una bandera con ofrendas prendidas en ella que es izada hasta el palacio del Rey para luego ser repartida entre los asistentes. Aún está presente en algunas comunidades.

⁹ El padre Julio Gortaire lleva cuarenta años trabajando con las comunidades indígenas de Guamote, luchando por la justicia social bajo la misma línea de pensamiento de monseñor Leonidas Proaño, principal representante de la teología de la liberación en el Ecuador.

¹⁰ Estas costumbres se corresponden con las prácticas carnalescas españolas que, como describe Caro Baroja (1989: 58), eran las siguientes: “arrojar salvado y harina; quemar estopas; correr gallos; mantear perros y gatos; colgar a la cola de estos animales mazas, vejigas, cuernos y botes; arrojar agua con pucheros y jeringas; apedrearse con huevos, naranjas u otros objetos; colgar y mantear muñecos llamados ‘peleles’; fustigarse y aporrearse con porras y vejigas; quebrar pucheros y ollas. (...) En el siglo XVII era costumbre el que las mujeres de Madrid arrojaran agua a los transeúntes”.

¹¹ De los testimonios de Polibio Ruiz Rojas, ex mayordomo de hacienda (en León Cobo, 2010) y de José Copa, legendario Rey del barrio de San Juan, se desprende que la celebración del carnaval era la fiesta indígena por excelencia, organizada enteramente por las comunidades, más aún cuando los dueños de las haciendas dejaron de vivir en ellas, trasladándose a las ciudades.

datario latifundista, familias enteras de diversas comunidades indígenas empezaron a poblar los alrededores de la actual cabecera cantonal y, principalmente, del barrio de San Juan.

Con el paso del tiempo, la celebración recrea nuevas prácticas, como la coronación del Rey, la bendición de la corona, la capa y el cetro, las comparsas y el entierro del carnaval. En los años ochenta, la fiesta decrece por la incursión del evangelismo en la zona.¹² Actualmente, ha vuelto a tomar fuerza gracias a la participación de los migrantes y a la presencia de las comunidades al interior del espacio urbano. Es claro que existen dos celebraciones paralelas totalmente diferenciadas: la del barrio San Juan y la del Municipio de Guamote. Los pobladores de otros barrios indican: “la fiesta legal es arriba, en San Juan”. El Rey y los Embajadores anuncian las buenas nuevas: “las puertas de la casa están abiertas para todo el mundo en carnaval”.

¡Viva el Rey pueh!¹³

En el mundo de la fiesta gobierna el cortejo del Rey. En la época de hacienda el poder resultaba burlado el momento en el que el huasipunguero se coronaba como soberano. La experiencia festiva y teatral conseguía difuminar las fronteras entre el mundo real y el de la ilusión. Con una semana de anticipación los Embajadores acudían a la casa del Rey y plantaban sus banderas anunciando la llegada del Taita Carnaval (HEIDINI, 1998). Mientras tanto, el alguajano¹⁴ se hacía cargo del festejo.

12 Cosa similar ocurre en comunidades indígenas de todo el país, como se verá en el capítulo 4, acerca de la fiesta del Coraza en Imbabura.

13 El término “pueh” forma parte de un lenguaje carnalesco propio del pueblo mestizo de Guamote. “En esos días del carnaval se hablaba así con el ‘pueh’: ‘entre patronita pueh, vamos pueh, gracias pueh, gallo pueh, ¡salud pueh!’” (Rosa Elena Vimos, 2010).

14 “Los reyes tenían sus vasallos, el alguajano es que le hace vestir, le cuida, reparte las cosas, está siempre con su mantel al hombro. Es como el administrador del prioste. Si falla el alguajano, falla la fiesta” (Rosa Elena Vimos, 2010). Encontramos concordancias entre el alguajano y el cuentayo, personaje que cuida al prioste en la fiesta del Coraza, capítulo 4.



Amaranta Pico

Toro y priostes, mural de Salvador Bacon



Comparsa

FUNDADA EN 1620
QUITO

Reyes y Embajadores recorrían los cerros. Podía verse a la comitiva cabalgando en el perfil de la cordillera, como si hubiera escapado de una ficción.

La celebración actual del barrio de San Juan dura nueve días. Aún después del miércoles de ceniza, cuando el resto del país ha retomado sus actividades, en Guamote continúan inagotables la música, el baile, la comida y el licor. Los roles habituales se alteran y las relaciones comunitarias se fortalecen.¹⁵ Las calles están abarrotadas de gente que se lanza agua, espuma de colores (“carioca”), harina y picadillo. La risa es la ley.

El carnaval en Guamote se vive en comunidad, no es el individuo quien manda. Se bebe mucho, se come mucho, pero sobre todo —y ahí está lo valioso— se vive muy comunitariamente. Se perdonan peleas que han ocurrido en el año, la gente se junta. A todo el que se acerca se le brinda, se come gratis esos días. ¡Cantidad de cosas hermosas que tiene la fiesta! (Padre Julio Gortaire, 2010).

Cada uno tiene su palacio: el Rey y sus dos Embajadores. Son estructuras de madera que sirven de tarima para bailar, beber y festejar.¹⁶ Según cuentan en Guamote, anteriormente los palacios eran espléndidos. En su interior tendían chanchos, borregos y cuyes pelados acompañados de un sinnúmero de frutas y caramelos.

Cuando yo tenía seis años mi finado papá y mi mamá, a mí y a mi hermano nos mandaban a dormir las noches para cuidar un palacio construido por ellos. Ahí, al lado, había también tres palacios de madera, donde dormían otros niños. Nosotros tocábamos el tambor, unas latas y cantábamos el carnaval (Ángel Vimos, 2010).

Todos los días festivos la comida es fundamental. Reinas, Embajadoras y cocineras trabajan arduamente para alimentar a

¹⁵ El *warmitukushka*, hombre vestido de mujer, es un ejemplo de la inversión del orden. También las viudas del entierro del carnaval son interpretadas por hombres.

¹⁶ En la fiesta de Presidentes de Pacoche encontramos palacios que cumplen la misma finalidad, como se observa en el capítulo 6.

cientos de personas. “Nueve días cocinamos, de siete de la mañana hasta la noche. El premio por trabajar es la salud”, cuenta María Pilco. No cesan de preparar mote y papas, pelar gallinas y asar carne en descomunales ollas. Sus rostros arden tras el humo y el fuego. Se esmeran en compartir y en atender. ¡Nadie tiene hambre en carnaval!

La fiesta empieza con la entrega de las jochas.¹⁷ Los aportes que hacen los parientes y los amigos de los priostes son de principal importancia para que éstos consigan sacar adelante un festejo tan costoso. La jocha es una contribución que garantiza su retribución en situaciones semejantes. Forma parte de la organización cultural, económica y simbólica de las comunidades indígenas y, por añadidura, de la población mestiza que celebra el carnaval en San Juan. Demanda redistribución y genera reciprocidad. Como señala el padre Julio Gortaire: “son compromisos de palabra muy serios que siempre se los cumple y se los vive”.

Se abrazan, se toman unos tragos, le felicitan al nuevo Rey y le dicen: ‘yo te voy a colaborar con el ganado, te voy a dar las papas, el arroz, las gallinas, la ropa, los zapatos, el licor, los toros, hermano te voy a traer una buena orquesta...’ Mientras tanto, alguien está cogiendo apuntes de quién dijo qué, tal persona dijo tal cosa, así esté chumado, ya dijo. La palabra es importante (Ángel Vimos, 2010).

Desde el momento en el cual una persona asume el priostazgo, a lo largo de un año tiene la responsabilidad de visitar a las personas que ofrecieron jochas. Con el fin de asegurar las contribuciones para su fiesta, el Rey entrega un *kamari*¹⁸ o “agrado” a los jochantes que consiste en un canasto provisto de panes, papas, cuyes, conejos, frecuentemente una pierna de hornado y

¹⁷ Jocha, en quichua *bucha*, significa una colaboración o préstamo voluntario hecho a favor del prioste de una fiesta.

¹⁸ *Kamari* significa regalo y es el nombre que se le da en la zona andina central del Ecuador a una ofrenda ceremonial de comida. Equivale al “mediano” de las regiones del norte y al *pinzhi* de las comunidades del sur, como se verá en los capítulos 3, 4 y 11.



Amara Pico

Entrega de jochas



Comparsa

whisky. “Copas van, copas vienen y así se concreta el aporte”, recuerda Ángel Vimos.

Los tres primeros días se festeja la entrega de las diversas jochas en los palacios del Rey y los Embajadores.¹⁹ Llegan familias con alimentos, licor, orquestas, comparsas, gallos, cerdos y reses de matanza. Nadie puede permanecer fuera de la fiesta. Sin duda, el carnaval ha llegado.

El momento en el que se sacrifica a los toros en los palacios es imponente. Toda la concurrencia rodea al animal y presencia el movimiento certero del matador. Hay un instante de silencio en el que nadie parece respirar y enseguida el toro se desploma. De inmediato, el Rey se acerca y recoge en un vaso la sangre que mana del corte preciso. Lo bebe con decisión. Los invitados bailan, juegan y ríen en torno al cuerpo inerte.

El lunes de carnaval inicia con un acto de fe en honor a San Carlos. Agua bendita es rociada sobre la corona y atuendo que ostentará el Rey en la noche, de esta manera queda consagrada la fiesta. Enseguida, los acordes de innumerables bandas de pueblo se toman las calles y el santo parece flotar entre la algarabía de las comparsas.

Desde la mañana hasta el atardecer todo el pueblo baila, imparable. Conjuntos de niños, coros de mujeres, hombres con zamarros, ramas de gallos, el Policía, el Cazador y el Oso, todos brincan, se mofan y danzan. La multitud se arremolina gozosa. Nadie permanece ileso, bombas con agua y chorros de espuma se proyectan desde todas las direcciones. Las puertas de los hogares están abiertas de par en par, las familias bailan en aceras y patios. Circulan las botellas y se escuchan los duelos de coplas, voces de mujeres y hombres acompañadas por bandas de pueblo:

¹⁹ En el 2010, tanto el Rey Luis Oswaldo Condo como sus Embajadores, Felipe Condo y Andrés Pilco, son migrantes que retornaron para el festejo. “Estuve por Madrid y por circunstancias de la vida me encuentro con un amigo del barrio, que es el Rey. Y me dice: ‘vecino, ¿usted mismo es?’ Yo mismo soy. Quería que le acompañe a hacer la fiesta” (Felipe Condo, Embajador, 2010).

*Carnaval dizque ha llegado
y a mi casa no ha llegado
chulla cuy que yo tenía
chamuscando hubiera dado
¡Todo por el Carnaval!*

Así llega la noche. Frente a la capilla del barrio se realiza la coronación del Rey. Su traje se compone de una fastuosa capa de terciopelo, una corona y un cetro. También le es colocada una banda que ostenta su cargo. A través de este acto solemne el Rey se posesiona del atuendo que simboliza su poder. Estalla la volatería.

Mi mamá les hacía toda la ropa de los carnavales. Aprendió de mis abuelitos. Nosotras le ayudábamos a pegar las lentejuelas, las rosas de tela, somos cuatro hijas. Para el Rey la capa era bordada a mano con hilos dorados. Le ponía en la capa los nombres del Rey, del Embajador, el año y la fecha del día. También hacía las colchas a los gallos, le ponían la capita del Rey al gallo (Laura Noriega, 2010).

El martes de carnaval el Rey y sus Embajadores, montados sobre sus corceles, hacen su tradicional recorrido por Guamoto. En cierto momento, abandonan bruscamente las calles y se pierden entre los sembríos. Después de varios minutos retornan por el cementerio para llegar a la plaza de toros, donde todo el pueblo los espera.

El Rey era un personaje casi, casi hasta religioso. Le nombraban con un sentimiento profundo. Por donde él pasaba iba a haber prosperidad. Desde la lógica occidental uno dice pero cómo estropea esas sementeras con los caballos, en cambio la gente decía que ahí produce más (Padre Milton Vimos, 2010).

El rito de pisar la tierra viene de muy atrás. Los antiguos palacios estaban repartidos por los cerros, como tambos festivos, lugares de descanso provistos de comida y chicha para agasajar al séquito real, para favorecer su camino. La comunidad sacraliza el paso de su Rey, celebra su huella sobre el trigo y la cebada.

La muerte del Carnaval

La plaza de toros es uno de los escenarios principales del carnaval de Guamote. Es donde inicia la feria taurina después del recorrido del Rey y también donde la fiesta recibe sepultura, el noveno día. El entierro se realiza desde hace veinticinco años. En un pequeño ataúd se reúnen “los restos de la fiesta”, botellas, carne, ajíes, huesos, mote y con este símbolo funerario se forma una procesión por las calles de San Juan. El cortejo del Rey ahora es fúnebre.

La Viuda —similar a la que despide al “año viejo”— avanza con aflicción. Su expresión es trágica y jocosa a la vez. Vela al difunto y al mismo tiempo es el cuerpo fecundado que dará lugar al alumbramiento del nuevo carnaval. Cae al piso presa del desconsuelo, infunde risa y congoja.

Yo me entierro con la caja funeraria. La devoción es demasiado grande. ¡Hay golpes! La caja le cae a uno encima. ¡La gente sufre! Hacen un hueco antes de enterrarle y yo me meto antes que la caja. Ahí me embarazo y boto el guagua que el carnaval me ha dejado (Juan Salazar, comisario municipal y Viuda, 2010).

Desde una camioneta, un maestro de ceremonias empuña un megáfono y se dirige a todos los presentes: “despedimos al que en vida fue el Carnaval 2010...”, se escuchan acordes melancólicos y, al cabo de unos minutos, retornan los albazos. Conviven lo festivo y lo mortuorio. Cuando, finalmente, el féretro llega a la plaza de toros, se pide un minuto de silencio por el Taita Carnaval. El bullicio decrece y enseguida resurge con mayor intensidad. Mientras se cava la sepultura la música satura los altavoces y llueve “carioca” entre los asistentes. El Rey da las gracias.

Durante el carnaval ha reinado el exceso hasta el final. Se ha cumplido un ciclo que ha anulado transitoriamente el sentido del mundo de la vida para después restituirlo. ¡La fiesta es retorno!

Testimonios

Ángel Vimos, Martha Cecilia Vimos, Víctor Vimos, Padre Julio Gortaire, José Copa, Luis Oswaldo Condo, Andrés Pilco, María Pilco, Felipe Condo, Ángel Condo, Hernán Condo, Rafael Condo, Segundo Condo, Rosa Elena Vimos, Padre Milton Vimos, Martha Vimos, Vinicio Vimos, José Lema, Gustavo Quito, Juan Salazar, Laura Noriega.

Bibliografía

- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- Caro Baroja, Julio, *El carnaval. Análisis histórico cultural*, Taurus, Madrid, 1989.
- Cocimano, Gabriel Darío, "El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval", en *Gaceta de Antropología*, No. 17, Buenos Aires, 2001.
- Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, Serie Antropológica, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004.
- Ferro, Germán, "El Divino Niño. Ícono para una nación", en Ingrid Johanna Bolívar (coord.), *Belleza, fútbol y religiosidad popular*, Cuadernos de Nación, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2002.
- HEIDINI, *El carnaval de Guamote*, Editorial Pedagógica Freire, Riobamba, 1998.
- León Cobo, Carlos, *Estudio histórico antropológico del carnaval de Guamote*, INPC, Riobamba, 2010.
- Naranjo, Marcelo (coord.), *La Cultura Popular en el Ecuador. Chimborazo*, Tomo X, CIDAP, Cuenca, 2002.





Amaranta Pico

El Rey en su palacio

ORO SOBRE TERCIOPELO

Hay cuatro personajes principales en el carnaval de Guamote. Uno es San Carlos, llamado cariñosamente San Carlitos. Los otros tres son el Rey y sus dos Embajadores. Siempre van juntos, el Rey en el centro y los Embajadores a los costados. San Carlos cabalga, bordado bellamente con hilos dorados en uno de los estandartes. Los Embajadores están constantemente pendientes del Rey, le cuidan y ayudan para que resista y se mantenga erguido a pesar del abundante licor que ha consumido. La presencia de la comitiva altera la cotidianidad, pasamos a otro espacio, a otro tiempo: es la escena de la fiesta.

Llegan sobre caballos engalanados con mantas de terciopelo primorosamente ornamentadas que cubren sus lomos. En el medio, el Rey luce traje negro formal. Una corona ricamente decorada eleva su cabeza. Lleva una capa de terciopelo y un bruñido cetro. Los dos Embajadores van vestidos con ternos, camisas y corbatas. Sobre sus pechos cruzan anchas bandas de terciopelo con

letras bordadas en color oro, proclamando la dignidad que representan. Estos personajes rematan sus estampas llevando en la mano un estandarte de larga vara.

Ataviados con sus vestuarios y cabalgando sus respectivos caballos, los tres manejan una presencia escénica muy fuerte y significativa, de poder y prestigio. Están a mayor altura que el resto de la gente, demostrando su dominio. Con ellos van sus respectivas esposas, vestidas de gala, además de músicos, bandas de pueblo, un séquito de parientes y amigos, numerosas comparsas y camionetas con enormes altoparlantes. Varias personas van sirviendo chicha, aguardiente, vino dulce, cerveza, ron y whisky.

Antes de salir al desfile, el Rey ha dado de comer y beber a todos los participantes, invitados y forasteros. Comparte este compromiso con los Embajadores durante los días del festejo. Quienes reparten los sabrosos platos entregan fundas de plástico para que los comensales puedan guardar y llevarse lo que no alcancen a comer. Mientras las personas se alimentan, el servicio del aguardiente no se detiene nunca.

LA TRASESCENA

La comida es el termómetro para responder a la pregunta ¿cómo estuvo la fiesta? La abundancia tiene que ver con el brillo y honor de los priostes, lo peor sería que los invitados "vayan hablando mal". También se vigila que no haya desperdicio. Las sobras son guardadas para chanchos, perros, gatos y gallinas. Por eso, en el caso de la fiesta del carnaval, se espera que las cocineras "hagan milagros", si es necesario, para que nadie se quede sin comer. Es muy común ver que las esposas y los familiares del Rey o de los Embajadores se encarguen de que no quede una persona sin ser atendida.

Los espacios donde se cocinan los alimentos son de un

ritmo impresionante. Se multiplican las manos meciendo ollas y pailas, lavando platos, descuartizando presas de pollos, chanchos, conejos o cuyes, manejando cuchillos de diferentes tamaños. Los cuerpos corren, entrando y saliendo, llevando cáscaras de papa hacia fuera y regresando con leña para avivar los fogones que mantienen hirviendo las carnes.

No hay respiro; todos los movimientos y gestos construyen una danza aparentemente marcada, ensayada y dirigida por un invisible coreógrafo. Pero quizá lo que más llama la atención en este espacio profundamente escénico son las ollas, tanto cuando están abrazadas por las llamas como cuando de sus redondas y generosas formas brota la comida, dando una sensación de ser interminable. Vuelan las cacerolas por los aires, de unas manos a otras para ser lavadas y llenadas de nuevo con alimentos crudos que serán cocidos por el fuego. Esta labor sostendrá a todos con la energía suficiente para disfrutar durante los días de la fiesta.

EL ENTIERRO DEL CARNAVAL

Tres hombres calman el dolor de las Viudas brindándoles constantemente toda clase de licores mientras les ayudan a vestirse. El recorrido, al que podríamos denominar auto popular, pasacalle, procesión, marcha fúnebre, desfile o comparsa —pues tiene de todo esto—, pronto dará inicio.

Las Viudas van colocando dentro de un pequeño ataúd de madera restos, sobras y recuerdos de la fiesta. Ponen un puñado de arroz, tres papas, un hueso del toro, un pedazo de fritada, una bolsita de tostado, un puñado de mote, una media botella de aguardiente, un frasco de chicha, una tarrina con caldo de gallina, una pata de conejo, una cuchara de plástico, un puñado de sal, dos platos de barro, cigarrillos y fósforos, entre otras co-

sas. Todo queda primorosamente guardado en el cajón funerario.

También se preparan el Rey y sus Embajadores con toda su comitiva. En la calle, la camioneta con el disco móvil es en sí misma un espectáculo. Ocho enormes parlantes polvorientos van amarrados con gruesas sogas. Estamos tentados a mirar esta camioneta como un "arte objeto" en cuatro ruedas. Por donde se la mire, es groseramente llamativa. En el parachoques delantero dice "Sufres cuando me ves" y en el de atrás, "Si te gusta mi paloma sígueme". Este es el objeto que comandará el acto.

El disco móvil emite música fúnebre que taladra de tristeza el alma. Se alterna con la voz magnificada del locutor que va indicando una y otra vez los nombres y apellidos de los priostes; voz que grita inesperadamente "¡Esto es Guamote carajo!", que anima con comentarios picarescos la interpretación teatral de las Viudas y que, frecuentemente, agradece a la Policía Nacional, cuyo vehículo abre la caravana haciendo sonar a intervalos su sirena. (Nos recuerda al personaje "El Sinchi" de la novela *Pantaleón y las Visitadoras*.)

Abriendo la acción dramática, un cuarteto de bailarines de entre sesenta a ochenta años, cuidadosamente trajeados, marca el tono emocional de la fiesta-funeral. Sus cuerpos van cambiando de la interpretación festiva a la dolorosa, en combinación precisa con la música. Se trata de una coreografía sencilla pero de gran eficacia. No usan máscaras ni maquillaje, sus rostros expresan perfectamente las transiciones de lo solemne a lo carnavalesco. Su actuación es limpia, impecable.

Al llegar a la plaza de toros, en medio de la algarabía general, el enterrador cava en silencio la tumba del carnaval. Una Viuda, llorando a gritos en el furor de su dolor, se lanza a la fosa abierta del difunto, que está siendo enterrado con abultadas paladas de tierra. Con dificultad,

sus amigos logran que suelte el ataúd que tenía aferrado a su pecho. Mientras tanto, se han armado coronas mortuorias con ramas de eucalipto y cruces adornadas con limones, ajíes y claveles rojos. Luego del entierro, continúa el baile popular con más fuerza.





2 LA DANZA DE LAS TINIEBLAS

Celebración de Semana Santa en Telembí

ESMERALDAS

*Es la poesía la que mueve sin esfuerzo el cielo y la tierra,
la que despierta la compasión de los dioses y de los demonios invisibles,
y es en la danza donde la poesía toma forma visible.*
Kokinshuh, 922 d.C.

Es oficial: el tiempo en Telembí transcurre de una manera distinta. Extiende, condensa y desvanece las horas. A los que venimos de afuera el calor nos calcina la piel y el pensamiento. Luego, la propia brisa devuelve el aliento: refresca la idea de lo real, limpia el cuerpo y contenta el espíritu. Finalmente, la lluvia es torrencial.

La fiesta religiosa del pueblo negro de Telembí rinde homenaje a la vida celebrando la muerte. Integra baile, devoción, rezos, cantos, música, reunión, actos de fe: silencio y euforia. A continuación, compartimos la experiencia de tres momentos del relato festivo de la Semana Santa: el rito de las Tinieblas, la aparición de los Judíos y la exaltación de la Gloria Entera.

De Borbón a Telembí

Para las comunidades del río Cayapas, al norte de la provincia de Esmeraldas, las canoas, lanchas y pangas son los únicos medios de transporte y comunicación. Es un escenario donde se

tejen vínculos de trabajo, solidaridad y afecto todos los días. Navegar desde el muelle de Borbón a Telembí es recibir bocanadas del aire del mangle, inundarse los ojos de verdor y abandonarse al equilibrio de la canoa. Es participar durante varias horas de un viaje colectivo y presenciar la vida que se agita en las riberas del río. La selva amplifica sus resonancias y las proyecta hacia todos los puntos cardinales.

En el camino, la lancha hace escala en Pichiyaku, San Antonio, Herradura, Playa Grande, San José, Santa María, Camarones y Palestina. En cada "puerto fluvial" se reparten saludos y los cuerpos se concentran alegres en torno a la lancha: entregan encargos, recogen pasajeros, acomodan objetos, maletas, canastos, pomas de agua, arroz, cerveza, aguardiente, azúcar, colchones, gasolina, se encomiendan mensajes verbales y cortesías para el siguiente puerto. Así se entrelazan las memorias cotidianas de la vida del río.

En el tiempo de la Colonia los pueblos de la actual Esmeraldas eran temidos por los españoles. Los cimarrones conformaron palenques en estas selvas tropicales, por lo que muchos de quienes escapaban de las caucheras de Colombia, de los jesuitas, de los cañaverales, ingenios y concertajes del Valle del Chota, se refugiaban en este territorio, considerado libre. Esta es una de las razones por las que el imaginario esmeraldeño no está asociado con la esclavitud.

Desde el siglo XVI, los palenques de negros huidos se disputaban los espacios con la población indígena, principalmente *chachi*. Las concepciones y prácticas culturales, económicas, políticas y espaciales de los asentamientos afroecuatorianos de la región esmeraldeña se forman a partir de la resistencia frente a los grupos dominantes de las distintas épocas desde la Colonia. A esto se suman las luchas por el territorio y su aislamiento con respecto al resto del país (García y Chávez, 2004).

Dicen en Telembí que el primer colono llegó de Playa de



Telembi

Amaranta Pico



Centinelas

Oro, acompañado de la Virgen del Rosario, hoy patrona del pueblo. “Ella fue la primera habitante”, cuentan. A la Virgen se le atribuye el milagro de haber protegido a Eloy Alfaro en su huida del dictador Veintimilla, hacia las últimas décadas del siglo XIX. La parroquia a la que pertenece el pueblo recibe precisamente el nombre del caudillo liberal.

Se trata de una de las poblaciones más antiguas de la zona; en la actualidad cuenta con un promedio de setecientos habitantes (Camilo Arana, profesor de Telembí, 2010), de los cuales la mayoría se dedica a la agricultura de cacao, yuca, plátano, arroz, caña y coco. También se practica la caza de monte, en especial de venado, tatabra, guatusa, armadillo, guanta y saíno, y la pesca de sábalo, mojarra, guaño, camarón y barbudo. Alguna gente corta madera de guayacán para venderla en Borbón.

La Semana Santa, que reactualiza la muerte y resurrección de Cristo, es una de las celebraciones más importantes en Telembí. Durante los días que duran las ceremonias de fe, las autoridades políticas ceden el mando a los rezanderos y al jefe de la Tropa. En muy raras ocasiones se presenta un sacerdote, en la mayoría de los casos los rezanderos del pueblo son los encargados de guiar el ritual de principio a fin. Se decreta el silencio de los instrumentos musicales y se escogen centinelas para cuidar del Santísimo. Toda la vida de los habitantes de Telembí se funde con lo religioso a lo largo de estos días.

Soy rezandero como diez años. Yo siento mucha armonía por estas cosas. Me gustó porque Dios mismo a uno le llama, el corazón medio le impulsa para seguir estos caminos. Estas cosas son cuando uno tiene amor. Nosotros estamos aprendiendo las tradiciones que sabían nuestros ancestros y no queremos olvidarnos (Eberto Ortiz, rezandero, 2010).

Desde el Miércoles de Ceniza, cuando inicia la Cuaresma, todos los viernes se rezan las Estaciones. Durante la Semana Santa se sigue un impecable guión colectivo de ritos de devoción. Los

días miércoles, jueves y viernes se celebran las tres Tinieblas y los Velorios. Nadie se puede bañar en el río durante estos días. El sábado se festeja la Media Gloria y, finalmente, el domingo estalla la Gloria Entera, esplendor de fiesta, baile y música.

La marcha de la Tropa

El sonido de la matraca delimita el tiempo religioso. La cuchilla de lo sagrado corta escrupulosamente el ritmo cotidiano. A través de esta incisión transitoria centellea un fragmento de eternidad: el presente festivo. Los viajeros también resultamos arrastrados al fondo de los tiempos.

La iglesia de Telembí fue construida por sus habitantes, con estructura de madera y cielo de zinc. Es un espacio de canto, misterio, respeto y oración, pero también de baile, saltos, risa y alegría. Cuando las cantadoras velan la noche entera, sus familiares duermen en el piso de la iglesia. Todos hacen suyo el santuario: hombres, mujeres, niños, jóvenes, ancianos y abuelas. En una esquina respira una gran marimba, silenciosa en homenaje a la muerte.

Las bancas de la iglesia son objetos móviles que, en cuestión de segundos, se adecuan a las necesidades de la celebración. Durante las ceremonias de Semana Santa, las bancas son arrimadas contra las paredes, liberando así todo el espacio central del templo. Aunque Cristo será crucificado el día Viernes Santo, desde el miércoles, cada noche se realiza una Tiniebla, que es un baile de fe, y un Velorio, que es una jornada nocturna de cantos colectivos que dura hasta el alba.

A las seis de la tarde la población empieza a reunirse y las cantadoras inician sus "alabaos".¹ Quien pone un pie en la igle-

¹ "El 'alabao' se canta sin bombo. En Semana Santa no se toca el bombo porque ahí está Jesús ya muerto, lo están velando. No se toca ningún instrumento, sólo hay una matraca para avisar

sia se sumerge en el abismo creado por estas voces. Los cantos son énfasis y respuesta a las plegarias del rezandero. A medida que entra la gente, las invocaciones aumentan en volumen y emoción. Cuando todos han llegado, el rezandero pronuncia las palabras imperativas que indican el fin de la luz. En el pueblo no hay electricidad y las velas son apagadas una a una.

Nos envuelve la más espesa oscuridad. De pronto, se escucha un tropel de pisadas ingresando al espacio central de la iglesia. Una potente voz masculina ordena: “Compañía: ¡firmes!”, y enseguida: “Compañía: ¡descanso!”. Las pisadas se detienen al unísono y, de inmediato, se cierran las puertas del santuario. Nadie podrá entrar ni salir. El silencio dura algunos instantes en los cuales el espacio se vuelve infinito. Quietud y sigilo permiten escuchar los murmullos del monte y el tronar de lejanas tormentas.

Dos machetes se estrellan uno contra otro y da inicio el ritual. Las mujeres entonan un profundo “pésame” y la tropa comienza a “marchar”. Oímos respiraciones, jadeos, zapateos de botas y chancletas, una energía conjunta que agita fuerzas secretas. El canto poderoso dice así:

Jesús amoroso, dulce Padre mío (rezandero)
Pésame Señor de haberte ofendido (respondedoras)
En el huerto orando, por mi amor rendido
Pésame Señor, de haberte ofendido
Con la cruz auestas, su bello rostro herido
Pésame Señor, de haberte ofendido
Con la cruz auestas, su hombro optimido
Pésame Señor, de haberte ofendido
Oh dulce Pastor, con la lanza herido
Pésame Señor, de haberte ofendido
Cinco mil y más azotes, por mi amor has recibido

la hora que se va a rezar. Los ‘arrullos’ son de alegría, de nacimiento; los ‘alabaos’ son de pena, de velorio. La Semana Santa es una tristeza porque muere Jesús” (María Caicedo, antigua pobladora de Telembí, 2010).

Pésame Señor, de haberte ofendido
Y a veces disciplinado, abofeteado y escupido
Pésame Señor, de haberte ofendido
A beber le dieron hiel mezclada con vino
Pésame Señor, de haberte ofendido
Por estos dolores, perdón te pido
Pésame Señor, de haberte ofendido
Oh estos dolores, misericordia te pido
Pésame Señor, de haberte ofendido
(Macera, 2007)

El espacio sagrado, como dice Eliade (1998), actúa como una “puerta” que permite a los humanos experimentar lo sagrado, al trascender el mundo profano. Este lugar, la iglesia de Telembí, pasa a ser una abertura hacia lo alto que comunica con el mundo de los dioses, que revive memorias pretéritas del río y de la selva. Quienes bailan entran en comunión con lo divino, asentando la pisada cotidiana. Quienes imaginamos la danza también participamos, habitamos el cuerpo colectivo, el lugar sagrado.

Es un rito donde cada uno de los presentes forma parte de una red que convoca a los ancestros, que honra a la muerte y celebra el presente. En palabras de Rhea Volij:² “presente es actualizar todo rastro del afecto que nos convoca y hacerlo entrar en la corriente de un devenir preciso”. Recibimos la danza con todos los sentidos. La ceguera visual despierta percepciones no imaginadas que hacen trepidar nuestros huesos. Por segundos, relámpagos distantes iluminan un conjunto de sombras que se precipita contra la penumbra. El baile en la oscuridad permite

2 Rhea Volij es una maestra argentina de Butoh, danza de origen japonés que busca recuperar el cuerpo primigenio. “Acrecentar la escucha. Ahí comienza la transformación, un cambio del orden de los sentidos. La mirada gira hacia el interior del cuerpo, deja de ver cosas para deslizarse en las sensaciones” (Volij, <http://www.butohrheavolij.com.ar>). Entre los bailarines de Butoh y la Tropa de Telembí, a primera vista, parecería no haber relación. Sin embargo, las distancias responden a frecuencias más amplias que las meramente geográficas, étnicas o sociales. Tanto la danza Butoh como el rito de las tinieblas en Telembí significan un desafío a las redes de la memoria: se busca despertar a los ancestros y su presencia en el cuerpo de los bailarines es el motor que da cuerda al movimiento.

a los cuerpos escuchar su memoria de origen y vislumbrar un tiempo primordial. Espectan los muertos.

Retorna la luz y los viajeros vemos por vez primera a la Tropa. Varias decenas de niños, jóvenes y hombres de Telembí, vestidos con ropas cotidianas, continúan su “marcha”, pero ahora frente a la vista de todos los devotos. Es una danza que cae con ímpetu sobre la tierra, un paso firme que impone su huella con fe, con arrojo, con gusto. Todos portan sendos palos, remos, cañas o maderos; incluso la rama más frágil se empuña como arma de poder. Bailan sin cansancio durante una hora.

Cuentan en Telembí que todos los niños en algún momento forman parte de la Tropa o Compañía, que es una representación del ejército de los soldados romanos. Honran a Cristo, imparten disciplina y protegen al pueblo. El “jefe de Tropa” dirige y dicta órdenes que son obedecidas de inmediato. Los jóvenes marchan formados en dos filas paralelas que avanzan desde la puerta del templo hasta el altar y retornan, consecutivamente.

Las cantadoras corean con clemencia: “misericordia, misericordia, misericordia, Niño bendito”, y al final: “siendo de la vida autor, fue crucificado”. Se termina la Tiniebla y, poco antes de la medianoche, comienza el Velorio, en el que se acompaña durante toda la noche al Santísimo. Se entonan “alabaos” hasta el amanecer, de la misma manera que se acostumbra cuando muere un adulto. El Velorio es una ofrenda de cantos que mitiga el dolor.

Los Judíos

A las ocho de la mañana del Viernes Santo se celebra la misa del Descubrimiento. Según cuentan en Telembí, se trata de un ritual de arrepentimiento que inicia cuando se descubre a Cristo del manto blanco que lo envolvía las noches anteriores. Los hombres se acercan de dos en dos a besar al Santísimo, que reposa en el piso, junto a las puertas abiertas de la iglesia. Las

tinieblas ceden paso a la luz matutina, que irradia una atmósfera brillante. El sol inunda el rito. Los abuelos enseñan a los nietos: dan limosna y besan a Jesús. Alrededor, las mujeres amparan este acto con sus cantos.

La misa concluye. Se cierran las puertas de la iglesia y el altar mayor, previamente disimulado por un telón semitransparente, es cubierto por un tejido compacto de palmas. Son los preparativos para la misa de las Tres Horas, momento crucial en el que se recapitula la muerte de Cristo. Durante esta misa harán su aparición los Judíos o Cucuruchos, personajes que intentarán apoderarse del cuerpo de Cristo. Los adultos los respetan y los niños les temen.

Todos cuentan que los Judíos se visten de “monte”, paja, palma china y hoja de cabra, en un sector del pueblo en el que nadie puede verlos. Ese lugar es el frondoso cementerio de Telembí, que se ubica en el límite con la selva. Cubren todo su cuerpo y su rostro de manera que resulte imposible reconocerlos. “En la cara se ponen unas máscaras y se hacen unos tejidos de paja bien bonitos a lo largo del brazo, no se les ve ni los dedos. Les ponen un cinturón y les meten ramas de flores. Quedan bien disfrazados, así sean del pueblo nadie les conoce” (Eberto Ortiz, rezandero, 2010).

Camilo Arana, profesor de la escuela en Telembí, fue Judío hace varios años y recuerda que, anteriormente, además de la imponente vestimenta de ramas y hojas, estos personajes portaban un arma: “antes el Cucurucho llevaba un serrucho, un machete, llevaba algo de armas”. Cuenta que se dividen en dos grupos: quienes representan el personaje y quienes se encargan de cortar el “monte” y ataviarlos.

Lo tejen bonito, se visten a escondidas siempre. Tiene que ir bien cubierto porque dicen que si usted sabe quién soy y dice mi nombre en la Iglesia, yo me muero. Cuando uno está bien cubierto de ese ‘monte’ la candelilla comienza a picar en todo el cuerpo

y uno empieza a sangrar, a sudar. Es por eso que el Cucurucho salta tanto y con todo el 'monte' el cuerpo se siente muy pesado. Es increíble, cuando uno entra a la Iglesia, el cuerpo es como que no estuviera nada y le quieren sacar a uno, pero uno no quiere. En ese momento uno no piensa en nada más que llevarse el cuerpo de Cristo, firmar la hoja del 'Fin del Mundo' y saltar (Camilo Arana, 2010).

A la entrada de la iglesia, cada Judío escribe su nombre en la hoja del "Fin del Mundo", según cuenta su dirigente, José Gabriel Ayoví. Es la constancia de su presencia en el acto festivo. Aclara que cualquier hombre de la comunidad puede encarnar a estos personajes, "pero siempre se prefiere a los muchachos honestos". Hace memoria y narra: "desde que yo recuerdo, en la Semana Santa ya había Judíos. La tradición de vestirse de 'monte' viene desde Playa de Oro", es decir, que se remonta al origen del pueblo. Sin embargo, el nombre de Judíos se debe a la historia bíblica. "Les dicen Judíos porque fueron los que mataron a Jesús, fueron de Judea. Es una tradición que los ancestros nos dejaron", cuenta el rezandero Eberto Ortiz.

La concepción del demonio en la cultura occidental remite a la historia del miedo (Borja, 1998), a una construcción cognitiva ligada a lo que se ha definido como "maligno". Por esto, la idea del diablo fue un elemento constitutivo de la imposición colonial en América. A través de esta forma de pensamiento se estigmatizó todo aquello que escapaba a su comprensión de la realidad y que, además, podía atentar contra los intereses religiosos y políticos.

El demonio se convirtió en un mecanismo para ejercer un efectivo control sobre aquellos sectores que por sus comportamientos o formas de ver la realidad, se alejaban de las normas de la cristiandad (...), como los judíos, los musulmanes, las mujeres, los gitanos, y los herejes. Estos eran algunos de los tantos agentes de Satanás (Ibíd.: 20-22).

Los judíos fueron satanizados como deicidas y aún hoy, en las tradiciones festivas populares se perpetúa tal representación. En Telembí son símbolo de conmoción y antagonismo, pero también del esplendor de la selva. “No conocen amigos ni enemigos, ¡no tienen ni dios ni ley!”, advierte la cantadora Gioconda Ayoví. Para calmar la inquietud del ambiente, don Nacho Cai-cedo, marimbero y antiguo poblador, aclara que sólo se trata de una “semejanza”, que no hay nada que temer cuando aparezcan estos demonios.

A las tres de la tarde la expectativa aumenta. Los rezanderos y cantadoras entonan sus plegarias con ardor. Los Santos Varones, o Apóstoles, se sitúan en torno a la cruz; visten camisas, polleras y turbantes de un blanco pulcro. Ha llegado gente de río arriba y río abajo, por lo cual la iglesia se encuentra completamente atestada. De pronto, suena una explosión y los Judíos invaden el templo.

Un sobrecogimiento asalta a la humanidad. Los seres que han llegado son fascinantes y terribles. La piel humana ha sido consumida por la vorágine vegetal. Vociferan y saltan con frenesí, agitan sus ramas impenetrables, danzan como si el mundo fuera a sucumbir en esos instantes. Desean apoderarse del cuerpo de Cristo, que es alegoría de la fe colectiva y de la vida. La Tropa los contiene mientras los Santos Varones defienden estoicamente el altar. Los rezos y los cantos alcanzan un tono mayor, que se impone contra la muerte. Forman una voz masiva y potente que parece echar raíces en mitad del cataclismo.

Ya ha muerto mi Redentor
Ya muere en la cruz clavado
Muera la culpa
¡Muera!
Muera la muerte
¡Muera!
(Macera, 2007)

Finalmente, mientras se chocan entre sí los machetes, los Judíos abandonan el espacio sagrado. Durante media hora ha resplandecido el caos. Este acto escénico y ritual no ha reproducido, sino que ha creado desde el presente, una mítica cruzada entre el bien y el mal. A través del rito se conservan y transmiten los fundamentos de la sociedad por ser, al igual que el mito, de carácter esencialmente expresivo y simbólico, como señala Colombres (2004). Además de las finalidades prácticas y culturales, es en la fuerza mágica del rito “donde reside su gran carga emocional, su posibilidad de transformar la realidad, de alterar el devenir” (Ibíd.: 57), tal como ocurrió con la danza de las tinieblas. Este tiempo sagrado resulta ser, como dice Eliade (1998: 53), “indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible”, se manifiesta como circular y reversible. Se reaviva en la fiesta religiosa.

El atuendo no es un mero disfraz, hace las veces de un nuevo cuerpo que, a su vez, otorga existencia al personaje. La máscara de cartón del Judío se podría interpretar como una “no-cara”³ que borra transitoriamente la identidad del hombre, del pescador, del padre de familia y pasa a encarnar a un espíritu de la selva. El ser humano se apropia de las cualidades de las hojas que lo cubren. La belleza de los demonios en Telembí crea una estética que, usando las palabras de Colombres (2004: 110), “cumula con lo mágico y lo sagrado”. Los Judíos de Telembí son entidades que despliegan el poder de la naturaleza. Destruyen el orden, siembran el caos y gracias a este enfrentamiento el pueblo se fortalece. Su acto desgarrar la indiferencia del mundo.

³ Según Colombres (2004), las máscaras se pueden clasificar en: expresivas, inexpressivas (geométricas, de gestos neutros y pura expresión simbólica) y no-caras (falsas máscaras que representan una no-cara), así como por lo que representan: dioses, personajes míticos y animales.

La Media Gloria y la Gloria Entera

En la medianoche, entre viernes y sábado, los Judíos asaltan por segunda vez la iglesia. Aún más enardecidos que en el día, arrasan con todo a su paso. A la mañana siguiente, los músicos recogen los pedazos de la marimba que, después de la acometida, ha terminado totalmente destruida. "Se derramó la marimba", dice don Nacho Caicedo.

Después de los ritos de Viernes Santo, el sábado se respira calma en Telembí. Nuevamente está permitido bañarse en el río y refrescarse del calor abrasador, acumulado durante las jornadas religiosas. Se le dice sábado de Media Gloria porque, después de varios días de silencio los instrumentos musicales suenan durante unos minutos en la misa de la mañana, acompañando con su ritmo a la Tropa que marcha, baila y venera. Mientras esto ocurre, los mayores descorren hasta la mitad, por unos instantes, el velo que cubre el altar. La Media Gloria es un anuncio breve de la alegría del domingo de Resurrección. La fugacidad del rito regocija profundamente a todos los presentes.

Todo el pueblo está radiante por la visita de los amigos y los parientes, afuera de las casas las familias conversan, ríen y fuman. Se comparte con los invitados "conserva" de yuca, de papaya, se come pescado, verde y coco, se toma casave de maíz y guarapo. Grupos de niños y niñas corren, juegan y se arrojan a las aguas río.

La mañana del domingo llega con serenidad. Desde temprano, los rezanderos, seguidos por todos los niños de Telembí, recorren los hogares del pueblo y en cada uno, los niños y las niñas saludan a todo pulmón a los dueños de casa: "¡Buenos días!". En la iglesia, los devotos preparan a los santos y visten "el anda" de la Virgen del Rosario. A las doce en punto del mediodía, las campanas tocan música de fiesta. Repican anunciando que ha empezado la Gloria Entera.



Amaranta Pico

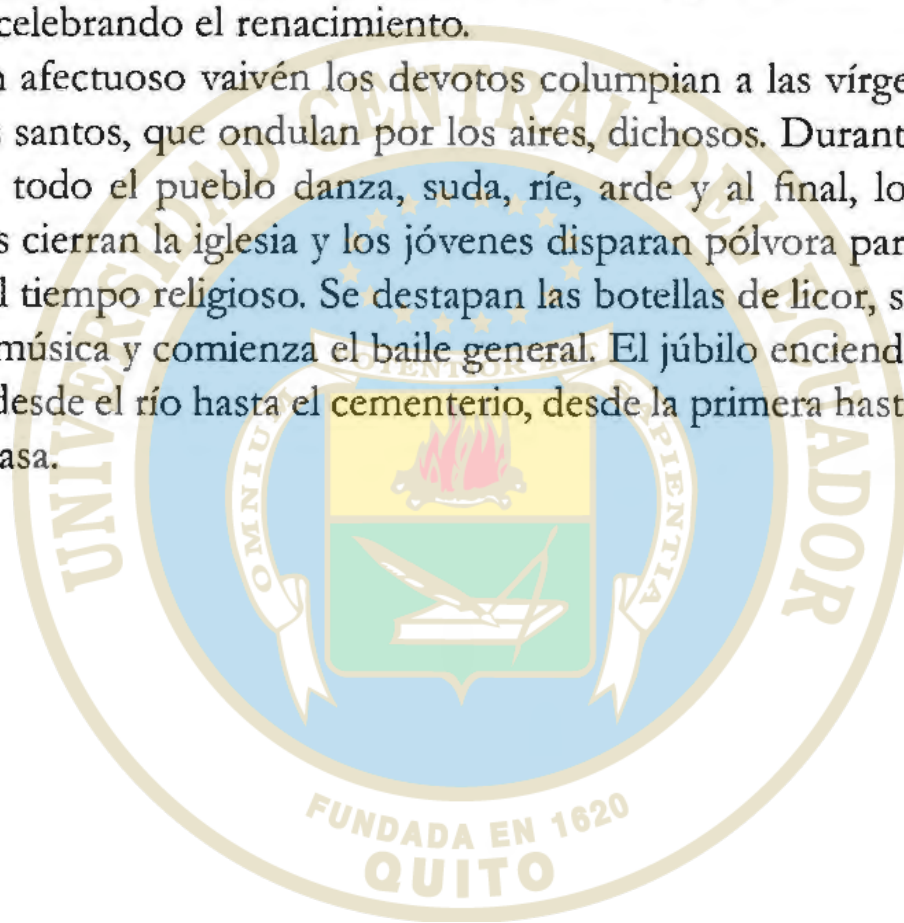
Rezanderos y cantadoras



Celebración de la Gloria Entera

Dentro del templo, una nueva marimba, los bombos, los cununos, la carraca y el guasá despiertan de la muerte con intensidad excepcional. Retumban y estremecen. Junto a los tañidos del campanario forman una melodía única que convoca al movimiento. Mientras los ancianos rezan, los jóvenes, niños y niñas entran saltando y marchando al ritmo de la música, en hileras que parecerían no acabarse nunca. Todo el pueblo participa, ni una persona se ha quedado en su casa. Filas de hombres y de mujeres bailan con ímpetu y cadencia, cargando rifles y palos. Ingresan una y otra vez por las puertas traseras y por la entrada principal, celebrando el renacimiento.

Con un afectuoso vaivén los devotos columpian a las vírgenes y a los santos, que ondulan por los aires, dichosos. Durante dos horas todo el pueblo danza, suda, ríe, arde y al final, los rezanderos cierran la iglesia y los jóvenes disparan pólvora para despedir el tiempo religioso. Se destapan las botellas de licor, se prende la música y comienza el baile general. El júbilo enciende al pueblo desde el río hasta el cementerio, desde la primera hasta la última casa.

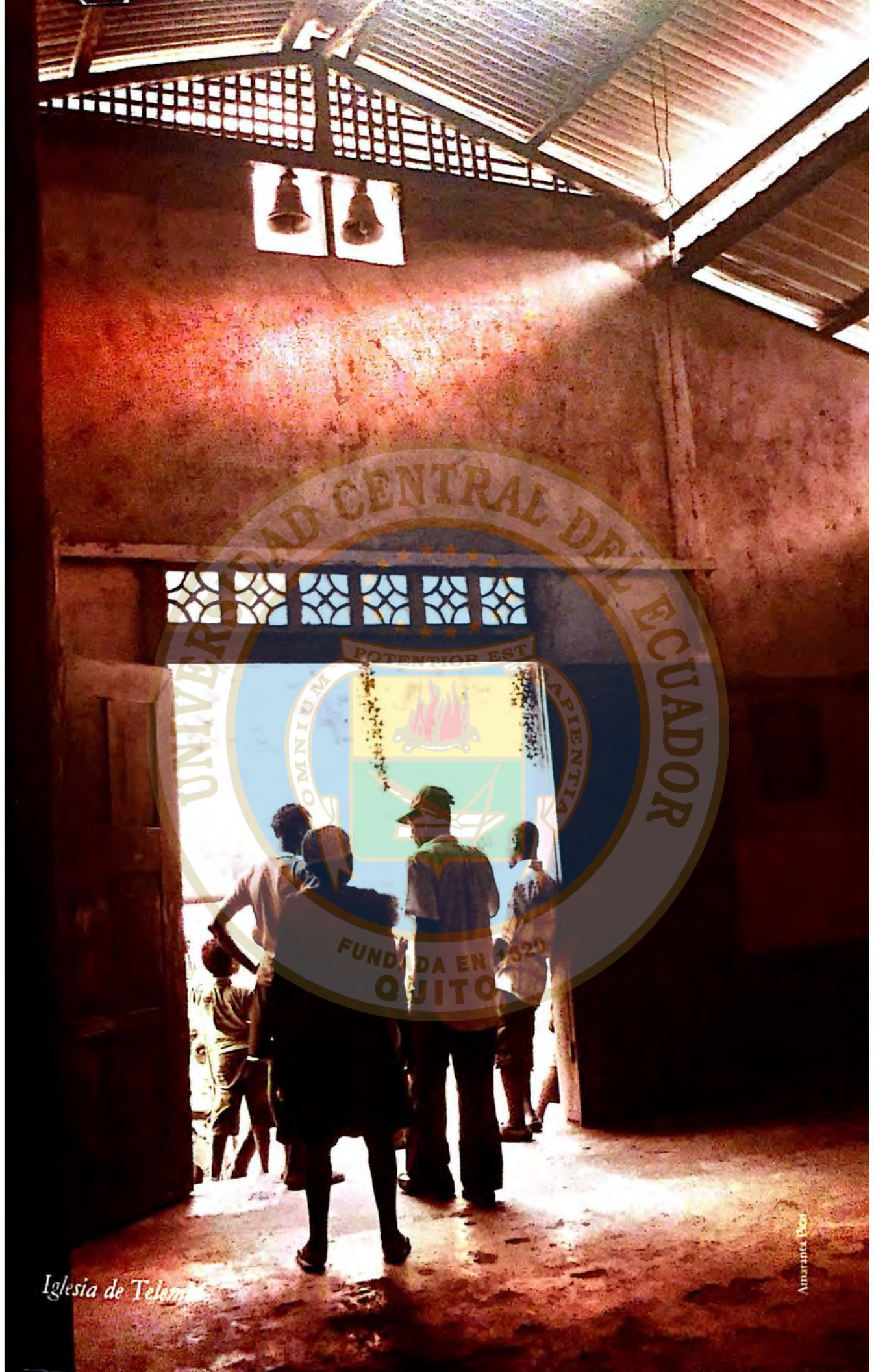


Testimonios

Narciso Caicedo, Luisa Nazareno, Feliciano Orobio, Carlos Orobio, Eberto Ortiz, Catalina Ortiz, Ciriaco Ortiz, Camilo Arana, Edni Caicedo, Manuel Caicedo, María Caicedo, Edilberto Caicedo, Gioconda Ayoví, José Gabriel Ayoví, Josué Ayoví.

Bibliografía

- Borja, Jaime, *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada. Indios, negros, judíos, mujeres y otras buestes de Satanás*, Editorial Planeta, Bogotá, 1998.
- Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, Serie Antropológica, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Paidós, Barcelona, 1998.
- García, Fernando y Gina Chávez, *El derecho a ser: diversidad, identidad y cambio. Etnografía jurídica indígena y afroecuatoriana*, FLACSO, Quito, 2004.
- Macara, Tania, *Música y danza como expresiones culturales afroesmeraldeñas*, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2007.
- Volij, Rhea, "El cuerpo, paisaje de sensaciones", en *Escritos*, <http://www.bu-tohrheavolij.com.ar/>



Iglesia de Telamón

Anaranta Pico



Elvira Duran

Altar

APUNTES DE VIAJE

Camino a Telembí, llegamos a Borbón luego de haber viajado toda la noche y madrugada desde Quito. Desayunamos arroz con pescado a las diez y media de la mañana. Mientras caminamos por las calles del pueblo, para comprar cosas que necesitamos para nuestra estadía, nuestros ojos se empiezan a familiarizar con los cuerpos de la gente afroesmeraldeña de todas las edades, en su natural belleza y energía. Borbón es un pueblo pequeño y bullicioso. El muelle es el centro de la actividad. Y, a pesar del lodo y las incomodidades que existen para embarcar y desembarcar, es ahí donde está la vida más activa. Es tan buena la energía que sentimos que hasta los perros callejeros nos parecen sanos y alegres. Lo que más me llama la atención son las espaldas bien colocadas y saludables de la gente.

CABALGANDO EL RÍO

Cuando ya nos embarcamos, la punta de la canoa rompe el agua río arriba. Los primeros minutos son los más alegres. Tengo la sensación de que todos los integrantes del equipo de investigación aceptamos, nos entregamos y nos dejamos conducir por esta canoa que parece simbolizar la vida y nuestros destinos. Experimento una mezcla de amplitud y al mismo tiempo una aprensión por la precariedad de la canoa que nos conduce. Estoy como un niño: todo me llama la atención; meto las manos en el volumen del río Cayapas y me mojo la cara y el pelo. Miro el color del agua, las paredes de árboles de lado y lado, el agua dormida debajo de los árboles y matas y admiro el espíritu de las personas que viven en las pequeñas casas de madera que se ven de lado y lado del río.

Conforme pasa el tiempo, nos damos cuenta que el río está crecido. Se ha comido la mitad de la altura de los árboles. Cada vez está más enorme. Su color es cambiante: verde, amarillo y también del denso color de la tierra. Cuando ya han pasado dos horas, nos percatamos del silencio. A pesar del ruido del motor de la canoa, hemos entrado a un espacio cerrado, desconocido para nuestros sentidos. Hay un momento en el que parecería que no vamos a llegar jamás... entonces percibo que estamos en manos de la vida, siento que estamos expuestos.

Después de tres horas y media, la canoa se acerca a una de las orillas. Es apenas un punto pequeñito en la inmensidad del cuerpo del río de poderosas aguas: es Telembí. Levantamos nuestros cuerpos urbanos, incrédulos de haber llegado. Desembarcamos borrachos de calor y con la columna vertebral "sorprendida" de haber podido mantenerse vertical en la canoa mientras permanecemos sentados, quietos, tantas horas.

LA LLUVIA

Gracias al trabajo previo de la prospección semanas antes, pudimos conseguir ser alojados en la casa de los Santos Varones. Al terminar de desempacar, se desató una tempestad. El sonido que produce la lluvia apacigua el ruido de la selva y un poco el de los niños, niñas y jóvenes que, en vez de escampar de la lluvia, han salido a jugar por los senderos, mientras que en todas las casas (en su mayoría de madera) las mujeres y los hombres recogen el agua de la lluvia en lavacaros, baldes, tinajas y ollas. La cortina de lluvia que se forma al caer el agua por los canales de los techos es aprovechada por algunas mujeres para lavar la ropa, y por unos cuantos hombres para ducharse. La actividad es febril y alegre, incorporada a la cotidianidad del pueblo.

Ver todos estos cuerpos llenos de vitalidad produce una satisfacción enorme en el interior de mi propio cuerpo. Quizá es algo que hemos perdido por vivir en la ciu-

dad y con el cambio de costumbres. Dos jóvenes en pantalinetas, dejando ver sus relucientes cuerpos morenos, avanzan en procesión con pasos que se han transformado en danza. Una danza que parece un agradecimiento al cielo por la lluvia. Mientras los muchachos continúan en su diseño espontáneo, una niña corre tan rápido que casi vuela en medio de la lluvia. Un poquito más abajo, el río se regocija de sentir que su volumen crece. Desde donde miro el espectáculo, me estremezco al ser testigo de toda esta vida que no se asusta de los truenos y de la fuerza de los elementos.

LAS MATRACAS

La matraca es un objeto de madera plana de 40 centímetros de largo, por 25 de ancho, con un mango para sujetarla con una mano. A lo largo del centro de la madera está amarrado un alambre grueso en forma de media luna (parece que este alambre hubiera sido reciclado de un viejo balde en desuso), afianzado por los extremos a la tabla con alambres pequeños que cruzan la madera por dos huecos que permiten hacer un fuerte nudo. Cuando la mano que sujeta a la matraca gira repetidas veces, se produce un sonido fuerte y seco que despierta hasta a los profundamente dormidos.

Dos jóvenes descalzos, cada uno con su matraca, corren por todos los senderos y recovecos del pueblo, avisando con el sonido el inicio de las respectivas ceremonias. Es hermoso verlos: tienen un natural cuerpo festivo. Mi interés fue tal, que detuve a uno de ellos en su carrera para preguntarle sobre la matraca; pero en el fondo, era para mirar de cerca el "instrumento corporal" que corría. Es tanta su agilidad que el cuerpo va delante del sonido de la matraca. Las aves despiertan y revolotean moviendo ramas y hojas de los árboles. Perros, gallos y gallinas levantan sus cuellos al paso de los pies de los jóvenes; el pesado calor del ambiente se rompe por el movimiento y el sonido que atraviesa el espacio y el tiempo del pueblo.

EN EL CENTRO DE LAS TINIEBLAS

Son las siete de la noche. Las matracas ya hicieron su llamado al pueblo. Todos estamos en la iglesia escuchando las plegarias de tres rezanderos; ellos están de rodillas junto a una mesita al fondo del templo. La mesita está cubierta por un sencillo mantel blanco. En el centro de la mesa se cruzan dos machetes "vivos"; quiero decir que no son recién comprados: en los mangos de madera se ve historia, se nota la huella de las manos, se siente que son instrumentos de trabajo cotidiano. Colocados ahora encima de la mesa e iluminados por tres candelabras, adquieren un fuerte simbolismo de fuerza, unión y decisión. A la mesa están clavadas tres maderas que forman una pequeña ventana cubierta por otra tela blanca. En el centro de esta tela está un pequeño, humilde a más no poder, crucifijo amarrado con pequeñas tiras de tela blanca a su cruz. Atado así la cara, el tarso y los tobillos, Jesús da la impresión de ser un prisionero.

Además de los rezanderos hay dos centinelas, hombres del pueblo que se turnan para que día y noche Jesús tenga acompañamiento. Ellos están colocados a los lados de la mesita, de frente a la entrada del templo. El diseño coreográfico se completa con siete mujeres mayores sentadas en el piso, con sus cuerpos más bien "regados" sobre el suelo. Estas mujeres son las que cantarán las súplicas, misericordias, plegarias y pésames.

Es el momento en que las velas empiezan a ser apagadas por los rezanderos. Parece que todo el pueblo de Telembí estuviera en el templo. La última vela es apagada y toda la iglesia queda en las tinieblas. En ese momento de oscuridad entra la Compañía o Tropa, grupo de veinticinco o treinta hombres comandados por un Jefe, e inmediatamente se cierran las puertas de la iglesia: ya nadie puede entrar o salir. Entonces se hace un corto silencio. Pero en ese cortísimo silencio dentro de la oscuridad, siento que estamos en una nave en medio de un extenso territorio de aguas profundas; también hay una certeza de haber caído en una enredada trampa del destino. De

pronto, el silencio se rompe por el sonido de pisadas en el propio terreno; son pisadas que no empiezan ahora, en esta noche; son pisadas que parece que vienen de un pasado remoto y que sólo se hubieran detenido y que ahora retomaran su danza, su ruta suspendida por años.

En contrapunto, al mismo tiempo del sonido de las pisadas, las mujeres empiezan a cantar pésames y lamentaciones. Mi oído ubica automáticamente el ritmo de los pies danzantes en compás binaria donde el acenta fuerte es el primero y el segunda es el débil. Pero me desprendo de esta observación y me dejo llevar por el ritmo de la danza que cada vez se va encendiendo más.

Empiezan a desplazarse en la oscuridad. Sentimos, aunque no podemos ver, que los cuerpos hacen diseños en el espacio: se repliegan, se juntan, mantienen la danza en el propio terreno como tomando fuerza y se lanzan, abriendo el área del altar a la puerta de la iglesia. Los concurrentes estamos apretados a los lados del espacio central. La oscuridad se vuelve más profunda. Mientras las pisadas de los bailarines son más fuertes e intensas, parece que la nave estuviera naufragando en las tinieblas. Experimento un miedo desconocido.

Mientras no vemos a quienes danzan, ni cuántas personas son, ni cómo van vestidas, la experiencia es única: remueve el alma. El no poder ver determina que nuestra percepción no sea cotidiana, aprendida, habitual. Es una invitación a mirar con otros ojos, con otros sentidos. Hay un momento que el sonido de la danza crea una energía tan fuerte que nos sacude. Siento que todos los cuerpos tiemblan; me dan ganas de gritar o de caer hacia atrás y vibrar en el suelo.

Cuando regresa la luz, se rompe la magia. Irremediablemente perdemos el estado en el que nos había llevado el poderoso, extraño y conmovedor ritual en la oscuridad. Nos sentimos como abandonados por las sensaciones que la danza había logrado despertar durante los cincuenta minutos medidos en el tiempo cronológico, transformados en un tiempo diferente y sobrecogedor. Sin movernos, hemos viajado hacia las profundidades del alma.

Las personas que danzan son hombres adultos, jóvenes y adolescentes sencillos. No son curanderos o brujos, tampoco son artistas de la danza o del teatro. Sin embargo, el acto llevado a cabo en el templo tiene la concentración y la entrega que los artistas de la escena buscamos en la práctica diaria de nuestro oficio. Casi no puedo creer que la fuerza del rito nos transportara a la experiencia que acabamos de vivir.

VIERNES SANTO

No sé que hora es. Mi reloj de pronto se detuvo. Es la tercera vez que los jóvenes de las matracas pasan corriendo, llamando a la gente para participar de un orreño que han hecho en la iglesia. El embellecimiento se ha realizado durante dos horas a puerta cerrada. El altar mayor ha sufrido un cambio completo. Antes había estado cubierto, de pared a pared, por una cortina remendada. Entonces parecía un telón de fondo que me hizo imaginar que todo lo que hacía la gente formaba parte de una puesta en escena de una obra de danza contemporánea.

Dos puertas pequeñas en la parte de atrás de la iglesia permitieron que nadie vea cómo las personas encargadas metieron una cantidad de ramas grandes y pequeñas, para tejer toda una pared semejando paredes de vegetación tupida. Nuestros ojos quedan sorprendidos de la habilidad y el silencio con el que fue hecha esta escenografía de profunda y enorme belleza. Rematando esta "instalación vegetal" está el pequeño y frágil cuerpo de Jesús crucificado, cubierto por un trapo blanco y sujeto a unas débiles maderas.

LAS CANTADORAS

Escuchamos a las mujeres que cantan lamentaciones y súplicas. Son como doce mujeres adultas y ancianas;

sencillamente acomodadas a un lado del altar, sentadas en el suelo o arrimadas a las paredes de la iglesia. Hay una mujer de voluminoso cuerpo, destaco porque está sentada en una pequeña silla. Ninguna de ellas tiene la típica posición de rezo (de pie o de rodillas). La manera natural y espontánea de acomodar los cuerpos en el suelo me recuerda los cuadros de Gauguin, donde aparecen las mujeres en tonos corporales relajados y serenos.

Una mujer anciana es la que lleva la voz o propone una línea musical y el coro le responde. Todo hecho de una manera tranquila, sin apuro, sin tiempo. Son cantos en una tonalidad menor que, en el sentido largo del lamento, se quiebra en un momento, logrando una expresión de pena, de dolor y también de acompañamiento a los que escuchamos. En un momento dado, como espectador-participante que soy, siento que estas mujeres están cantando también por mí; entonces me nace una profunda gratitud y mi silencio se enriquece con este sentimiento. Cierro los ojos y me dejo llevar por las voces: aunque son lamentos por la muerte de Jesús, me dan, me llevan a una zona de sosiego y de paz.

LA IGLESIA

La edificación tiene la pared frontal de bloque; las laterales y la del fondo son de madera. A la entrada, encima de la puerta, que se abre en dos, está escrito: "Nuestra Señora del Rosario". Encima de estas letras hay dos ventanitas y en cada una hay una hermosa campana. Al lado derecho de la puerta hay un lindo dibujo del mapa comunal de Telembí.

En las paredes laterales hay trece cuadros de las Estaciones de Jesús. Las estampas están forradas con plástico transparente y tienen marcos de madera. Al entrar a la iglesia, lo primero que vemos, al lado izquierdo, es una hermosa y silenciosa marimba. Está colgada por unas sogas y sólo aguarda que el marimbero la toque para

producir su encantador sonido de agua. Al fondo, a la derecha del altar, está un cuadro grande con el rostro del Animero Mayor de Telembí, Álvaro Caicedo. La característica de la foto es inusual; parece que tomaron la cédula vieja de don Álvaro y la ampliaron en algún estudio fotográfico de Borbón. Es en blanco y negro y tal parece que, por los tonos que tiene el rostro, al cuadro le hubiera sorprendido el aguacero y se hubiera secado al sol varias veces. El recuerdo que todos tienen de don Álvaro Caicedo es de mucho respeto; por eso, su presencia es impresionante y acompaña, como Animero que fue, todas las ceremonias actuales.

Esta capilla es el centro del pueblo. Cuando llueve en el día y la gente está dentro de la iglesia, parece un barco cruzando tempestades en medio de mares o rías interminables. Hay una protección dentro de ella, uno percibe que se conecta con los otros. Crece una fuerte emoción colectiva que permite avanzar a sitios desconocidos y ayuda a eliminar la soledad. Es una iglesia sin curas ni monjas. Es un lugar cuidado por hombres mayores de la comunidad. Todos respetan a estas autoridades.

El piso de la capilla es de cemento alisado, de un color amarillo gastado. Al tocarlo con las palmas de las manos, se siente las huellas de muchos pies. Y, al poner el oído, también se advierte el sonido de las danzas que fueron realizadas hace muchos años en la oscuridad. Por eso, el suelo ahora es un terreno sensible, lo puedo constatar al palparlo.

FUNDADA EN 1620
QUITO

Los Judíos

A las tres de la tarde del Viernes Santo se advierte en el ambiente del pueblo una gran expectativa. En las canoas de ayer y de ahora en la mañana han llegado familiares y amigos de los caseríos cercanos. Todos saben que pronto saldrán de la selva los personajes llamados Judíos o Cucuruchos, hombres que desde muy temprano han tomado la tarea de asumir este rol. Son personajes temi-

dos sobre todo por los niños. Cuando preguntamos los nombres de quienes se están vistiendo de Judíos, todos contestan que nadie lo sabe. Incluso, existe la creencia que el Judío que deja descubrir su identidad se enferma gravemente o muere.

Cada uno de los ocho Judíos tiene dos acompañantes. Estos llevan en ambas manos abundantes ramas con hojas para limpiar constantemente el cuerpo del personaje y también para ayudarlo a desplazarse. El Judío nunca habla: sólo emite y lanza sonidos y gruñidos parecidos a los de un oso o de un perro rabioso.

La vestimenta de estos personajes se construye con ramas y hojas del monte. Este vestuario cubre completamente el cuerpo y la cabeza. Utilizan carrizos y ramas cuidadosamente cortadas y amarradas con lianas. Podemos darnos cuenta del por qué toman tantas horas en prepararse: sus abultados cuerpos vegetales no son rígidos a pesar de los materiales. Al ir colocando las ramas pegadas a la piel respetando las coyunturas del esqueleto, estos seres tienen control de sus articulaciones y pueden moverse ágilmente. El resultado que han logrado al terminar de arreglarse, rematando con una máscara de cartón, madera o caucho, es una escultura imponente, terrible y bella al mismo tiempo.

Cuando la gente ya está en la iglesia y la Compañía ya ha sido formada y ha ingresado también en la iglesia, uno de los Santos Varones toma una vieja escopeta y dispara un tiro al tumbado, que silencia por un momento todo. Los Judíos, que ya han estado merodeando con sus ayudantes en las cercanías del templo, luego del disparo entran violentamente a la iglesia provocando una explosión mezcla de gruñidos, agitación de hojas y ramas y sonidos rítmicos de pies danzando.

Justo cuando ingresan los Judíos, los dos guardianes que siempre están cuidando y acompañando a Jesús toman cada uno un machete. Mientras uno mantiene el suyo fijo con las dos manos, el otro golpea su machete en la hoja metálica reluciente del otro, provocando un ritmo percusivo e insistente durante toda la ceremonia. Este so-

nido de los machetes golpeando sus afiladas hojas enfrentará un duelo inquietante con el chasquido de los pies de los Judíos bailando y zapateando contra el suelo y al mismo tiempo subiendo el volumen de sus voces grotescas.

En cuanto suenan los machetes, un Santo Varón se sube de golpe al pequeño altar y, dando la espalda a la puerta del templo, con sus manos y cuerpo protege a Jesús rezando con fervor. En esta invocación y súplica lo acompaña todo el coro de mujeres y hombres rezadores. Es como que hubieran entrado de pronto, de golpe, las fuerzas del mal, y la única manera de detenerlas fuera cantando y rezando en tonos elevados de voz, casi gritando: es un verdadero combate que nos aprieta y sacude el alma. Tenemos la sensación de estar en algún confín del mundo, en un tiempo terminal y definitivo.

Es tan fuerte la presencia de los Judíos, que toda la Compañía se tiene que replegar en dos filas a los lados, para proteger a la gente. Todo el espacio rectangular de la iglesia ha sido tomado por los recios personajes. El ámbito se transforma, se llena de ritmo verde. El baile que ejecutan los Judíos crece en intensidad, se calma un poco y regresa con fuerza. Sus cuerpos experimentan una oposición física: de la cintura hacia abajo aplastan el cuerpo de una manera pasmosa y de la cintura hacia arriba, tarso, hombros, cuello, cabeza, brazos y manos se agitan como que fueran a alcanzar el tumbado. Estamos asustados, retrocedemos todo lo que el reducido espacio nos permite, apiñados contras las paredes.

De pronto, un Judío atrapa a una mujer y otro a un niño desprevenido. Con sus tremendos brazos, cubren los cuerpos de las víctimas, que desaparecen como "tragados" por el monte. La gente chilla desesperada. Entonces las ayudantes intervienen y logran que los Judíos devuelvan a las víctimas. La Tropa, que había ingresado antes que los Judíos para ayudar a controlar resulta arrasada.

La iglesia parece una olla que hierve a borbotones. Danzantes, ayudantes y concurrentes somos una misma cosa, no hay espacio para la indiferencia. Levanto los ojos para mirar al Santo Varón que cuida con sus dos ma-

nos a Jesús y veo que su cuerpo tiembla mientras grita oraciones, tratando de conjurar la energía avasalladora de los Judíos.

Las personas del pueblo nos habían contado que los Judíos entran a la iglesia para llevarse a Jesús y despedazarlo y que la Tropa está allí para cuidar que eso no suceda. Pero realmente quienes logran este objetivo son las cantadoras que interpretan salves con profunda fuerza y emoción. Cada vez que un Judío se acerca a donde está Jesús, las voces forman una protección musical que no permite que el Judío cruce un límite invisible. La fuerza del amor y el canto logra expulsar, finalmente, a los Judíos.

¿Cuánto tiempo dura esta ceremonia? Como treinta minutos. Pero en el tiempo ceremonial tenemos la sensación de algo interminable. Cuando ya parece que se van, regresan y entran con más fuerza al templo. Todos polpitanos con un secreto temor porque escarban en nuestra memoria corporal recuerdos quizá desterrados. Es como si las puertas del inconsciente colectivo se hubieran abierto y que, liberadas estas energías, no sabríamos qué hacer con ellas. Tal vez es la sombra, el lado oculto de cada uno de nosotros. Somos testigos y participantes de una vivencia verdadera y total.

LA MEDIA GLORIA

Es la mañana del sábado y ya las matracas han sonado varias veces. No hay mucha gente en la iglesia, posiblemente por la larga noche del Velorio, hasta la madrugada, en la que una parte del pueblo permaneció cantando y rezando. Cuando entro a la iglesia, lo primero que llama mi atención es la presencia de tres hermosos bombos, colgados a un lado de la marimba. El altar mayor está cubierto por un telón de liencillo que tiene a los costados remiendos de otras telas. Al costado derecho del telón ya están acomodadas cinco mujeres mayores sentadas en el suelo. Cerca de ellas, sentado en una rústica silla, está el rezandero, hombre de unos setenta años.

Un nuevo sonido de la matraca es la señal para que la Tropa ingrese al templo. En esta ocasión también la conforman adolescentes, niños y unas seis niñas. Todos tienen en sus manos aunque sea un carrizo, palo de escoba o una rama. Danzando con pasos que semejan una marcha de soldados, el ritual da inicio al ritmo de las tambores, la marimba y las dos campanitas que suenan alegres al ser tocadas por las manos de un Santo Varón. Van en dos filas a lo largo del espacio de la iglesia y dibujan un desplazamiento muy sencillo: se mueven una vez hacia adentro y luego hacia fuera. Así se mantienen por varios minutos, sólo parando en el centro, pero sin dejar de mover los pies, para mirar con sus cuerpos al altar mayor.

Cuando la danza ha tomado cuerpo, uno de los Santos Varones abre el telón hasta la mitad. Ahora podemos ver, en parte, un primoroso arreglo con velas encendidas que iluminan los cuerpos y los rostros de diferentes vírgenes, santos y santas y varios Cristos cubiertos con telas blancas y con trapos amarrados a sus cruces. Los miembros de la Tropa, que no han parado de danzar, se ven sudorosos y alegres; da la sensación de que anhelaran algo cada vez que encaran con sus cuerpos el altar medio abierto.

DOMINGO DE RESURRECCIÓN

La resurrección de Jesucristo en Telembí comienza con un acto que tiene a los niños como protagonistas. Luego de haberse reunido en la iglesia salen en procesión por todos los senderos del pueblo, acompañados por el rezandero. Por la energía y algarabía, da la impresión de que todos los niños y las niñas del pueblo están presentes. Todos se han puesto sus ropas de domingo: hay color y alegría. El cielo y el sol no se quedan atrás: abren e iluminan el tiempo, el espacio. A su paso dan la sensación de renovar todas las cosas; atrás quedaron las tinieblas, la pena, el dolor y el largo velorio.

Luego de que los niños y las niñas han regresado a la iglesia, el sonido danzante de las campanas da inicio a la

ceremonia de la Gloria Entero. El templo está aborrotado de gente. A los campanos le sigue el sonido cristalino de la morimba, la presencia poderosa de los bombos y la percusión de los cununos. Afuera del templo, la formación de la Compañía es numerosa. Hay niños y niñas, jóvenes de ambos sexos y algunas personas adultas. En sus manos llevan carabinas y fusiles viejos, palos, carrizos y ramos. Antes de ingresar al templo, se escucha un descargo de tiros tremendo que hace asustar y revolotear a decenas de pájaros.

Ingresan en dos filas que, al llegar al altar mayor, giran hacia fuera, regresan hacia la puerta de entrada y vuelven al altar mayor, para ahora girar hacia adentro y repetir por muchas veces el mismo diseño. Al comienzo es una marcha, pero por el ritmo que adquiere se va transformando en danza. Parece que sus cuerpos bailaran a la mínima provocación.

El altar mayor está de nuevo cubierto por el telón de liencillo, que se abre desde que ingresa la Tropa, dejando ver, ahora sí, todo el arreglo completo del altar: sobre el enorme mantel blanco bordado de flores rojas, hojas verdes y adornos azules, se alojan sin problema una cantidad impresionante de santos y santas, cristos y vírgenes; candelabros de todos los tamaños y estilos. También hay flores artificiales de abundantes colores y objetos diversos que cubren todo espacio disponible en esta mesa ancha. No hay un solo objeto que tenga valor monetario ni "artístico", comparado con otras iglesias del país. Son cosas que en otro contexto no servirían "para nada" pero que aquí, en esta ceremonia, tienen valor y belleza extraordinarios.

Al ser abiertas las puertas, tanto las de detrás del altar, como la delantera y una lateral, todo el templo es habitado por el pueblo. La Compañía no para de bailar, entrando y saliendo por las puertas: integrando interior y exterior. Nada se esconde. Todos los rincones del templo bailan. Toda resucita. Afuera del templo, ocho hombres disparan sus carabinas al aire repetidas veces. El corazón se deleita. Los sentidos se abren dejando atrás toda sombra de dolor.



3 LOS DEVOTOS DE LA PALLA

Corpus Christi en Alangasí

PICHINCHA

*¿Quién fue el que dijo, el que nombró al maíz,
carne nuestra, huesos nuestros?
Porque es Nuestro Sustento, nuestra vida, nuestro ser.
Es andar, moverse, alegrarse, regocijarse.
Porque en verdad tiene vida Nuestro Sustento.*
Códice Florentino

El tiempo festivo cuarteaa las paredes de la cotidianidad y en el mejor de los casos las echa abajo. Entonces permite mirar hacia adentro. Por eso, Marco Vinicio Rueda, en su minuciosa indagación de lo sagrado, dice que la fiesta “ilumina nuestro conocer”. En este capítulo exploramos la presencia ritual y teatral de los Rucos, así como la entidad a quien protegen y honran con su danza colectiva: la Palla.

Pan, vino y sangre

Cuenta la tradición católica que a mediados del siglo XIII, en una iglesia italiana, durante la misa brotó sangre de la hostia santificada. El mito eucarístico reconfirma y preserva el rito del Cuerpo de Cristo —en latín *Corpus Christi*— que, desde entonces, se instituye como celebración religiosa en Europa con el objeto de afianzar el poder de la Iglesia Católica. En Occidente se la conmemora hasta hoy, el jueves de la octava semana pos-

terior a la Semana Santa, sesenta días después del domingo de Resurrección.

Botero (1991) indica que la fiesta de Corpus aparece como una celebración simbólica del triunfo del catolicismo sobre los moros en la época de las cruzadas. En el siglo XVI el Corpus es proclamado como la victoria de la Iglesia Católica en Europa y en América. La sangre derramada de la hostia aparece entonces como alegoría funesta del genocidio perpetrado en nuestro continente. "Ninguna de las grandes matanzas del siglo XX pueden compararse con esta hecatombe" (Todorov, 1987: 144).

Los colonizadores españoles hallan similitudes entre el calendario litúrgico católico y los calendarios rituales americanos y, además, encuentran la presencia de numerosas danzas durante sus ceremonias sagradas. "La Iglesia, aprovechando esta situación, asume los elementos propios de las religiones por ella encontrados, y sobre todo las fiestas, cambiándoles su significado" (Botero, 1991: 15). De esta manera implantan el nuevo culto bajo el discurso de la exterminación del paganismo y las idolatrías.¹

Cuando la Conquista se instaura, esta región ofrece altos intereses para los misioneros. Estaba repleta de potencias religiosas incas y era necesario transformarlas. (...) La fiesta de Corpus Christi fue de gran importancia en el mundo incaico para los misioneros, por su posibilidad de fusión con la del Inti Raymi, especie de Pascua Solar en el incario (Guerra, 1998: 240).

En el territorio del actual Ecuador, el aparato colonial utilizó inhumanos mecanismos de explotación como las encomiendas, las mitas y los obrajes; y, al mismo tiempo, se valió de doctrinas ideológicas encaminadas a legitimar su poder. Las celebraciones religiosas formaron parte de estas maniobras de dominación.

¹ De igual manera ocurrió con la instauración de otras fiestas religiosas como San Juan, San Pedro, San Pablo, Navidad y Tres Reyes, como se verá en los capítulos 5, 6, 10 y 11. No obstante, el Corpus Christi es la celebración católica por antonomasia.

Si bien el sincretismo resultaría de la mixtura entre dos culturas, es claro que en el caso de los pueblos andinos se trató de un proceso violento y desigual que, como apunta Colombres (2004), es producto de la imposición de la creencia católica sobre las creencias indígenas. Aún así, la cultura del mundo andino no pudo ser mutilada del todo ni tampoco soportó pasivamente las imposiciones. El espacio ritual de la fiesta da muestra de ello al reproducir múltiples expresiones propias con símbolos milenarios y renovados significados. Un ejemplo es la celebración de los devotos de la Palla en Alangasí.

A los pies del Ilaló

El Ilaló es un cerro milenario y un personaje mágico que habita en el espacio de la palabra. Así lo describen los narradores orales de Tumbaco, Alangasí y La Merced: algunos lo llaman Matías y otros Juan. Es el enigmático, el poderoso, el que mora en las entrañas del monte. Todo en él es portento, su báculo resplandece y las mazorcas de su tierra lucen granos de oro puro. De naturaleza insondable, en ocasiones se deja ver en los sueños de quienes pueblan sus faldas.

En este cerro se han encontrado huellas arqueológicas que procuran pistas acerca de los primeros asentamientos humanos del Ecuador, hace más de ocho mil años. Es un centro sagrado para las poblaciones de los valles que lo circundan y es además la fuente que provee de los principales productos: el maíz, la cebada, las papas, el fréjol y tantos otros. Los cultivos de maíz han sido de tal escala en estos valles que, antiguamente, constituyeron “los graneros” de la ciudad de Quito. De ahí la importancia de las fiestas en homenaje a las cosechas.

La parroquia de Alangasí, al sureste de la capital ecuatoriana en la provincia de Pichincha, se encuentra a los pies del Ilaló. Según cuenta Irene Enríquez, conocedora de la historia de su

pueblo (en Naranjo, 2007), cuando llegaron los españoles encontraron en estas tierras algunas parcialidades, conformadas por miles de habitantes. Una de ellas —la de los Angamarca, organizada y rebelde— opondría fuerte resistencia al sometimiento. Gustavo Avilés, antiguo poblador, indica que a finales del siglo XVI Alangasí ya formaba parte del corregimiento de Quito, siendo una de las primeras encomiendas. En esa época se oficializó como parroquia eclesiástica y desde entonces habría comenzado la celebración del Corpus Christi, coincidiendo con las fechas de las cosechas de mayo y junio.

Con el paso del tiempo estas tierras pasaron a manos de terratenientes opulentos que se beneficiaron de la alta productividad del suelo a costa del trabajo de las familias huasipungueras. En el mundo de la hacienda las fiestas continuaron realizándose pues a pesar de las duras condiciones las relaciones comunitarias y de parentesco en lugar de debilitarse se reafirmaron. Además de la agricultura en el Ilaló, la principal actividad de la zona era la artesanía con paja toquilla.

En la actualidad, Alangasí cuenta con veinticinco mil habitantes que componen cerca de treinta barrios, de cultura mestiza, herederos de las comunidades. Cada uno de ellos recrea en el presente sus propias tradiciones al interior de la fiesta y venera a su santo particular. Andrés Andrango, guiador de Rucos del barrio San Juan Loma, dice que el Corpus Christi es una celebración “propiamente indígena” que tiene el fin de “agradecer a Dios por todo lo que ha producido el campo”; este sentir es compartido por un sinnúmero de pobladores de Alangasí. Sixto Morales, prioste del barrio San Vicente, coincide: “el Corpus se hace para celebrar y agradecer las cosechas”.

La noción de lo sagrado, la idea de Dios expresada en la fiesta concilia el Cuerpo de Cristo con la fertilidad de la tierra, manifestada en Juan Ilaló y en la Palla. Los Rucos son los hijos de la tierra y al mismo tiempo sus viejos protectores. Con su danza festiva honran el favor divino.

La danza de la Palla

La Palla² o Mama Palla es la señora de las cosechas. En ella se conjugan la doncella y la matriarca. Su presencia es símbolo en movimiento de fecundidad y alegría. A decir de Uvaldina Atahualpa, “la Palla nunca para, es la *mama sacha*³ danza, es la mamá de la danza”.

Quienes cada año visten su esqueleto de carrizo le proporcionan un eterno retorno. Muchas manos colaboran en la afectuosa tarea de ajustar sus miembros, ataviar su cuerpo quieto con blancas vestiduras, acicalar su rostro de madera y coronar su negra cabellera con plumas. Sobre sus brazos abiertos se deposita un amplio chal y, en sus orejas, grandes argollas doradas. Sólo familiares y amigos cercanos están presentes, compartiendo risas, comida y licor. No se trata de meros preparativos, darle vida a la Palla es una celebración de renacimiento.

El momento en el que está lista, entre todos la levantan. Ya de pie mide más de dos metros de altura. Por su tamaño, la Palla ofrece un peso considerable; el hombre que conoce el baile se introduce en ella, la sostiene por dentro con la cabeza y observa a través de una pequeña ventana abierta en mitad del cuerpo de la princesa. Luis Morocho, uno de los hombres más antiguos que “hacen bailar” a la Palla, narra así su origen:

Hace talvez unos millones de años, esta damita ha sido la patrona del Ilaló. Los Ruquitos que le acompañan han sido como gañanes, ellos han sabido cultivar. Entonces, en cada fiesta de Corpus la señora baja llevando a todos a bailar. Entra a la iglesia a oír misa con los gañanes y luego salen todos a disfrutar a la plaza, a bailar por una semana.⁴ ¡Ella se aparece como cualquier persona!

² Palla significa princesa inca. También denomina al instrumento parecido al rondador que, además del pingullo, suele acompañar la danza de la Palla. Por otra parte, *pallay* significa cosecha, término directamente asociado con el personaje en cuestión.

³ *Mama sacha* o *sachamama* se aplica a la diosa protectora de la selva o del monte.

Con la compañía de un músico, la Palla danza. Gira una y otra vez, trazando con su recorrido breves círculos, ondula el filo de su vestido, casi rozando la tierra. “En la fiesta ella baila al frente, está acogiendo a todos, nunca se separa del grupo, nos está guiando”, explica Andrés Andrango. El día de la Fiesta Mayor se cumple el prodigio: la Palla despierta bailando.

Los Rucos

Un Ruco⁵ nunca está solo, al menos diez más lo acompañan. Este personaje fundamenta su existencia en la energía colectiva. Los Rucos acostumbran llamarse entre sí “primos” o “primoguna”.⁶ Forman una familia simbólica de baile y solidaridad.

Tradicionalmente los Rucos han sido personificados sólo por hombres, sin embargo, en los últimos años varias mujeres han entrado en sus filas. La presencia de niños es significativa, algunos aprenden a caminar y a bailar al mismo tiempo. Si bien el Ruco es símbolo de longevidad y sabiduría, al interior del ritual festivo un niño puede cumplir este papel. El compromiso es serio, quien decida integrar el grupo de Rucos bailará durante doce años o más.

Visten pantalones de casimir de colores oscuros y camisas blancas. Anteriormente, sobre la camisa llevaban pañuelos de colores, ahora usan pequeñas capas con flecos. Cada grupo de Rucos usa una capa de diferente color, sobre la que suelen estar bordadas las imágenes de los santos patronos según el barrio. Sobre el pantalón, a la altura de las pantorrillas, ciñen una sarta

4 Es importante anotar que en el Corpus Christi de Alangasí los Rucos se caracterizan por no ingresar a la iglesia, al igual que los Yumbos en el Pase del Niño, como se observará en el capítulo 10. No obstante, según la narración de don Luis Morocho, en algún punto de la historia estos personajes sí habrían tomado parte en la misa, literal o metafóricamente.

5 *Ruku* significa viejo.

6 “Primoguna” es la pronunciación coloquial del plural quichua *primokuna*.



Elaboración de la Palha

Amaranta Pico



Amarre del "castillo"

de cascabeles; en su lugar, los antiguos usaban monedas de plata. Calzan medias blancas y zapatos negros.

Antes los Rucos usaban alpargatas de llanta de carro, les llamaban 'capelladas'. Las 'oshotas' eran zapatos de casa y las alpargatas zapatos de calle. Las mujeres nunca tuvimos zapatos, nos tropezábamos y nos reventábamos la uña con las piedras. Yo tenía pero no me dejaban poner todos los días... (Uvaldina Atahualpa, 2010).

Sobre la cabeza llevan largas pelucas, muchas de ellas de pelo natural, adornadas con cintas de colores y encima sombreros negros de paño. Estas cabelleras evocan a los hombres, ancianos y niños indígenas; muchas han sido conservadas de generación en generación. Los Rucos empuñan símbolos de poder: toros de madera o de barro, mazorcas de maíz, serpientes y caballos. Algunos pequeños agitan juguetes.

Antes de colocarse la careta de alambre, aún con el resto del atuendo puesto, todos continúan siendo personas conocidas, con nombre y apellido. El momento en el que la máscara cae sobre el rostro parecería que el espíritu conjunto de los Rucos, guardianes de las montañas, tuviera la oportunidad de despertar.

Esta máscara tiene un rasgo particular y es que, al estar fabricada con malla metálica, al mismo tiempo que oculta, devela. Descubre un rostro doble, una misteriosa distorsión que surge de la alianza de lo cotidiano y lo festivo. En palabras del Ruco Aníbal Fuentes, la máscara es "un escondite del hombre que baila". En efecto, durante el tiempo de la fiesta este refugio concede libertad, el rostro ordinario se disuelve y toma posesión el personaje.⁷ He ahí la realidad teatral.

"El Ruco no puede bailar sin el pingullero. Sin el pingullero no hay nada" indica Andrés Andrango. El pingullo es una flauta que anteriormente se elaboraba con hueso de buitre o de cón-

⁷ Cosa semejante ocurre con los Judíos, los Payasos, los Huacos, los Yumbos y los Wikis, como se puede observar en los capítulos correspondientes.

dor y hoy en día se fabrica con carrizo. Posee tres orificios, por lo que se toca con una mano mientras la otra acompaña con el tambor. El pingullero recibe el nombre de "Mama" por parte de los Rucos que sin su armonía no podrían danzar. Los tonos del pingullo marcan el tiempo sagrado, acompañan el trabajo colectivo, la comida compartida y el baile de un sinfín de personajes.⁸

Mientras danzan, los Rucos utilizan expresiones en quichua que actúan como códigos propios del grupo y como gritos de guerra que alientan al baile y a la fiesta. Juntos, van coreando: "Tolay, tolal, tolal", "ham, ham, ham", "ñoto, ñoto, ñoto" y, de pronto: "¡hayka primokuna! ¡upay! Corpus Christita kawsay primo".⁹ El uso de estos términos en las danzas de los Rucos es enormemente valioso. La mayor parte de ellos desconoce el quichua pero aún así el grupo se apropia de las expresiones, las identifica como voces guerreras y, por si fuera poco, las transmite a las nuevas generaciones.

Los pasos de baile inician desde las vísperas de la Fiesta Mayor, cuando los Rucos se reúnen en la casa del "cabeza", "guiador" o "mayor", que hace las veces de prioste y además dirige las danzas. Generalmente hay dos personas que cumplen este rol. "Los guidores encabezamos el baile, desfilamos en orden de edad, al final van los niños. Este año estamos casi sesenta personas", comenta Andrés Andrango. Su papel es principal: acoger a todos en su casa para el amarre del "castillo" y brindar la comida.¹⁰

⁸ Aunque en su mayoría los pingulleros son músicos ancianos, en Alangasí hay jóvenes que tocan este instrumento. En 2010, el grupo de Rucos de San Juan Loma contó con un pingullero de 14 años. Los pingullos y pifanos han jugado un papel preponderante en la cultura de los pueblos andinos del norte ecuatoriano; están presentes en muchas otras fiestas como la del Coraza y el Pase del Niño, como se verá en los capítulos 4 y 10.

⁹ *Tolay*: Imperativo del verbo popular "tolar", trabajar la tierra. *Ham*: Exclamación emotiva. ¡Qué! ¡Cómo! *Ñuta*: Suave, diminuto. Se aplica al paso suave utilizado para pisar el carrizo. *Hayka primokuna*: ¡He aquí primos! *Upay*: Imperativo de beber. "Corpus Christita kawsay primo": esta frase reúne el latín, el quichua y el español; quiere decir "vive el Corpus Christi primo". Con la misma significación se acostumbra decir: "Gustangui' Corpus Christi primo".

¹⁰ En 2010, los guidores de Rucos de San Juan Loma fueron don Guillermo Quisaguano y don Andrés Andrango. El amarre del "castillo" tuvo lugar en la casa del primero.



Ruco y pingullero

Amaranta Pico



Corpus Christi / Rucos

Se trata de un compromiso de gran responsabilidad que, al mismo tiempo, ofrece alegría y prestigio. Como señala Botero (1991), el prioste tiene connotaciones que lo convierten en una persona esencial frente al grupo ya que custodia la sobrevivencia de la redistribución y la reciprocidad. Por eso, dificultar una ayuda para la fiesta acarrea el rechazo de la comunidad. "Se ayudan entre los parientes y amigos, si alguien se niega no le toman en cuenta nunca más, le hablan, le insultan", cuenta Gustavo Avilés.

Para realizar el amarre del "castillo", previamente, los Rucos "bailan sobre los carrizos tiernos, con el fin de trizarles para darles flexibilidad y poder dar forma a las figuras diseñadas" (Revista *Primoguna*, 2009: 14). El "castillo" se construye entre todos, es una estructura rectangular de carrizo y flores de dos o tres metros de ancho. Los Rucos lo elaboran con sus trajes y casaca- beles puestos, apurando grandes tragos de chicha y aguardiente, al son del pingullo. La finalidad del "castillo" es que sirva de fondo para el altar del santo patrón de cada barrio, San Pedro en el caso de San Juan Loma.

En las vísperas, tanto durante la preparación de la Palla como en el amarre del "castillo", se acostumbra disponer una mesa para consagrar la fiesta y agasajar a los presentes. Hombres y mujeres riegan choclo tierno desgranado recién sacado del fuego. Despide humo hirviente mientras las manos agenciosas le dan forma de cruz. A sus lados colocan cuidadosamente botellas de licor y, en ocasiones, un toro de bronce. En torno a la mesa, los Rucos bailan con felicidad.

"La cruz de mote es lo que la tierra da", dicen. Su disposición permite que el bocado cotidiano pase a ser alimento ceremonial. La cruz parece un cuerpo humano hecho de granos de choclo, resonancia vital de la cultura milenaria del maíz que, desde tiempos preincaicos, representó "el soporte de la vida entre los antepasados" (Naranjo, 2007). Esta mesa ofrece con humildad un profundo homenaje a la tierra y al regocijo colectivo. Su sencillez acentúa lo sagrado.

La Fiesta Mayor

El domingo siguiente del jueves de Corpus se celebra la Fiesta Mayor en Alangasí. Desde tempranas horas, en cada barrio las personas se congregan para desayunar en casa de los "mayores". El "cabeza" de Rucos del barrio Jerusalén¹¹ ofrece un plato succulento: caldo de gallina criolla, mote y ají. En las puertas hay personas encargadas de no dejar entrar ni salir a nadie que antes no haya bebido al menos dos tragos de aguardiente. Acto seguido truenan los voladores y se despliegan las comparsas que, desde todos los puntos, emprenden un viaje festivo hacia el parque central de Alangasí.

Cada grupo de Rucos baila siguiendo los pasos de su Palla. Avanzan también los otros personajes de la fiesta: los Sacharunas¹² del Ilaló, enteramente ataviados de musgo, frutas y enredaderas; los Soldados sonrientes con sus banderas y cornetas; el Diablo Uma con su acial y el Mayoral con zamarros, poncho y alpargatas, acompañado de su burro que trae mazorcas, ajíes y sambos.¹³

Cuando estas comparsas se dan encuentro en el parque de Alangasí estallan los colores y la música, vibran los pingullos con su respectiva armonía, se superponen tambores, violines y bandas de pueblo. Más de diez Pallas giran, pródigas con su comunidad, abriendo sus brazos, convocando a la danza. El parque es el escenario medular de la fiesta, en cada esquina y a lo largo de sus calles están ubicados los "castillos" como ofrendas a los santos. Las Pallas se inclinan frente a estos altares comunitarios.

Los Rucos se forman en dos columnas, avanzan con deci-

¹¹ En 2010, el "mayor" o "cabeza" del tradicional barrio Jerusalén fue el joven Mauricio Vega.

¹² *Sacharuna* significa hombre de la selva o del monte.

¹³ Según las entrevistas realizadas, únicamente el grupo del centro de Alangasí, considerado "de blancos" por los otros barrios, nombra Alcaldes con bastón de mando para el Corpus Christi. Al parecer, esta costumbre antigua fue rescatada hace poco más de dos décadas.

sión, entonan sus gritos festivos, pisan al unísono y vuelven a elevarse, van en zigzag, tintinean los cascabeles, hacen música con sus pies. A la señal de los guidores “se abren en dos círculos simultáneos de bailarines, que en esta forma describen un ocho. Toman otra vez el frente inicial y continúan la marcha sin dejar de bailar” (Moreno, 1972: 130). “La forma de bailar y el gusto les destaca”, afirma Gustavo Avilés, “se les ve la emoción y cómo han aprendido sólo viendo”. Angélica Erazo está de acuerdo: “los Rucos nunca paran de bailar, siempre están en movimiento”.

Mientras otros ingresan a la misa de mediodía, los Rucos permanecen a las puertas de la iglesia, bailando. Juegan al “curiquingue”, lanzan exclamaciones, ríen. El fervor de su rito se expresa en la danza.

A los ocho días exactos se celebra la Octava de Corpus, el final de la fiesta. Familiares y vecinos, amigos y compadres, priostes y disfrazados se dicen adiós, se abrazan, lloran, comparten un pilche de chicha y un vaso de aguardiente. Despiden a los santos. Bailan el doble porque pasará un año antes de reencontrarse.

En torno a la gratitud ha girado la fiesta. Dice José Martí que “cada trabajador es un santo y cada productor una raíz”. El trabajo comunitario libra del despojo. Mientras las manos siembran, la boca silba y los pies bailan: este acto de esfuerzo conjunto de hombres y mujeres es recompensado con la abundancia de la tierra. Tomando las palabras del poeta, la sangre de la hostia ha sido “trocada en savia”.

Testimonios

Andrés Andrango, Guillermo Quisaguano, Uvaldina Atahualpa, Gustavo Avilés, Angélica Erazo, Luis Morocho, Espíritu Males, Blanca Tipán, Sixto Morales, Mauricio Vega, José Males, Aníbal Fuentes.

Bibliografía

- Botero, Luis Fernando, "La fiesta andina. Memoria y resistencia", en Luis Fernando Botero (comp.), *Compadres y priostes*, Abya Yala, Quito, 1991.
- Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, Serie Antropológica, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004.
- Guerra, Ramiro, *Calibán danzante. Procesos socioculturales de la danza en América Latina y en la zona del Caribe*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1998.
- Moreno, Segundo Luis, *Historia de la música en el Ecuador*, CCE, Quito, 1972.
- Naranjo, Marcelo (coord.), *La Cultura Popular en el Ecuador. Pichincha*, Tomos XIII, XIV y XV, CIDAP, Cuenca, 2007.
- Revista *Primoguna*, "Los Rucos de Alangasí", Fundación de Danza y Teatro Caupicho Tradiciones, Alangasí, junio 2009.
- Todorov, Tzvetan, *La Conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI Editores, México, 1987.



Elvira Durango

Juego del curiquingue



Elvira Dotanay

Danza de Rucos

APUNTES DE VIAJE

Vamos hacia una de las casas de Alangasí donde están armando el cuerpo de la Palla, personaje mítico fundamental de la fiesta que está por empezar. Pasamos por el barrio de Angamarca, su iglesia pintada de blanco y azul recuerda a las figuritas de los pesebres navideños.

ELABORACIÓN DE LA PALLA

Llegamos a la azotea de una casa a medio construir. Hace un sol inclemente y el cuerpo de la Palla está acostado, con los brazos abiertos en cruz. La visten de blanco, con blusa y larga falda. En la cara se destacan sus dos enormes ojos y de sus orejas cuelgan aros dorados. Luce una diadema adornada con una hermosa pluma de avestruz. Completa su vestuario un hermoso chal con flores bordadas que cubre los hombros y parte de su espalda. Mide dos metros y medio de altura, sus brazos extendidos llegan hasta los dos metros.

Como está tendida, me acerco y miro su interior con recelo. Su armazón está hecha de tres anillos de hierro, cada uno más grande que el otro. Doce carrizos se han amarrado con sogas de cabuya a los aros; estos elementos forman una figura cónica donde puede caber una persona de pie. Por un momento me parece que estoy dentro de un ser vivo, aunque luego su inercia me recuerda que es una muñeca. Sin embargo, es muy misteriosa,

será nada menos que el refugio del bailarín. Ahora quieta, pronto cobrará vida danzando.

La Palla no está sola en la azotea. Una anciana, sentada en una silla, mira todo sin moverse. Otra mujer, joven-cita, ayuda a su abuelo que está terminando de armar el cuerpo de la gigantesca muñeca. Es don Luis Alberto Morocho, posiblemente la persona con más edad y experiencia en la construcción de las Pallas. Mientras da los últimos toques a la gigante se advierte el fervor, la delicadeza y la precisión con la que se mueven sus manos. Al mismo tiempo, seis hombres de diferentes edades arman un "castillo" con varas, ramas y ayasucu (carrizo del monte). Con clavos, martillo, serrucho y lianas de cabuya, mientras conversan animadamente confeccionan una armazón de carrizo de unos dos metros por lado. Uno de ellos, ya vestido de Ruco, afloja la dureza de las cañas pisándolos a ritmo de baile. La religiosa tarea está acompañada de constantes tragos de aguardiente y vasos de chicha. Hay un ambiente festivo, de alegría y devoción al realizar cada una de las labores. Se escuchan expresiones como: "esta costumbre no se olvida", "aprenderán antes de que me muera".

Mientras tanto, en el primer piso, las mujeres de la casa trabajan sin descanso en la cocina. Aunque no entramos en el espacio donde se preparan los alimentos, se puede sentir el ajetreo de las manos y el movimiento de los cuerpos. En la sala, acomodados en un rincón, dos puercos hornados esperan tranquilamente el momento de ser repartidos.

Para conocer a los Rucos y presenciar el amarre de otro "castillo", nos dirigimos a la casa de don Guillermo Quisaguano, "cabeza" de Rucos. Es una mediagua con dos pequeñas sementeras donde se han armado dos toldos: uno para los Rucos, y el otro para los familiares y amigos. Desde sus sillas, estas personas estarán presenciando la construcción del "castillo" y el ensayo de la danza de los Rucos. A un costado hay dos pequeños cuartos de adobe, que sirven de cocina; tres mujeres y un hombre no cesan de trabajar, preparando la comida que será servida.

EL PINGULLERO

Su apariencia es de la humildad y el silencio en persona. Es el pingullero de una "partida" de Rucos, un jovencito que se envuelve en un pequeño poncho rojo oscuro y se protege bajo un sombrero negro. Sostiene su instrumento con la mano izquierda y por su pecho cruza un cordón, del cual cuelga un pequeño tambor que parece de juguete y que toca con un palito. A lo largo de la tarde, él será el encargado de ejecutar sencillas, antiguas y hermosas melodías.

En oposición a la algarabía de los sesenta Rucos, el sonido del pingullo es delicado. Sin embargo, el instrumento de caña es un personaje vital, es quien marca el ritmo de la danza en esta fiesta. El pingullero que lo toca es un guía, es un corazón colectivo que late al ritmo del tambor.

LOS RUCOS

Los Rucos son los devotos de la Palla, bailan el agradecimiento a la tierra y sus frutos. Son, además, los protectores, los sabios guardianes de su princesa. En las culturas indígenas, los ancianos son venerados y respetados; así, encarnar a un Ruco es una categoría de prestigio. La mayoría de los Rucos son hombres de todas las edades, pero también hay algunas mujeres que interpretan estos personajes. Es emocionante y notable la participación de los niños. Cuando ya creíamos haber visto al más chiquito vestido de Ruco, aparece otro más tierno. Otros personajes participan en la fiesta, pero son los Rucos los que por número y significación predominan en la fiesta.

LA CRUZ DE MOTE

Una mesa cubierta con un pulcro mantel blanco es el espacio sagrado donde se forma, con granos de choco-

mote caliente, una cruz enorme. Dos mujeres de manos gruesas y fuertes, que parecen no sentir el ardor de los granos, arman, dibujan la cruz sobre el mantel ante la mirada de Rucos, familiares e invitados. Cuando la cruz de mote está hecha, las mujeres se retiran. La composición se completa cuando un Ruco coloca, en cada punta de la cruz, una botella de ron.

El pingullo calla y todos observamos el humo que sale de los generosos granos. Tal parece que hubieran sido seleccionadas las mejores mazorcas de las sementeras. Cada grano semeja una reluciente pepa de oro lavada. En cada uno de ellos hay una plenitud, un universo acabado y perfecto. Se percibe en esta mesa sagrada una sensación de abundancia, generosidad y ofrecimiento para todos.

¡TOLAY, TOLAY!

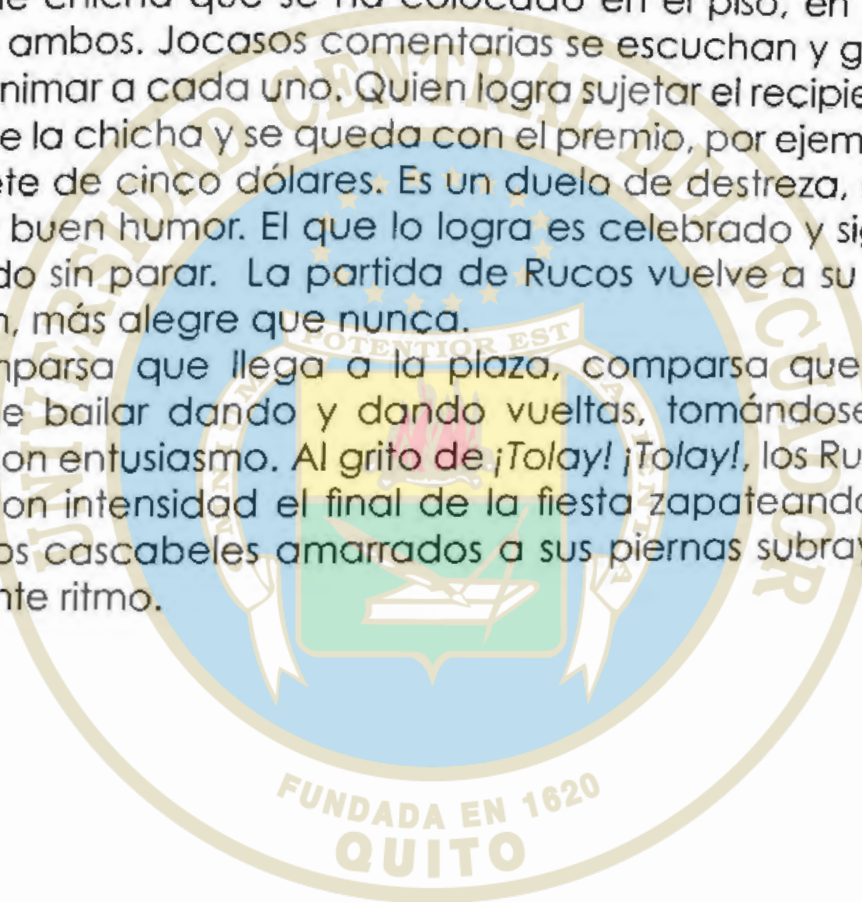
Al medio día, en la plaza central de Alangasí se congregan las "partidas" que se han organizado en los diferentes barrios. Cada una trae su Palla, su "castillo" y su santo o virgen. Conforme van llegando, parece que la plaza no va a alcanzar para tanta gente. Al ritmo de los pingulleros y sus cajas, las Pallas son las que por su estatura parece que valaran con la música. Los diminutos pasos que realizan los bailarines que están escondidos en los cuerpos de las Pallas crean la sensación de que ellas no tocan el suelo.

En oposición al vuelo de los cuerpos de las Pallas, la danza de los Rucos es de una afirmación hacia el piso. Los enérgicos movimientos recuerdan la labranza de la tierra. Adultos, jóvenes y niños mueven los pies de una manera que termina siendo una caligrafía, una firma que rinde tributo a la generosidad de los cultivos. Con una modalidad de tres pasos saltando para avanzar y un cuarto tiempo ya sea para hacer un contrapunto o para que cada ejecutante improvise de acuerdo a su gusto y emoción, los Rucos logran una danza concentrada y lim-

pia. Se advierte que los intérpretes se emocionan al bailar incansablemente, sin salirse de los códigos de lo que han practicado: se desplazan en dos hileras, utilizando de tres a cuatro frases. Logran la uniformidad sin mirarse unos a otros, hay una escucha corporal que es producto de estar latiendo juntos en la fiesta.

De repente, la comparsa se detiene y dos bailarines se enfrentan en un duelo divertido. Empiezan una danza de curiquingues, en la que, saltando sin perder nunca el ritmo, los dos contendientes van separando sus piernas lo más posible, sin doblarlas, mientras se agachan hacia adelante para tratar, con sus dientes, de asir un pilche lleno de chicha que se ha colocado en el piso, en medio de ambos. Jocosos comentarios se escuchan y gritos para animar a cada uno. Quien logra sujetar el recipiente se bebe la chicha y se queda con el premio, por ejemplo, un billete de cinco dólares. Es un duelo de destreza, agilidad y buen humor. El que lo logra es celebrado y sigue bailando sin parar. La partida de Rucos vuelve a su formación, más alegre que nunca.

Comparsa que llega a la plaza, comparsa que no cesa de bailar dando y dando vueltas, tomándose la plaza con entusiasmo. Al grito de ¡Tolay! ¡Tolay!, los Rucos viven con intensidad el final de la fiesta zapateando el suelo; los cascabeles amarrados a sus piernas subrayan el brillante ritmo.





4CAMINO DE PÓLVORA

Fiesta del Coraza en San Rafael de la Laguna

IMBABURA

*Tus Corazas y tus Loas,
tus Yumbos y tus tambores
te pedimos fervorosos
nos protejas con tu amor.
Con grande contento festejamos este día,
con estilo de alegría y memoria y contento!*
Fragmento de loa a San Luis Obispo

Antiguamente, la fiesta indígena de los Corazas se efectuaba en Semana Santa, en tiempo de Pascua, y en agosto, en la celebración de San Luis Obispo. En la actualidad, el pueblo mestizo la ha recreado y se realiza en junio, en las festividades de parroquialización de San Rafael de la Laguna. Asistimos a la representación festiva de una celebración legendaria.

Antiguos y nuevos Corazas

El origen de la tradición del Coraza se pierde en el tiempo. Sin embargo, sus raíces pueden encontrarse en las ceremonias con las que se honraba a los curacas en tiempos preincaicos, cuando las actuales tierras de San Rafael estaban pobladas por

cayambes y caranquis.¹ El dominio inca duró cerca de treinta años y las comunidades nativas del norte opusieron feroz resistencia, por tales razones “los *angos* o curacas de dichas regiones no tuvieron el tiempo necesario para sentirse como partes integrantes del imperio del Tahuantinsuyo” (Espinoza Soriano en Sánchez Viñachi, 2005: 188).

Según narran estudiosos de la historia de la región (Nibo Villarruel, Tomás Sánchez, Luis Freddy Sánchez, 2010), en el siglo XVI el centro ceremonial de Otavalo se encontraba a orillas del lago, en las zonas de San Roque, Tocagón y Villagranpugro. “Existía la parcialidad denominada ‘Otavalo’, cerca de la laguna, seguramente el lugar de la actual parroquia de San Rafael, donde habitaban los principales caciques de la región” (Villarruel, 2004: 28). En tiempo de la conquista española es fundado el asiento de San Luis de Otavalo, en el lugar antes llamado Sarance.

La antropóloga Berta Ares Queija (1988) señala que la fiesta de los Corazas, como se la recuerda hoy, se habría desarrollado en una época tardía de la colonia, a finales del siglo XVII o comienzos del XVIII. “Antes de la fundación de la parroquia de San Rafael, la celebración tenía lugar en Otavalo, de donde San Luis es santo patrón” (Ibíd.: 25). Es así que por razones políticas, económicas y sociales en relación con Otavalo, desde finales del siglo XVIII se empieza a celebrar la fiesta del Coraza en San Rafael de la Laguna.²

1 Algunos autores como Espinoza Soriano (en Sánchez Viñachi, 2005) utilizan el término “carangues” para los antiguos pobladores de la zona que ocupa la actual parroquia de San Rafael, distinguiéndolos de los caranquis de Ibarra. Otros (Ontaneda Luciano, 2010; Ayala Mora, 2008) engloban a todo el grupo étnico como caranquis, que habría formado parte de la gran confederación de señoríos Otavalo-Cayambe-Caranqui, asentada en las actuales provincias de Imbabura y norte de Pichincha.

2 Cuentan en San Rafael que uno de los párrocos buscó a un escultor y le pidió que trabajara una imagen de San Luis Obispo similar a la que existe en Otavalo y la escondió para que sea encontrada por los pobladores. “Un buen día, un indio que pasaba por detrás de la iglesia descubrió, de pronto, entre las paredes viejas del convento una estatua de San Luis Obispo. La noticia corrió de boca en boca y a poco casi todo el pueblo estaba contemplando la imagen y

“Para ‘pasar’ la fiesta tenían que pagar al sacerdote, a la banda durante quince días, la volatería todos los días, la comida y bebida para cientos de personas, a la vestidora del Coraza, al Yumbo, al Loa, a toda la gente...” (Nibo Villarruel, 2010). El nivel exorbitante de gastos de esta fiesta dejó en la miseria a muchos priostes, quienes además estaban sometidos a un sistema de explotación por parte de los terratenientes mestizos y de la Iglesia, que sacaban enormes réditos de la festividad. “Los indígenas tenían que tener plata para pasar la fiesta, vendían tierras, se endeudaban con el chulco que desde ese tiempo había” (William Oña, 2010). También significaba un gran compromiso económico el vestuario del Coraza, elaborado anteriormente con oro y piedras preciosas.

De la comunidad de Cachibiro recuerdo mucho, en mi niñez, las últimas fiestas originales hechas por comuneros. Vendían parcelas de tierra, hipotecaban propiedades, pedían prestado para ‘pasar’ la fiesta. Inclusive sé que quedaban muchos Corazas en la ruina. Dicen que por una jaba de trago los estanqueros y dueños de las cantinas les pedían un terreno. Quienes ‘pasaban’ la fiesta de Coraza eran ‘duros’, empezaban a ser respetados (Marco Calapaquí, Coraza, 2010).

Es así como la fiesta de los Corazas y otras, celebradas por el pueblo indígena durante cientos de años, dejaron de realizarse en los años ochenta del siglo XX. El adoctrinamiento evangélico en la zona fue el mayor detonante para la abolición de las fiestas tradicionales.³ La visión teleológica de triunfo individual que

hablando de la milagrosa aparición... Entonces el cura invitó a las buenas gentes a entrar a la iglesia. Subió al púlpito y después de agradecer al cielo por este favor divino, por haber permitido que suceda este milagro en San Rafael, explicó que si San Luis ha hecho su aparición en este pueblo es porque quiere que su fiesta se celebre allí mismo. Desde entonces la fiesta de San Luis Obispo se viene celebrando en San Rafael...” (Buitrón en Ares Queija, 1988: 23).

³ Además de la supresión de la fiesta del Coraza, se dejaron de celebrar “los San Juanes, los Pendoneros, el Botijay, las Artesas, los Alcaldes, la Purísima y los Pases del Niño Jesús. Alrededor de unas doce o trece fiestas desaparecieron” (Nibo Villarruel, 2010).

prima en el protestantismo va en desacuerdo con las prácticas de priostazgo sobre las que se asienta la fiesta popular. A esto se suma la prohibición del baile y el licor, elementos protagónicos de la celebración.

Desde hace más de una década, quienes se han reapropiado de la tradición del Coraza son los mestizos del Casco Urbano de San Rafael. Dentro del marco de las fiestas de parroquialización, entre el 9 y el 13 de junio, celebran juntas las fiestas del Coraza, los Pendoneros y el Inti Raymi, guiándose por memorias propias y de los mayores. En esta revitalización festiva hay un gran componente de nostalgia que revela la complejidad del tema de la identidad mestiza.

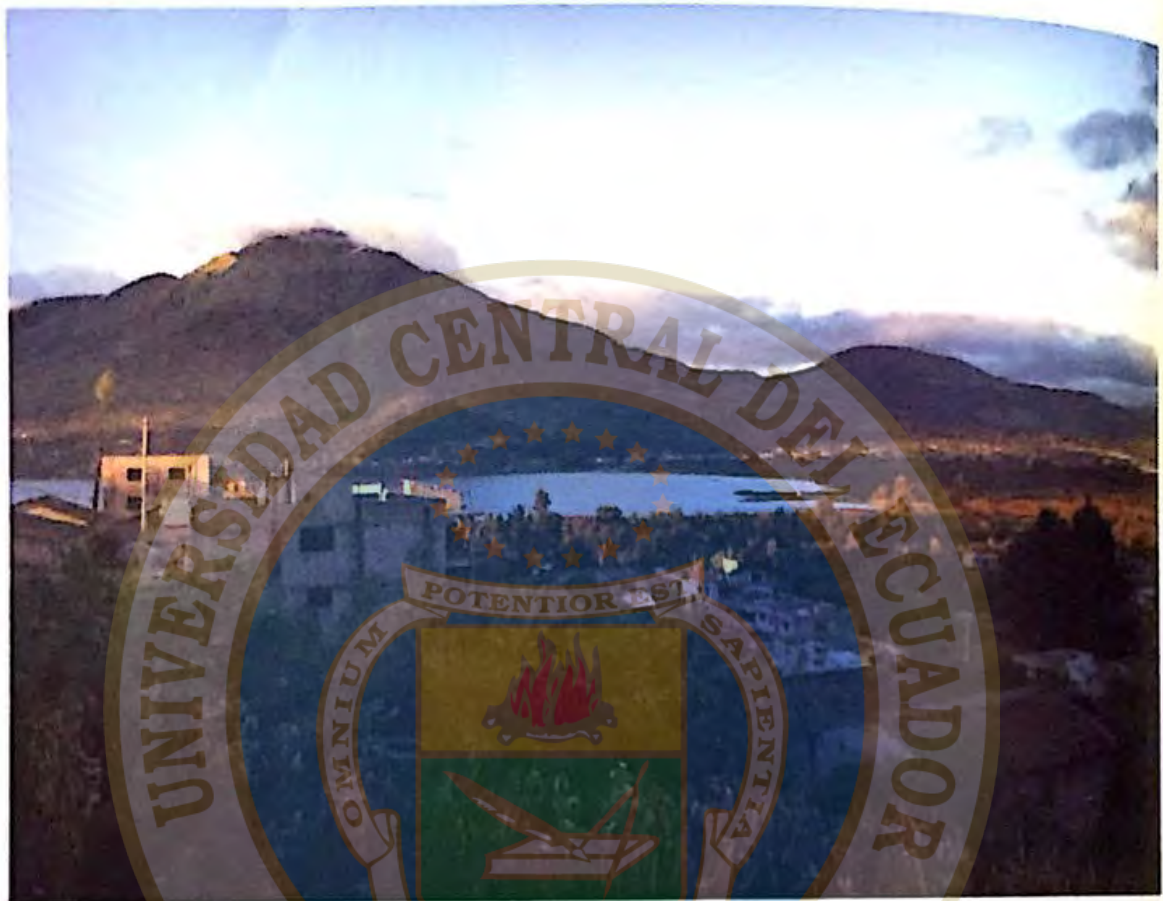
Por un lado está el antagonismo y la discriminación que ha existido entre mestizos e indígenas quichuas, que forma parte de una historia de abusos y explotación de los primeros hacia los segundos. Por otro, el pueblo mestizo se percibe también como depositario, heredero y actor de una historia conjunta, de fuertes raíces indígenas. Todo esto ha generado una ambigüedad y ambivalencia que se evidencia en el curso de la actual fiesta "recuperada". En momentos se manifiesta una verdadera resignificación de la memoria festiva y en otros se corre el riesgo de vaciar de sentido a la celebración y volverla un *performance* turístico.

Muchos de quienes hoy la celebran, como Luis Freddy Sánchez, aclaran que no se puede caer en este peligro: "No podemos folklorizar las fiestas, estamos hablando de cultura. Las comunidades tienen escondida mucha riqueza cultural que los pueblos urbanos lamentablemente no conocen. Lo que nosotros llamamos el Ecuador escondido". En la actual fiesta del Coraza se expresa la cultura popular que, como dice Colombres (2008: 167), "no es un adorno exótico ni una supervivencia destinada a los museos, sino una cultura viva, solidaria y compartida". Esto abarca sus variaciones y reinterpretaciones, como observaremos enseguida.



Amaranta Pico

Coraza



San Rafael de la Laguna

Hace más de diez años atrás los mestizos empezamos a hacer la fiesta y nos entró tanto al sentimiento y al cariño que ya son fiestas que no se sortean sino que se pide ser prioste. Si en los indígenas duró doscientos años, ¡aquí va a durar para eternas memorias! (Marco Calapaquí, Coraza, 2010).

Los pueblos de la laguna

La parroquia de San Rafael se ubica a los pies del monte Imbabura, junto a la laguna de San Pablo, a pocos minutos de la ciudad de Otavalo. Se encuentra atravesada por la vía Panamericana. Es una comunidad eminentemente agrícola en donde se cultiva trigo, quinua, chochos, maíz, morocho, cebada, fréjol, habas, papas, ocas, mellocos y, en las últimas décadas, una importante producción de frutilla.

En San Rafael se custodia la tradición ancestral del arte de la totora que se extrae del lago. Según Espinoza Soriano (en Sánchez Viñachi, 2005), antes de la llegada de los incas, los antiguos pobladores ya dominaban la cestería utilizando bejucos y totoras, también se especializaban en el arte del tejido, la cerámica y practicaban el trueque de tabaco, maíz, sal y algodón. Hoy en día, con la materia prima de la totora se elaboran esteras y un sinnúmero de artesanías. Las mujeres se encargan del tejido y los hombres de la comercialización.

[La parroquia] comprende desde las orillas del lago San Pablo hasta la misma cima del Nudo de Mojanda. (...) Funciona como foco político, administrativo y religioso para una serie de parcialidades indígenas que, distribuidas a su alrededor, van en ascenso desde la laguna por las laderas del monte. Fue erigida en 1889, coincidiendo con la descentralización religiosa que dio lugar a la creación de otras parroquias alrededor de Otavalo... (Ares Queija, 1988: 11,12).

Exceptuando el casco urbano, todas las comunidades de San

Rafael son de mayoritaria población indígena: Tocagón, Huaycopungo, Cachibiro, Cuatro Esquinas, Cachimuel, San Miguel Alto, San Miguel Bajo, Sánchez Pugro y Capillapamba. La marcada evangelización y la migración a otros países ha desencadenado cambios a nivel doméstico, de parentesco, social, cultural y económico, que inciden también en los cambios que experimentan actualmente las fiestas populares.

Priostes, convites y atuendos

En las riberas de la laguna de San Pablo, la fiesta de los Corazas celebrada por las comunidades indígenas era realmente fastuosa. En tiempos pasados, entre los siglos XVIII y XX, podía haber hasta cuarenta Corazas en una sola fiesta. Originalmente se celebraba el *Botijay*⁴ y luego la celebración oficial. Después se pasó a celebrar la “Fiesta Chica” en Semana Santa y la “Fiesta Grande” el 19 de agosto, en honor a San Luis Obispo. Hoy en día, como hemos señalado, se celebra en junio.

Una de las razones por las que la fiesta resultaba tan costosa es porque no había invitados especiales, se recibía a gente de todas partes, principalmente indígenas pero también mestizos. A nadie se le negaba un plato de comida y un mate de chicha. Al contrario, el prioste, llamado “dueño de la fiesta”, Capitán de Corazas o Coraza a secas, era pródigo con toda la concurrencia.⁵ Ataviado majestuosamente, se encontraba rodeado por su séquito: un Loa, cuatro Yumbos y un Cuentayo que se hacía cargo

4 El *Botijay* consistía en la visita realizada por el prioste a la vestidora el Domingo de Pascua. Con esta visita, acompañada de chicha, aguardiente y mazamorra, se sellaba el compromiso de la posterior fiesta del Coraza.

5 La comida de esta fiesta constaba de diferentes platos, en orden de importancia: mazamorra con huevo duro y pedazos de cuy, caldo de borrego con mote, mote con papas y gallina, chuchos y menudo picado, champús con pan y chicha. Cada familia que llegaba a la fiesta podía servirse esta comida.

de todas sus necesidades. Muchos lo recuerdan como un rey, solemne y poderoso.

Para solventar una fiesta tan pomposa eran necesarias todas las ceremonias simbólicas, económicas y sociales que conlleva el priostazgo,⁶ muchas de las cuales se han vuelto a practicar en la celebración actual. Por ejemplo, era costumbre que el Coraza entregue “convites” —grandes roscas de pan de dulce— a los Yumbos y al Loa. También repartía “medianos” a los músicos y a la vestidora. “El prioste debe ir antes de la fiesta a la casa de cada uno con un ‘mediano’ a palabrearle y rogarle para que le acompañe. Al dispensero, a las cocineras, a todos los que hacen posible que esta fiesta salga” (Luis Freddy Sánchez, 2010). El “mediano” en San Rafael, aún hoy en día, consiste en una gallina, un cuy, una fuente de papas, huevos y una canasta de pan. Según el favor solicitado pueden ser hasta doce gallinas y doce cuyes.⁷ Se dice que “quien da uno (gallo, gallina, cuy), recibe doce el año siguiente”. Esta metáfora de reciprocidad se cumple literalmente en la mayoría de ocasiones.

En “tiempo de Coraza” se preparaba cuy, “boda” o mazamorra,⁸ mote, champús,⁹ chicha y yamor.¹⁰ “Los preparativos de

6 Sobre el priostazgo, las jochas y los “medianos” se ha referido en los capítulos 1 y 3. Aunque cada región tiene sus particularidades, resulta manifiesto el hecho de que las fiestas populares andinas existen y se sostienen gracias al sistema de reciprocidad que establece el priostazgo. En la actualidad, algunas fiestas —como la del Coraza y la de San Juan Bautista, capítulo 5— cuentan además con el apoyo de un comité de fiestas para su desenvolvimiento.

7 Según cuentan en las comunidades indígenas de San Rafael, se acostumbra entregar el “mediano” cocido a los indígenas y crudo a los mestizos, porque estos últimos tienen diferente sazón. No sólo se entregan “medianos” para rogar favores sino también para agradecer, después de la fiesta.

8 La mazamorra, *uchu-aji* o “boda” se prepara con harina de *uchu-jaku* (maíz, fréjol, habas, arveja, trigo y cebada molidos con achiote y comino), cebolla, zanahorias y coles. Esta colada suculenta que se sirve con papas, res o cuy, es símbolo inequívoco de celebración. Se observa cómo la fiesta popular involucra y relaciona saberes tradicionales: además de la compleja preparación de los platos están las herramientas con las que se elaboraba el proceso, antiguos molinos o pailas de bronce, y además las relaciones sociales que se entablan a través de la comida. En el 2010 se continúa preparándola.

9 El champús, que también se sigue consumiendo en la actualidad, implica un proceso de varios días, entre moler, macerar y preparar el maíz amarillo con mandarina y panela.

la comida iniciaban con ocho días de anterioridad, tenían que hacer la harina para la colada, el tostado, la chicha, pelar mote, cocinar chochos..." (Isabel Criollo, 2010). La comida juega un papel fundamental en las festividades indígenas. Con alimentos se invita, se solicita, se convida y se agradece. Los invitados acostumbra llevar comida para corresponder de la misma manera. En la celebración actual del Coraza los mestizos se ponen de acuerdo con las cocineras indígenas para conservar estos platos representativos de la fiesta.

Era una auténtica ceremonia el momento en el que la vestidora ataviaba al Coraza. Aún hoy, el prioste mestizo y sus acompañantes acuden para ser maquillados, acicalados y transformados. Mientras esto ocurre se alternan los tonos de pífanos, rondadores y caja¹¹ con la música de la banda de pueblo. Los rostros del Coraza, los Yumbos y el Loa son pintados de blanco con detalles rojos en la boca y en las mejillas. Todos los vestuarios están elaborados con tules de colores, llevan pañuelos en las cabezas y calzan zapatos blancos.

La tradición antigua era peinar con chicha al Coraza. El testimonio de Isabel Criollo evidencia los cambios culturales de la fiesta: "le hacían churos con melaza para que pase la noche, le amarraban con unas piolas alrededor para que se les quede. Ahora como son cortados los pelos ya no le hacen". El Coraza lleva sobre su camisa una "chusma", que es una "especie de faldón, de raso blanco, rematada con los mismos adornos

10 "El yamor es la bebida del Coraza. Cada prioste se preparaba para hacer el yamor. Aquí hacían con diez granos, durante toda una noche. Esta bebida es ancestral" (Luis Freddy Sánchez, 2010). Ya que la fiesta actual del Coraza se celebra en junio, en ella ya no está presente el yamor, que por sus ingredientes se elabora entre agosto y septiembre. Es ahora la bebida emblemática de las fiestas del Yamor en Otavalo.

11 Los pífanos eran fabricados con hueso de cóndor, al igual que los pingullos, pero con seis orificios en lugar de tres. La caja o tambor va en sincronía con los tonos del pífono, es casi como si los dos músicos fuesen uno. Los rondadores o *pallawas* acompañan al pífono y a la caja. Sobre los pingullos se ha referido en el Corpus Christi de Alangasí, capítulo 3.

de colores, un fleco dorado y una corbata de color azul” (Ares Queija, 1988: 26), además le colocan una gola en la garganta y usa guantes blancos. Todo su traje está adornado con encajes, mullos, lentejuelas, perlas y papeles de colores. Por su parte, los Yumbos¹² visten enteramente de azul con tiras de papel de colores, sus pantalones son bombachos y llevan medias blancas.

El Loa o Runa Loa es un niño, copia fiel del sacerdote.¹³ Su tarea principal es declamar frente a la iglesia la loa en honor a San Luis. Se le conoce como “el confidente del Coraza” porque su lugar es siempre junto a él. Así lo asegura William Oña, quien de pequeño cumplió con este papel: “sólo al Loa le comunica todo, de ahí nadie más sabe lo que el Coraza va a hacer”.

Los elementos principales del atuendo del Coraza son la “cabeza” o *uma* y el bastón, ambos simbolizan magnificencia y poder. La “cabeza” hace las veces de sombrero y de máscara pues al estar recubierta de plumas, adornos y gemas, cubre por completo el rostro del sacerdote, otorgándole misterio y caracterizándolo como el soberano mayor de la fiesta. Antes las joyas eran “de verdad”, hoy son de bambalina: están cargadas de “verdad” escénica. La “cabeza”, al ocultar las facciones del hombre, revela la encarnación del Coraza, que ha vivido a través de las edades.

La imposibilidad de manifestar con la cara permite una mayor y más profunda exploración de los ademanes corporales. Al esconder la mímica del rostro se propicia otro tipo de énfasis del sentimiento, expresado mediante el movimiento de todo el

¹²Ni los Yumbos de la fiesta del Coraza ni los de la fiesta de la Virgen de las Mercedes, capítulo 7, se relacionan con el desaparecido pueblo yumbo que habitó el noroccidente de Pichincha. La expresión festiva heredera de este grupo étnico se observa en el Pase del Niño de la Magdalena, capítulo 10 del presente libro.

¹³Anteriormente, el Loa solía ser un niño mestizo vestido con un terno negro y un sombrero. Sólo cuando el Loa era indígena iba ataviado igual que el Coraza, entonces recibía el nombre de Runa Loa.

cuerpo. Cuando el Coraza se monta en su caballo y se protege con su paraguas es todo él un conjunto plástico distinguible a la lejanía, opulento y ceremonial. Infunde respeto. No se trata entonces de una ficción, el personaje que avanza entre sartas y camaretas que explotan a su paso es dueño y protagonista de una realidad teatral.

Pífanos, sartas y camaretas

Con grandes estruendos da inicio la “pasada” del Coraza. Los estallidos están acompañados por los tonos de los “maestros” músicos indígenas y la banda de pueblo,¹⁴ todos los sonidos se superponen con frenesí. Huele a pólvora.

El Coraza y su confidente Loa van a caballo, junto a la figura de San Luis Obispo, todo el resto de la concurrencia va a pie. Tanto el paraguas, como los guantes, la corbata y el caballo son símbolos de la cultura occidental, representan grandiosidad y prestigio. Incluso los zapatos brindaban estatus cuando la fiesta era celebrada por indígenas, ya que en sus días cotidianos no los utilizaban. La “cabeza” es indudable signo de esplendor.

Por su parte, los “maestros” o “ñanpadores”, ya ancianos, tocan pífanos, rondadores y caja. En sus cuerpos está escrita la historia festiva que conjuga los tiempos. Abrigados con ponchos azules van abriendo paso. Su presencia colectiva contrasta con toda ostentación. Forman un tejido de armonía que alcanza resonancias atávicas: es arte que honra la celebración de la vida. Su música se anuncia desde la laguna hasta la cima de los montes. Cuando paran de tocar ríen a carcajadas.

¹⁴ La banda de San Rafael conoce las canciones apropiadas para esta fiesta. “La música de la banda es guerrera. Cada momento tiene su música y juega un papel” (Marco Calapaquí, Coraza, 2010). Toca “Yumbo tradicional”, “Yumbo grande”, “Bajo el cielo imbabureño” y la “Polka del Coraza”, entre otras.



Amaranta Pico

Pifano, caja y rondadores

FUNDADA EN 1620
QUITO



Coraza y Loa

Amaranta Pico

Son personas con un profundo conocimiento de todos los rituales, debido a su participación como especialistas en los distintos acontecimientos festivos (bautizos, bodas, fiestas). Uno de los tonos que interpretan en la fiesta de Corazas se llama *Urkuman Kayay* (llamada al cerro), el cual cada vez que lo tocan es necesario que lo hagan con dos botellas de aguardiente y dos cajetillas de tabaco delante: 'como pago a los cerros por haberlos llamado para que acompañen en la fiesta'. (...) Durante las dos o tres semanas que dura la fiesta, no cesan de tocar casi nunca, ni siquiera cuando va tocando la banda de pueblo (Ares Queija, 1988: 43,44).

La Mama Señora o "Ama" Señora, la mujer del Coraza, va a pie. Lleva un sombrero y un bastón florido. "Era la que le hacía pasar la fiesta al Coraza, a través del tejido de las esteras, iba acumulando una a una hasta hacer capital, para hacerle pasar al marido la fiesta" (Luis Freddy Sánchez, 2010). Bebe y baila con las mujeres de los yumbos, su movimiento es pausado, no salta ni brinca.

En las esquinas del recorrido el prioste desciende de su caballo y danza junto a sus invitados. Para ello se quita momentáneamente la "cabeza". El Cuentayo y la Mama Señora están prestos a ofrecerle un sombrero negro que contrasta con su maquillaje blanco. El Coraza brinca con ímpetu, zapatea y alza los brazos. Enseguida vuelve a montar y continúa su camino.

Después de transitar a las orillas de la laguna, la comitiva sube al casco urbano. El espacio escénico del prioste está delimitado por cuerdas de monedas antiguas que forman una calle de honor. El parque central de San Rafael era antes una plaza de tierra y allí se daba lugar uno de los episodios principales de la fiesta, conocido como "*limay*". Ocurría que después de la misa, los Yumbos y el Loa iniciaban una persecución al Coraza arrojándole grandes caramelos, "bolondrones", a la cara. El prioste intentaba esquivar el ataque montado en su caballo,

seguido de cerca por su Cuentayo, que también recibía las magulladuras. A cada golpe que le asestaban en el rostro, el Coraza agradecía diciendo: "*ayayay pay ayayay pay*".¹⁵ La sangre bañaba la tierra.

Hay diferentes interpretaciones para el juego que conjuga el azúcar y la sangre. Luis Freddy Sánchez considera que se trataba de un rito contra el poder, representado en el Coraza: "reclamando por la injusticia que el pueblo indio ha vivido". Para Marco Calapaquí se trata de un contraste pues antes y después del "*limay*" el prioste es intocable, sin embargo, "mientras más se le acierte más bendiciones tenía el Coraza". Isabel Criollo cuenta que cuando le reventaban la cara, aumentaba el prestigio del prioste. La gente decía: "él es buen Coraza, buen festejador". Quien acertaba el golpe era recompensado con el mejor "mediano". Se observa que el prioste ofrece un sacrificio y agradece a la tierra. Es premiada la osadía de quien ha conseguido vulnerar al Coraza.

La estación final del recorrido es la puerta de la Iglesia, en donde el Loa recita versos en honor al santo. Hasta el atrio suben los caballos y detona el camino de pólvora. En una sola jornada se ha representado la fiesta que duraba de ocho a quince días. El Coraza ha rendido homenaje a la memoria.

Todos los aquí reunidos digamos con gran contento:

¡Viva nuestro patrón San Luis!

¡Viva el venerable señor cura!

¡Viva el Capitán de Corazas!

¡Viva el señor teniente político!

¡Viva el barrio de arriba!

¡Viva el barrio de abajo!

¡Viva el servicio!

¹⁵ *Ayayay pay* (ayayay gracias), en estos términos el Coraza expresa dolor y gratitud al mismo tiempo.

¡Viva el cuentayo!
¡Viva la cocinera!
¡Viva la despensera!
¡Cajeros, pifaneros y rondadores!
¡Viva el Batallón de Imbabura!
¡Señores!



Testimonios

Marco Calapaquí, Luis Freddy Sánchez, Nibo Villarruel, Isabel Criollo, Elba Luzmila Toapanta, William Oña, Vicente Morales, José Peña.

Bibliografía

- Ares Queija, Berta, *Los Corazas: ritual andino de Otavalo*, Ediciones Abya Yala, Quito, 1988.
- Ayala Mora, Enrique, *Resumen de Historia del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito, 2008.
- Colombes, Adolfo, *América como civilización emergente*, Catálogos, Buenos Aires, 2008.
- Ontaneda Luciano, Santiago, *Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador. Un recorrido por la Sala de Arqueología del Museo Nacional*, Catálogo de la Sala de Arqueología, Ministerio de Cultura, Quito, 2010.
- Sánchez Viñachi, Tomás, *Del Otavalo prehispanico a San Luis de Otavalo*, Gobierno Municipal, Otavalo, 2005.
- Villarruel, Nibo, *San Rafael de la Laguna. A través del tiempo y del espacio*, El Gran Libro, Quito, 2004.





Anaranta Pico

La "pasada"



Elvira Darango

Vestidora Coraza

LOS MÚSICOS

Nos vamos acercando a la casa de quien será el prioste este año. Lo primero que se escucha es el frágil y dulce sonido del pífano, acompañado por el incesante sonido de un tambor. En plena calle, bajo un toldo, se hallan sentados cinco hombres indígenas de corta estatura. Todos ellos aparentan más de setenta años y parece que dolores y desengaños se hubieran fraguado en sus tobillos, caderas y gargantas. Los cinco músicos casi son fantasmas, apariciones de algo que fue. Tres de ellos soplan las cañas de rondadores, otro toca el pífano y el quinto hace sonar la caja con dos delgados palitos. Todos los instrumentos son viejos, empolvados por el transcurso del tiempo.

Lo más hermoso y sorprendente es el regocijo y la picardía que expresan a pesar de su pobreza. Lo humilde de sus ropas, sombreros y alpargatas revela un estado de despojo y abandono al igual que el de muchas mujeres ancianas de este sector. Cuando no están tocando hablan en quichua y frecuentemente estallan en risas. Pero hay instantes en los que asumen un silencio, una pausa incluso corporal, donde sólo las pupilas se mueven con vivacidad. Causan en mí una especie de compasión por el tiempo que nos toca vivir, cruzado por la tecnología y el apuro.

Parece que el barro hubiera encontrado hospedaje para siempre en las grietas de las palmas de sus grandes manos de uñas recias. Esas mismas manos son las que hacen la música que nos estremece el alma. Surge de ellas un hálito, un sollozo retenido que logra contenerse y expresarse al mismo tiempo. El sonido del pífano se escabu-

lle, no quiere saber nada de tristezas y actúa en contrapunto a los rondadores, juega con el sonido del tambor al interpretar sanjuanitos o danzantes. Mientras las últimas luces del día se anidan en la cima del Imbabura, los cinco músicos parecen elevarse del suelo y cruzar por sobre las aguas del lago San Pablo.

SAN LUIS OBISPO Y LAS COCINERAS

La imagen de San Luis Obispo está lista desde muy temprano. Sobre un anda de madera aguarda para ser sacado en procesión. Vestido de túnica blanca y capa color verde, el santo lleva una bufanda blanca bordada con flores rojas para protegerse del frío. Cubre su cabeza una plateada mitra y la expresión de su cara no es doliente. Solitario, en el cuarto que le han reservado, una vela de tenue llama lo acompaña y tal parecería que el poder de hacer milagros se le hubiera secado.

Por contraste, en el espacio donde hierven los alimentos desde el día anterior, siete ollas gigantes se dejan abrozar por las llamas de las fagones. Las mujeres que cacinan no se detienen: atizan el fuego, mecen las ollas con grandes espátulas y cucharas, lavan platos, cortan grandes pedazos de carne de res a trozan pollos con sus manos. Todas son indígenas otavaleñas, con sus cinturas fajadas sosteniendo los anacos azules. Grandes tanques de plástico llenos de papas peladas, sumergidas en el agua, son el testimonio de que las mujeres no durmieron preparando la comida para la fiesta.

EL CORAZA

La preparación de la fiesta demanda semanas y meses al prioste, quien va a interpretar al personaje protagónico. Ya llegado el día, vive una profunda transformación cuando es vestido y maquillado de Coraza.

El cuarto de la Vestidora queda en la calle principal, es pequeño como una tienda de abarrotes. Está ataviando

al Coraza, a los Yumbos y al Runa Loa. Mientras pasan los minutos la expectativa crece entre los músicos indígenas, la banda de San Rafael y todos los invitados. Los vasos de cerveza, ron y chicha cruzan de boca en boca al ritmo de sanjuanes, pasacalles y danzantes.

Parece increíble la capacidad del cuarto, hay un constante entrar y salir de mucha gente, entre ayudantes y curiosos. Me acerco y logro ver las manos de la mujer que los viste: cose ángulos de las comisas, apuntala hombreras, sube bastas, acomoda, ajusta, mira por delante y por detrás, aprueba mientras pasa un nuevo hilo por el ojo de la aguja.

Cuando finalmente sale del cuarto de vestuario, la música de la banda se suspende por segundos, produciendo un silencioso paréntesis de admiración. Parece que la blancura del traje del Coraza oscurece la luz del día. El tocado con el penacho de plumas que cubre la cabeza y tapa la cara del personaje es espléndido y misterioso. Todos los asistentes lo miran expectantes, algunos boquiabiertos, con las pupilas quietas. El Loa, los Yumbos y la Mama Señora conforman su regio séquito.

A CABALLO

El Coraza sube al engalanado caballo que le espera, llevando en la mano izquierda su cetro de mando y en la derecha un paraguas negro abierto. Hombre y caballo logran una impactante presencia escénica. En el momento que se abre la procesión, suenan camaretas, voladores y torpedos y se encienden largas sargas de explosivos colocadas en las orillas del camino.

Entre la humareda suena la banda de pueblo. Decenas de personas, entre indígenas y mestizos, forman un cuerpo teatral que se desplaza por las diferentes calles y caminas de San Rafael. La gente común en estos momentos, mezclada con los personajes, se interpreta a sí misma, sin saberlo. Hasta los perros que acompañan parecen contratados para este avance coreográfico.



5 EL RITO DEL PAYASO

Fiesta de San Juan Bautista en San Juan de Cumbayá

PICHINCHA

*La risa representa un triunfo sobre el miedo
y es en este sentido una afirmación de la libertad.*
Adolfo Colombres

Capariches, Payasos, Negros, Otavalos, Comandos, Gorilas y Perros avanzan levantando el polvo con sus brincos, convocando a toda la población a bailar. Nadie puede permanecer en casa. La vida se vuelca a la calles para agradecer y festejar. Proclaman que la fiesta es “del pueblo y para el pueblo”.

Al interior del espacio urbano, la celebración popular transforma, conmemora y consagra, es ruptura y retorno. Cada personaje del ritual en honor a San Juan Bautista en el barrio San Juan de Cumbayá integra un cuerpo colectivo que es a la vez reflejo del país profundo y diverso. El presente capítulo intenta seguir las pistas de la payasada, conformada por cientos de Payasos que en el tiempo festivo se toman el mundo por asalto.

Los huasipungos

El 21 de junio, solsticio e inicio de las cosechas, ha significado milenariamente una fecha de celebraciones rituales en todas las poblaciones de la cordillera de los Andes. El Inti Raymi, fies-

ta mayor del imperio inca se festejaba en este tiempo.¹ Con la invasión española, los rituales católicos fueron implantados en las mismas fechas, como estrategia de dominación, tal como se ha observado en capítulos precedentes. Bajo el pretexto de la evangelización se impuso un cambio cultural que subordinó a la población indígena a una esclavitud para con los colonizadores encomenderos y la Iglesia.

Estas manifestaciones festivas han estado sujetas a transformaciones a lo largo de la historia, producto de los procesos sociales, pero al mismo tiempo manteniendo muchos elementos de continuidad (Cabay, 1999). Las celebraciones de San Juan, San Pedro y San Pablo aún hoy presentes a lo largo del Ecuador, principalmente en la región andina, son el mayor ejemplo a la vez de la imposición de rituales así como de la sobrevivencia de la espiritualidad indígena en torno a la tierra y las cosechas. A pesar de los mecanismos de sometimiento coloniales, como indica Ramón (1987), la población indígena no permaneció sumisa, sino que desarrolló nuevas formas de adaptación, oposición y reconstitución étnica.

El valle donde se asienta la actual parroquia de Cumbayá y sus alrededores fue zona de haciendas,² en las cuales durante siglos vivieron las familias indígenas en calidad de huasipungueras, es decir trabajando a tiempo completo para los terratenientes a cambio del agua, la leña y las semillas para labrar —en un tiempo absolutamente reducido— las tierras que se les otorgaba. “Si no llegaban a cumplir a satisfacción del patrón cualquiera de sus tareas recibían castigos públicos, en forma de amedrentamiento para los demás huasipungueros” (Naranjo, 1997: 144). Los castigos eran perpetrados por los mayordomos; hoy en día la fiesta los transforma en personajes festivos encargados, precisamente, de controlar y castigar a los disfrazados. Esta forma de explotación “fue corriente

1 Según Salomon (1980), los actuales pueblos de Tumbaco, Puembo, Cumbayá, Guápulo, El Quinche, Pifo y Yaruquí, son epónimos de *llajtakuna* antiguas.

2 Algunas haciendas de la zona fueron San Pedro de Cumbayá, Santa Inés, Cebollar, Auqui Chico, Rojas y Lumbisí, entre otras.

no solamente a lo largo del período colonial y la independencia, sino incluso hasta el siglo XX” (Montenegro y Gudiño, 1985: 23). Los principales cultivos de la zona fueron de maíz, cebada, papas, arveja, habas y garbanzo, además de una rica variedad de frutas.³

Recién a partir de la Reforma Agraria de 1964 empezaron los procesos de parcelación y urbanización de las haciendas desencadenando grandes transformaciones en torno a la tenencia de la tierra, la organización social, familiar, económica y de trabajo de los ex huasipungueros. Sin embargo, estas políticas estuvieron —como hasta ahora— regidas por intereses capitalistas desarrollistas; en muchos casos las relaciones salariales empobrecieron aún más a las familias indígenas y campesinas. Por esta razón, algunos antiguos pobladores de la zona consideran que incluso la época de hacienda fue preferible en comparación con las nuevas lógicas de mercado a las que se vieron arrojados.

De los huasipungos se fueron formando los barrios. De lo que yo tengo entendido, los del [actual] barrio de San Juan fueron los resabiados y rebeldes de la parroquia, no querían ser parte de la hacienda de San Pedro de Cumbayá, no querían someterse al patrón. Y, como la Iglesia siempre ha estado al lado del poder y del Estado, (...) lo que me cuenta mi padre es que, cuando él era niño, el párroco lo único a lo que venía es para insultarles y decirles: ‘están mal, están en pecado y tienen que convertirse, por tanto tienen que bajar a la parroquia y sujetarse al párroco y al patrón de la hacienda grande’. No logró convencerles, fueron muy duros pero no persuadieron fácilmente a los sanjuaneños (Fernando Guamán, sacerdote salesiano, 2010).

En el imaginario del pueblo sanjuaneño existe una tradición de rebeldía hacia las imposiciones. La fiesta popular es un espacio de contravención y libertad. Incluso el fervor con el que se

³ A pesar de haber constituido un sistema de explotación, la hacienda representó también un espacio de reconstitución étnica, tal como señala Galo Ramón (1987), en tanto permitió la reconstitución del parentesco y la rearticulación de las formas organizativas del pueblo andino. Las unidades domésticas habrían permitido la circulación de bienes, servicios y conocimientos. El ámbito de la fiesta andina recrea muchas veces la vida de la hacienda.

rinde honor a San Juan forma parte de este espacio, que no se limita a la iglesia sino que avanza junto a las comparsas, ingresa en los hogares llenándolos de bendiciones y acude al estadio el día de vísperas para presenciar la quema de castillos y chihuahuas. Su anda ocupa siempre un lugar especial junto a la banda de pueblo.

Según narra doña Valeria Guaminga, de setenta y siete años de edad, el actual San Juan hasta hace poco más de cincuenta años se llamaba Pisicullá. Junto a otros poblados como Santa Inés, Rojas y Lumbisí, acostumbraba trasladarse a Cumbayá con ocasión de las fiestas religiosas. “Luego, como ya repartieron a los santos trajeron el santo acá y le pusieron San Juan Bautista de Cumbayá. Desde que yo conocí, cuando era guambrita, ya hay esta fiesta, mis abuelitos tenían animales, ganado, caballos, me decían: anda pasta ‘breve’ y deja cerrando, de ahí bajas a la fiesta”.

Juan el Bautista predicó en los desiertos y bautizó a Jesucristo, reconociéndolo como el Mesías. Su celebración oficial católica es el 24 de junio. La imagen que se venera en el barrio de San Juan lleva un manto blanco con flores, sombrero negro, capa color vino y está descalzo. En su mano izquierda sostiene un libro con un cordero blanco. Cuentan sus devotos que es “milagroso y castigador”. Hernán Guaminga y Luis Hidalgo añaden con certeza: “a San Juanito le gusta la fiesta, a la gente que reniega de él, le cobra ‘bien bonito’. Él nos protege, hemos bailado al lado del castillo y a nadie le ha pasado nada, nadie se ha quemado. Disfrazados heridos, nunca”. Es conocido en el barrio que únicamente aquellos que desairan la celebración sufren percances inmediatos como castigo de la divinidad representada por el santo.

San Juan de Cumbayá

San Juan es un barrio de la parroquia de Cumbayá perteneciente al Distrito Metropolitano de Quito. La parroquia, de alrededor de treinta mil habitantes, se ubica en el valle que se extiende entre el río Guayllabamba y la cordillera Oriental. El



Amaranta Pico

Don Hipólito y doña Valeria



Payasada

Amara Pico

cerro Ilaló divide a los valles de Tumbaco y los Chillos. Del pueblo rural que era hasta hace pocas décadas, debido al proceso urbanístico de la capital ecuatoriana, pasó a ser un suelo de altísima rentabilidad, reducto en la actualidad de una clase social que cuenta con gran poder adquisitivo.

El barrio de San Juan se encuentra a quince minutos en bus del centro comercial de Cumbayá y de la Universidad de San Francisco. Cuenta con una población aproximada de seis mil habitantes, según el presidente Rigoberto Sulca. La agricultura se practica en muy baja escala y únicamente para la autosubsistencia, las principales actividades productivas se dan en el área de la construcción y la carpintería. También hay empleados, obreros, profesores y pequeños empresarios.

Para la realización de la fiesta de San Juan se acostumbra ejercer el sistema de priostazgo, sin embargo, en 2010 no hubo priostes que “pasen el cargo”. Un comité de fiestas del barrio, conformado por diez personas, organizó la celebración.⁴ Para sacar adelante el festejo cada familia aportó con una cuota de veinte dólares. “¡A mí me gusta colaborar y les enseño a mis hijos que aprendan a colaborar!”, afirma con emoción Valeria Guaminga. “Desde enero estamos preparando, los disfrazados dan los gallos”, explica José Sulca, presidente del comité, aludiendo a las “ramas” de aves necesarias para el lunes de “gallo-mote” y la “corrida de gallos”.

La tradición que se practica en San Juan de Cumbayá es que el prioste corra con los gastos de toda la fiesta y nombre a un Capitán, encargado de recibir, acoger, alimentar y dirigir a los disfrazados, alrededor de doscientos entre Payasos, Capariches, Negros, Diablo Umas, Perros y Gorilas. Este año, ese papel también fue llevado a cabo por el comité organizador.

⁴ No obstante, la tradición del priostazgo permanece presente de tal forma en el imaginario sanjuanero que la mayoría de pobladores denominaba “priostes” a los miembros del comité de fiestas. A esto se suma que todos dan por hecho que esta costumbre no está perdida, y que se retomará en los años próximos.

Faltando unos tres meses para San Juan, el Capitán empieza a recorrer de casa en casa, haciendo el compromiso con el disfrazado y entregándole su botellita de licor. Ya en la fiesta, si el prioste vive aquí y el Capitán al otro extremo del barrio, el disfrazado va donde el Capitán, está a las órdenes. Llega el sábado a las tres de la tarde con su traje a servirse una comida, una chichita. De ahí el prioste con la banda de músicos se va a la casa del Capitán a recoger a los disfrazados (Hernán Guaminga, Payaso Mayor, 2010).

El día 24 de junio, sea cual fuere el día de la semana en el que caiga, los personajes festivos de San Juan visten por primera vez sus trajes y bailan durante varias horas acompañados por la banda de pueblo. Dicen que se trata de “un abrebocas” de la fiesta. Aquel día los disfrazados acostumbran bajar al caer la tarde a la iglesia con la imagen de su santo patrón Juan Bautista en brazos, bailar en la puerta del templo y luego asistir a la misa con sus máscaras en mano.

La verdad del disfraz

Don Hipólito Sacancela, sanjuaneño de ochenta y cinco años, ex Capitán, Negro, Capariche y Otavalo que aún continúa bailando, cuenta que, hace mucho tiempo, el Payaso acostumbraba pararse sobre una mesa como si oficiara misa, con la finalidad de “hacer rezar” y regalar caramelos a los niños.

Dice el Payaso: ‘a ver, niños, ¡veeengan, veeengan!’, mostrando los caramelos. Entonces un montón de guagüitos vienen corriendo, ahí les dice el Payaso: ‘hínquense todos’, para hacer rezar el padre-nuestro. Ahí sí coge un puñado de caramelos y bota para los niños. Se sube a la mesa como si estuviera predicando un padre...

Al interior de la fiesta el arte de representar está mediado por la experiencia de lo sagrado y la dimensión de lo imaginario. La encarnación de los personajes significa, además, formar parte de una colectividad y de una tradición. La teatralidad en este ámbito también da cuenta de los procesos de apropiación y pertenencia

que se viven. El tiempo festivo aparece de alguna manera como “irreal”, en tanto la fantasía opaca la realidad. Incluso los sectores divergentes pueden identificarse temporalmente: se asiste a la creación de identidades transitorias, que pueden relacionarse entre sí por el disfraz que llevan puesto, es decir, el personaje que se representa, pues va más allá de vestir un disfraz, la devoción conjunta por el santo patrono o el placer de compartir la música, el alimento, el baile y el licor. El uso del disfraz entraña un rito.

Payasos antiguos advierten a los jóvenes que quien porta el disfraz se compromete a bailar durante doce años, por lo menos. Y aclaran que hay que hacerlo con gusto. En palabras del Payaso Mayor Hernán Guaminga: “si va a bailar hágalo con mucha fe, si le piden colaboración hágalo de todo corazón. Nosotros nos sacamos la mugre bailando”.

Los Payasos Mayores son los cabecillas del grupo, generalmente los que bailan “más duro”, es decir, transmitiendo alegría y haciendo un mejor manejo de su energía para resistir el baile durante tres días.⁵ Centeno Álvarez (2005) haciendo referencia a Eugenio Barba, señala las diferencias del uso del cuerpo en la vida cotidiana y en las situaciones de representación. A nivel cotidiano la “técnica” del cuerpo estaría condicionada por la cultura a la que se pertenece, mientras que, en una situación de representación como la de los Payasos la técnica del cuerpo varía totalmente: es extracotidiana. El adiestramiento de este tipo de movimientos no está escrito en libro alguno, se aprende *in situ*, sobre la marcha, con el sudor y la experiencia. En el caso de los Payasos, es indiscutible el cambio que experimentan los cuerpos cuando se quitan la máscara; elemento clave del atuendo que, en palabras de Bajtin, “encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual,

⁵ En 2010 los cabecillas fueron Hernán “El Chiri” Guaminga y Luis “El Chino” Hidalgo, quienes llevan bailando treinta y veinticinco años respectivamente. Al igual que en el caso de los Rucos de Alangasí, capítulo 3, se acostumbra que los mayores encabezen las filas y los menores, incluso niños y niñas, vayan al final.

elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos” (2003: 42).

En San Juan de Cumbayá, la danza de los Payasos, en lugar de decaer ha aumentado en los últimos quince años llegando a haber en ocasiones hasta trescientos disfrazados. La payasada está integrada en su gran mayoría por hombres, desde niños que están aprendiendo a caminar hasta personas mayores. Hay también algunas niñas y jóvenes. La indumentaria del Payaso está compuesta por un traje bombacho de telas brillantes en colores vivos como azul, rojo, verde, ámbar o fucsia, fabricado por las costureras de San Juan con varias semanas de anterioridad. Lleva al cuello una gola, empuña un “chorizo” y está coronado por un gran bonete con una lluvia de serpentinas en la punta. Los Payasos de San Juan de Cumbayá acostumbran usar trajes bicolors a diferencia de los de otros barrios que visten tonalidades claras, chalecos y bombines.

El “chorizo” es el principal elemento escénico del Payaso, su complemento y su “arma de ataque o defensa”, según los propios Payasos. Es un cilindro forrado con telas brillantes y relleno de trapos.⁶ Al bailar, los Payasos agitan este objeto contundente como extremidad de su personaje y también lo usan para azotar a la multitud. “Se baila con el chorizo, se le pone atrás, al hombro”, cuenta Hernán Guaminga. Y Luis Hidalgo añade: “si alguien nos molesta le caemos a ‘chorizazos’, le hacemos arrodillar, que pida perdón, que ‘dé la lección’,⁷ que bromea...”

6 Los “chorizos” pueden identificarse también como formas fálicas. Al respecto, Balandier (1994) da cuenta de los simulacros de falos que acostumbran portar los Koyemsi, payasos sagrados del grupo nativo zuñi, que habita en Nuevo México. Por su parte, los Wikis de la fiesta de Tres Reyes, capítulo 11 de este libro—personajes que integran en uno al diablo y al bufón—ostentan extremidades que pueden interpretarse como fálicas, representadas con riendas. Todos estos elementos van de acuerdo con la transgresión social manifiesta en el Payaso.

7 Aquí, Luis Hidalgo está haciendo referencia a las “lecciones” que acostumbraban recitar los Payasos en las fiestas populares, no sólo de Cumbayá sino de varios barrios tradicionales de Quito y muchas otras poblaciones, principalmente en época de Inocentes. Las “lecciones” son una suerte de coplas o adivinanzas dichas con ingenio.



Amaranta Pico

Vaca loca



Payasos y chibnahuas

Manuel Aguirre Vico

En San Juan los Payasos usan indistintamente caretas de cartón y máscaras de fibra de vidrio, siempre de color blanco.⁸ “Cuando me pongo es una emoción grande, las cosas son diferentes”, cuenta Luis Hidalgo. La máscara en la teatralidad festiva involucra un trance que, en muchas ocasiones, es producto de la fe. La máscara no “oculta” inocentemente las facciones, quizás revela un nuevo y verdadero rostro. En la representación está la realidad. La imagen es la cosa: no hay distancia. El personaje escénico es la propia persona y el disfraz la verdad.

Dice Colombres (2004) que la máscara tiene la función de borrar la identidad de la persona que la porta y hacer que ésta se convierta en otra, en un ámbito cercano a lo sagrado. Es como si el portador fuese poseído por el espíritu de la máscara. Sin embargo, al anular la identidad individual del hombre, éste pasa a formar parte de una identidad colectiva, la de la payasada. El enmascaramiento resulta la transformación ritual del actor humano en un ser de otro orden, tal como señala Crumrine (en Cánepa Koch, 1998). Aunque el gesto de la máscara es en primera instancia inalterable, el movimiento del cuerpo crea la ilusión de que podría variar inesperadamente, entre la burla y la inocencia, entre lo femenino y lo masculino, entre las edades.

“Me gusta ser elegante disfrazado de Payaso. Estos tres días son míos”, dice Hernán Guaminga. El arte del Payaso en escena niega todo tipo de indolencia, atraviesa límites y burla convenciones. Antes de que el espectador se percate ya le ha arrancado una risa.

[La risa] se presenta como una visión diferente del mundo, una contracultura que toma a la vida como algo siempre abierto, maleable, inacabado, a lo que ningún discurso, ninguna institución, puede en verdad fijar, congelar para siempre. A menudo avanza incluso sobre la muerte y la desgracia, como un mecanismo de compensación emocional dirigido a coagular el llanto (Colombres, 2004: 255).

⁸ La máscara de fibra de vidrio carece del surco del labio superior lo cual le proporciona una característica asexual. Estas máscaras son semejantes a las de los Payasos de Lumbisí.

“Llevamos la fiesta en la sangre...”

El sábado siguiente al 24 de junio se celebran “las vísperas” de San Juan. Aún no lo sabemos pero, a lo largo de este día y su noche, la fiesta alcanzará su mayor esplendor. Los disfrazados comienzan a reunirse desde las tres de la tarde en la casa de quienes harán las veces del Capitán, personas del comité de fiestas que ofrecen su casa como punto de encuentro, preparación y alimentación. Al interior de la sala reposa y espera San Juan; desde fuera, niños y niñas pegan sus rostros a las ventanas con la intención de divisar la imagen querida. Algunos personajes llegan ya vestidos y saltando, otros, con su vestuario cuidadosamente doblado, listo para ser reestrenado. Los patios de la casa se convierten en camerinos al aire libre donde todos se visten y bromean mientras inmensas bandejas con licor y comida son repartidas sin descanso y la banda de pueblo con sus notas indica, inconfundible, que la fiesta ha comenzado.

Poco antes del anochecer, San Juan es elevado en andas y escoltado por una multitud de personajes que se encamina a la iglesia para el “salve” de vísperas. La alegre comparsa desciende por las empinadas calles de San Juan mientras los voladores reventan anunciando el paso del santo y de la fiesta. Encabezando la comitiva van los Capariches que, según todos cuentan, “vienen de Calderón”⁹ barriendo no sólo las calles sino a la gente. Son los guías del grupo de disfrazados, son “limpiadores” de cuerpos y espíritus, por eso, además de sus escobas cargan hojas de maíz, ramas de ortiga, botellas de trago y pomas de chicha. “Los Capariches son los más respetuosos, cuando pasa el prioste le barren el paso”, explica Segundo Paillcho.

Enseguida avanza la imponente payasada, van de dos en dos, saltando y agitando sus chorizos mientras gritan: “Ja-Ja! ¡Jo-

⁹ Los Capariches representan a los barrenderos y recolectores de basura de Quito en la época republicana y hasta avanzado el siglo XX, en su mayoría indígenas y muchos provenientes de Calderón. Realizaban este trabajo en las madrugadas.

Jo!" Junto a los Payasos van los Negros y Negras o "Morenos", como también se los conoce, interpretados en ambos casos por hombres. Llevan ropa colorida, pañuelos, los hombres machete y las "mujeres" mallas y faldas cortas. A su lado van los Otavalo, con pantalones blancos, ponchos azules, caretas sonrientes y alpargatas. Entre todos ellos corren ágiles Monos y Gorilas cubiertos de felpa y Perros que se revuelcan, menean la cola, ladran, muerden y "orinan" a la gente.

El Mayordomo de la hacienda, encargado de controlar y castigar con cabestro a los disfrazados que crea que lo ameritan, camina por los márgenes, con duro semblante. "Nos ordena a todos: 'levántense, muévanse, bailen' y tenemos que obedecer. Bien charlón es", comenta Segundo Paillcho, el único Comando de la comparsa. Utiliza traje militar, máscara de Negro y baila con un lagarto disecado como pareja.¹⁰ "Cuando uno está con la careta empieza la fiesta, a mí se me van las lágrimas, ¡es tan lindo!", cuenta emocionado.

Antes de entrar a la misa de "salve", San Juan en su retablo florido es colocado en la puerta del templo, dando las espaldas al altar. Es entonces cuando la banda entona las melodías más alegres y todos los personajes giran frente a la iglesia en un eufórico círculo festivo. "A pesar de que estamos bien tapados, bien cubiertos, sudando como tapa de olla, igual nos vemos, estamos en contacto visual", dice Hernán Guaminga. Cada uno, al presentarse frente al santo se detiene y le rinde veneración, quitándose la máscara por instantes.

Mientras la población del barrio asiste a la misa, los Payasos se encargan de recoger y transportar los fuegos pirotécnicos al es-

¹⁰El Comando es un solo personaje, de contagioso entusiasmo, inventado e interpretado desde hace veinticinco años por Segundo Paillcho. "Cuando se dio la guerra del Cenepa falleció un vecino en combate. En la fiesta yo me hago una idea sentimental de que él está presente y yo estoy vestido con la ropa de él", cuenta. "No estoy viejo, ¡es que la juventud se me ha acumulado! En la fiesta mando yo, porque en mi casa manda mi mujer, esto no es chiste, es verdad", añade entre risas.

tadio de fútbol, escenario donde se llevará a cabo la quema de la chamiza, los chihuahuas y los castillos. "Con eso se le calienta al santito, es una tradición de años. Si no hay fuegos pirotécnicos no hay fiesta", explica José Cabrera, miembro del comité de fiestas.

Las "vacas locas" son fabricadas con estructuras triangulares de carrizo coronadas con cuernos de toro. Sobre el carrizo se extienden cartones sobre los cuales se incrustan adornos y premios: naranjas, caramelos, papeles brillantes y otros regalos. Hay hombres que se colocan encima del cuerpo esta estructura y con ella persiguen a la gente durante la fiesta. A quienes intenten arrancarle los premios no les será nada fácil ya que, además de la cornamenta, la vaca loca está protegida por los chihuahuas: armazones de caña forrados de papel y pólvora, provistos de pilas de pirotecnia que lanzan luz y fuego a su paso.

Cuando finaliza el "salve", la población acude masivamente al amplio estadio del barrio. No sólo asisten a las vísperas los sanjuaneros, hay visitantes de Yaruquí, Lumbisí, Tanda, Nayón, Tumbaco y Quito, entre tantos otros. Cuando el estadio se encuentra atestado hacen su entrada triunfal los Payasos cargando los grandes chihuahuas, más de diez que, incluso apagados, anticipan alegría segura. Pronto se enciende la chamiza, toca la banda y todos los disfrazados inician el mayor baile de la fiesta, por cantidad y emoción.

Cuando arde la inmensa hoguera de chamiza ilumina al estadio entero provocando en todos los asistentes el asombro primigenio del fuego. La quema de la chamiza y de los chispeantes chihuahuas parece calcinar cualquier sombra de amargura. Purifica la mirada de quienes contemplan. Crece la euforia de los Payasos, que no paran un segundo de bailar formando un gran rueda en todo el estadio. Enardecen. Finalmente, el castillo mayor irradia en mitad de la noche: obra efímera que brilla, se estremece y muere en minutos, derramando luces y explosiones.

A la mañana siguiente se realiza la misa en honor a San Juan Bautista. Previo a ella, todos los disfrazados desayunan en la casa



Amaranta Pico

Payasada / Procesión de San Juan Bautista



Elvira Durango

Camino a la corrida de gallos

de los antiguos priostes, quienes entregan veinticuatro ceras a los nuevos priostes o, en este caso, a los organizadores del comité de fiestas, para que sean bendecidas en la misa.¹¹ Al cabo de la ceremonia religiosa, niñas loadoras a caballo viven a San Juan, arrojan caramelos y sueltan palomas. A continuación, todos los personajes y pueblo en general emprenden una procesión jubilosa por las principales calles del barrio. A lo largo del recorrido lanzan naranjas y riegan pétalos que van dejando huella del paso del santo y de la fiesta.

Después de devolver al santo a la iglesia, todos los integrantes de la procesión se dirigen al son de la banda de pueblo y del detonar de los voladores, a la casa de los organizadores. Es tanta la comida que se sirve que en repartirla se pueden demorar hasta cuatro horas. Al finalizar el banquete principia el baile.

Lunes de gallo-mote

El lunes se juega la “corrida de gallos”. Al son de la música, disfrazados y pobladores se disputan simbólicamente comida y licor. Al final, la recompensa general es el “gallo-mote”. Así se agradece la feliz culminación de la fiesta.

Los principales jugadores de la “corrida” son los Payasos, aunque también tienen oportunidad de participar los otros personajes y la población en general, especialmente los niños y las niñas.¹² Para realizar la “corrida”, entre dos soportes se ajusta

¹¹ Las veinticuatro ceras que llevan los priostes a la misa miden 95 cm. cada una y son elaboradas el sábado de vísperas. José Cabrera, especialista en tal labor, explica el proceso: “derretimos la cera y con eso mismo le bañamos a las nuevas para que se blanqueen. No usamos ningún molde. Hacemos eso cada año porque al prioste viejo no le gusta entregar las ceras quemadas sino nuevas, tal como ha recibido. Desde las cinco de la mañana ya estoy en este arte, hasta las cinco de la tarde”.

¹² La corrida de gallos de San Juan de Cumbayá se asemeja a la tradición del “gallo capitán” de las fiestas de Cayambe, aunque con la diferencia de que, mientras en San Juan participan los disfrazados y todos quienes deseen jugar, en el arranque del gallo de las poblaciones de

una soga de la cual pende un gallo alternado cada vez con una botella de licor. En total pueden haber veinte o más premios, según el número de “ramas de gallos”¹³ que hayan sido entregadas por los Payasos. Los disfrazados forman una columna y al ritmo de la música avanzan corriendo para tratar de agarrar el premio, gallo o licor, lo cual se torna difícil ya que hay alguien en un costado tirando de la soga cada vez que los jugadores intentan alcanzarla. En su carrera, muchos caen estrepitosamente al suelo entre las carcajadas de todos los presentes que se han apostado en los alrededores para disfrutar del juego. Quien logra agarrar el premio lo recibe triunfante de manos de los organizadores, junto con los aplausos del público.¹⁴

El gallo-mote es una receta tradicional común en la zona de Lumbisí, San Juan de Cumbayá y algunos barrios aledaños. Únicamente se prepara en épocas festivas y se sirve siempre en día lunes, conocido como “el día del gallo-mote”. Los gallos, gallinas y pollos son entregados por los disfrazados; en el caso de la fiesta de San Juan, por los Payasos. Según explica Luis Hidalgo, “por lo menos comen mil personas, de todos lados, no sólo de San Juan”. Su preparación inicia desde tempranas horas y se realiza entre varias mujeres, quienes pelan las gallinas de campo y las hierven en grandes pailas junto con el maíz previamente remojado. Aparte se cocinan el fréjol y la arveja y, finalmente, al mezclar todos los ingredientes se añade salsa de maní, leche, orégano, cebolla, anís y perejil. Esta succulenta sopa se sirve junto

Cayambe, según señala Cabay (1999), participan sólo el prioste, el capitán o la capitana y, con tal acto, quienes ganan quedan comprometidos a entregar una rama de gallos el año próximo.

13 Las ramas de gallos son largos palos de los cuales cuelgan gallos y gallinas atados por los patas, además de botellas de licor y cajas de vino. En las fiestas de San Juan se entregan aproximadamente sesenta gallos a los priostes; la mitad se destina a la corrida y la otra mitad a la preparación del gallo-mote.

14 En 2010 esta actividad sufrió una transformación decisiva, si bien los premios de las ramas de gallos se repartieron a los ganadores, el juego propiamente dicho se realizó sin gallos; en su lugar se colocó una botella de plástico con un pollo de hule en su interior. Según nos explicaron, este cambio se debió a una prohibición de la Intendencia.

con otros platos, generalmente caldo de menudencias y hornado con papas, todo acompañado de abundante chicha y licor.

El momento en el que se reparte el gallo-mote y el licor, el secretario de los Payasos es el encargado de llamarlos uno por uno —y a su familia por añadidura— nombrándolos por su nombre de pila y por su apodo. Muchas veces el “alias” del Payaso recae también sobre su esposa. Según José Cabrera, “el secretario está echando el ojo todo el año para ponerle el sobrenombre a los Payasos”, ya que el apodo suele ir acompañado de alguna broma, ingeniosa ironía o remedo que ponga en ridículo al susodicho. “Se le dice por ejemplo: ‘dejarás de ser sinvergüenza’, y así para que la gente se ría”, explica Segundo Pailcho. El secretario dice con gesto de seriedad: “señores, esto es una investigación de un año completo, no todo es verdad, pero el 99% sí es cierto”. Toda la concurrencia estalla en risas.

El martes es conocido como “el día de las cocineras”, dice José Cabrera que ese día “a ellas se les atiende con su comida y su traguito”. Segundo Pailcho, agrega que “todos los priostes tienen que cocinarles y servirles bien a las cocineras”.¹⁵ Se cuenta que antes les arrojaban ceniza a los pies en símbolo de agradecimiento.

Así concluye la fiesta de San Juan que aunque está a minutos parece estar a cientos de kilómetros de la prisa urbana. En el tiempo de ruptura que ofrece la fiesta no se produce, se imagina. El rito del Payaso ha logrado crear lo que Georges Balandier tan certeramente llama “el desbarajuste”.

¹⁵ La costumbre de entregar a las cocineras todo lo que sobra de la fiesta —comida, licor y víveres—, además del pago monetario, se practica en varias fiestas populares andinas. Otro ejemplo se observa en Tisaleo, capítulo 8.

Testimonios

Hernán Guaminga, Luis Hidalgo, Filomena Sulca, José Cabrera, Hipólito Sacancela, Valeria Guaminga, José Sulca, Rigoberto Sulca, José Rafael Segovia, Octavio Sulca, Fernando Guamán, Segundo Pailcho.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- Balandier, Georges, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Editorial Paidós, Barcelona, 1994.
- Cabay, Irene et al., *Año por año. Las fiestas de San Pedro en Ayora, Cayambe*, Proyecto Integral Ayora, Abya Yala, Quito, 1999.
- Cánepa Koch, Gisela, *Máscara, transformación e identidad en los Andes. La fiesta de la Virgen del Carmen*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Lima, Lima, 1998.
- Centeno Álvarez, Elaine, "Biomecánica y antropología teatral: Meyerhold y Barba", Vol. 23, No.50, Universidad Bolivariana de Venezuela, Maracaibo, mayo de 2005.
- Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, Serie Antropológica, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004.
- Montenegro, Fernando y Patricia Gudiño, *Las mitas en la Real Audiencia de Quito (su aplicación en los obrajes y transición hacia el concertaje)*, Abya Yala, Quito, 1985.
- Naranjo, Marcelo (coord.), *La Cultura Popular en el Ecuador. Pichincha*, Tomos XIII, XIV y XV, CIDAP, Cuenca, 2007.
- Ramón, Galo, *La resistencia andina. Cayambe 1500-1800*, CAAP, Quito, 1987.
- Salomon, Frank, *Los señores étnicos de Quito en la época de los Incas*, Instituto Otavaleño de Antropología, Quito, 1980.





Amazata Piro

Payaso de San Juan

Llegamos a las canchas del barrio San Juan Alto, en Cumbayá, lugar donde se reunirán inicialmente los personajes de la fiesta. Es temprano, todo está tranquilo y parecería que nada va a pasar. A pocas cuadras de distancia hay mansiones y supermercados. Aquí, sorprendentemente, sobrevive una manifestación cultural nuestra, fuerte y hermosa: la payasada de San Juan Bautista.

FOGONES

La fiesta está acompañada de comida abundante, chicha y diversos licores. Mientras los Payasos se alistan para salir, en la cocina de uno de los priostes encontramos en plena faena a cuatro mujeres que están alegres a pesar del trabajo sin descanso de sus manos. Enormes tinajas de plástico color café rebosan de papas peladas sumergidas en agua.

Un poco más adentro del patio hay un cuarto pequeña: allí están los fogones, completamente prendidos a llama viva. Cerca del ardor de las ollas, tres señoras de avanzada edad ponen su atención en seccionar decenas de pollos. A diferencia de las que pelan papas, estas ancianas son completamente silenciosas. Sus cuerpos parecen impregnados por el cansancio que han acumulado. Sin embargo, cuando nos miran sin dejar de trabajar, nos regalan una sonrisa.

LA INDUMENTARIA DE LOS PAYASOS

En San Juan de Cumbayá las caretas de los Payasos tienen, en su mayoría, un gesto congelada entre el llanto y la risa. Hechas en fibra de vidrio, las máscaras adquieren una calidad metálica. La base es blanca y los dibujos sobre la boca, ojos, nariz y pómulos son azules y rojos. Al comienzo, la uniformidad de las caretas desconcierta, pero en tanto la fiesta se va prendiendo, estos rostros repetidos confieren una sensación de irrealidad.

Las personas que van a interpretar a los Payasos empiezan a salir de su vida habitual para introducirse en el mundo de la fiesta. Van llegando a las casas de los priostes. Casi todos son hombres de variada edad, incluso criaturas de pecho; hay pocas mujeres jóvenes y niñas. Parecen obedecer un mandato divino. Disfrazarse con el vestuario de payasa en San Juan es un rito de articulación con el pasado.

Están vestidos con un mameluco de dos colores contrastantes, que incluye una capucha y una gola o capa pequeña que cubre los hombros. Confeccionado en raso, tanto en los puños de las mangas largas como en las bastas del pantalón la tela va fruncida. Los colores más utilizados son el rojo cubriendo un lado del cuerpo, y el azul el contrario. Unos botones enormes, forrados, están pegados en vertical en el centro del pecho. Llevan zapatos de caucho. El brillante bonete cónico con tiras de colores en la punta, la careta, los guantes blancos y el "chorizo" completan la vestimenta. Como en todo tipo de Payasos y *clowns*, la extravagante holgura y forma del disfraz rompe con toda formalidad y la careta lo aleja de lo cotidiano, creando una impresión insólita.

Este era el vestuario del Payaso tradicional quiteño, excepto que la careta acostumbraba ser de papel maché. Hace cincuenta años era común verlos en las diferentes fiestas populares, especialmente en Inocentes. En los barrios aparecían Diablos y Payasos. Pero de estos dos personajes, era el Payaso el que emanaba un no sé qué, algo como un misterio. Daba al mismo tiempo alegría y

miedo a los niños: era sujeto y objeto de risa y sin embargo generaba inquietud. Todos los chicos corrían o ver al personaje llegar con su "chorizo". Pobre de aquel que fuera sorprendido: recibía un "chorizazo" en la cabeza. Por eso los muchachos, luego de lanzar una loa provocativa al Payaso, corrían velozmente para huir del peligro. El personaje contestaba en falsete y su voz producía una sensación de burla macabra.

LA COMIDA, LA BEBIDA Y LOS PERSONAJES DE LA FIESTA

Una característica de las fiestas populares ecuatorianas es la generosidad, la apertura, el compartir con propios y extraños. Lejos del individualismo, en las casas de quienes hacen las veces de priostes se da sin reparos la comida y la bebida a todos los asistentes. En este festejo a San Juan Bautista, para poder atender a cientos de personas se han inventado unas tablas grandes que sirven a modo de bandejas para llevar hasta treinta platos servidos. La chicha se lleva en baldes y es servida en un mate, para que el invitado consuma de un solo aliento toda la chicha del recipiente.

Han llegado todos los personajes de la fiesta. Los Payasos, que son la mayoría. Los Mayordomos o Caporales —que guían y mantienen el control de las acciones en la fiesta— visten zamarros, acial, botas, poncho y sombrero vaquero. Los Negros se disfrazan con pantalones negros, camisa blanca o roja, pañuelo rojo en la cabeza, careta, pañuelo gitano en los hombros, sombrero y botas vaqueras; al cinto llevan una pistola de juguete o un machete. Pantalón y camisa de liencillo, poncho, sombrero crudo indígena, máscara de malla y vistosa peluca caracterizan a los Capariches; a la espalda llevan un manojo de yerbas donde predominan la ruda y la ortiga y una escoba hecha de ramas para ir limpiando el camino por donde va la comparsa.

También se presentan los Osos, Gorilas y Perros, con disfraces realistas de material sintético semejando piel de animal y enormes máscaras de plástico en agresivos gestos. Los Otavalos visten exactamente como los indígenas de Imbabura, más una máscara de malla o careta. Mientras comen sentados en bancos, sillas y en el suelo, a contraluz se ven las espaldas de montones de Payasos con las máscaras levantadas.

PROCESIÓN Y COMPARSA

La cita es en el estadio de Cumbayá. Cuando llegamos son pasadas las ocho de la noche y hay un gran entusiasmo de la gente por ingresar. En el interior hay instaladas como mil quinientas personas en las gradas. También están ubicados los vendedores con sus puestos iluminados por focos o velas. Se vende de todo: tortillas de papa, hornado, fritada, pinchos, perros calientes, hamburguesas, salchipapas y pollos brosterizados; también manzanas enconfitadas, helados y caramelos. Para beber hay canelazos, ron, aguardiente, vino en cartones y cerveza. Hay jóvenes jugando en los futbolines y tiros al blanco.

Por la música que se va acercando, se adivina que la procesión de San Juan está a media cuadra del estadio. Ingresa la banda 24 de Agosto de Lumbisí, que incluye cinco trompetas, cuatro saxos, cuatro trombones, batería, platillos, bombo y xilófono. Corremos al igual que los niños a la puerta grande del estadio y vemos bajo la luz de la luna a mucha gente con los brazos en alto, llevando los castillos y los chihuahuas que van a ser quemados. Escoltando esta procesión de objetos sacados como de un sueño, van los Payasos, Capariches, Caporales, Negros, Monos y Gorilas.

En medio de un gran entusiasmo, se escuchan voces: ¡Viva San Juan! ¡Vivan los Payasos! ¡Vivan los invitados! El movido capishca que interpretan los músicos es el que abre el espacio. Atrás de la banda va, de pie, la figura

del santo, vestido con capa roja y sombrero verde, transportado en hombros de mujeres. Con la mano izquierda sostiene un libro cerrado y encima un borreguito blanco. Su mano derecha está congelada con un gesto que parece decir: "yo me responsabilizo de todo; ¡disfruten, griten y bailen!" Los castillos que venían acostados y "flotando" en el aire al ser trasladados por manos jubilosas, son instalados verticalmente en el centro del estadio de tierra. En medio de la noche sus estructuras de corizo y envolturas de papel parecen huesos gigantes, pero quebradizos, de una escenografía inconclusa a propósito. Sin embargo de su fragilidad, guardan una oletargada fuerza explosiva.

Junto a los castillos colocan a las "vacas locas", que ensamblan orgánicamente el arte primitivo con el abstracto: en sus lomos llevan piñas, oritos, naranjas, vasos y lavacaras de plástico, vinos de cartón y cedazos. Todos estos objetos están mezclados con explosivos en formas de rosas. Estas armazones en forma de caballete, quietas en la tierra, aguardan el momento del juego festivo.

VORÁGINE

Una vez que la imagen de San Juan Bautista está ubicada en el centro de la tribuna del estadio, los diferentes grupos danzantes de Negros, Capariches, Otavalos, Mayordomos, Monos, Perros y Payasos se desplazan en círculo sin parar. Cuando pasan delante de la imagen del santo, el baile de los disfrazados se enciende con más entusiasmo. A pesar de sus muestras de respeto, los Payasos son en sí mismos una ruptura de la realidad, una irreverencia. Al ritmo de la banda, los danzantes se entregan a la música. Lo que importa es el entusiasmo: no hay códigos, compases ni partituras rígidas, se baila sin ninguna vergüenza o temor, con ganas de disfrutar. Hay un vivir el presente, típico de la fiesta popular, que hierve en todo el espacio del estadio.

Los Payasos se expresan libremente: sin censura interior ni exterior encuentran la energía y las raíces del movimiento. En medio de la vorágine que crean cuando bailan, es posible ver algunos movimientos corporales que se reiteran a lo largo de los días de la celebración. Usan frecuentemente un paso de cuatro tiempos con el acento rítmico en el compás en que, al doblar la rodilla, el pie sube hasta el tobillo. Este paso se repite mientras el cuerpo gira en el propio terreno y también se usa para desplazarse. La espalda se dobla hacia delante y regresa, mientras lanzan carcajadas y un brazo agita el "chorizo".

Al ir en pareja, entrelazan los brazos por los codos, mientras giran como remolino, saltando en un solo pie. Este movimiento es sencillo, pero ejecutado por los Payasos el resultado produce, gracias a su actitud exagerada y teatral, una fuerte impresión visual. Hacen también un movimiento de pedalear bicicleta, pero en sentido contrario, mientras están en el aire con el torso inclinado hacia adelante, casi rozando las rodillas que se levantan. Esta maniobra la realizan al mismo tiempo que giran velozmente y también al avanzar o retroceder. En la danza de los Payasos el cuerpo permanece más en el aire que en el suelo. Sus pies se mueven con rapidez, rechazando el piso como si éste quemara.

PÓLVORA

De pronto encienden una "vaca loca". Un hombre la conduce sobre sus hombros embistiendo a los danzantes y a los espectadores. Todos corren para no ser atrapados por los cuernos de la vaca. Los más arriesgados se acercan por los costados para arrebatarse los presentes pegados a su lomo. Se forma un bullicio de torpedos, música, color y movimiento. La luna, testigo de la fiesta, parece que detuviera su camino al presenciar el goce y la algarabía. Es como si el juego se hubiera apoderado del mundo.

Se prende el primer castillo; por su estructura, la pólvora va despertando figuras multicolores. Alrededor del castillo se instala el frenético baile de los Payasos: se mueven solos o en parejas al ritmo de sanjuanes, cachullapis, alzas y bombas que interpreta la banda de Lumbisí. Al bailar, parece que los personajes se multiplicaron. Cubren todo el espacio. El movimiento vertiginoso de los cuerpos con una energía insólita confirma la idea de que nuestra danza y nuestra música provocan alborozo en el tejido de la fiesta. Pasan los minutos, las horas y nadie se detiene.

Finalmente, el castillo mayor se ofrenda en el encendido espíritu de la noche. Tal parecería que con la muerte del castillo, todo se acabara, pero el baile continúa. Los Payasos, en su punto más alto de euforia, brindan un espectáculo que remueve las ideas preconcebidas sobre el tiempo, el espacio y el presente.





6 LOS PRESIDENTES DE PACOCHE

Fiesta de Pedro y Pablo en Pacoche
MANABÍ

*Viendo en el firmamento la palabra del Señor
la llevo ante ustedes con poderosa bazaña.*

*La gracia y la verdad se han encontrado,
la justicia y la paz se han abrazado.*

¡Salud señores Presidentes!

Niño Ministro Plenipotenciario

En Pacoche se integra la religiosidad popular que honra a los santos y la representación del enfrentamiento de dos “repúblicas” divergentes. Cada bando está presidido por Blancos y Negros respectivamente, quienes a lo largo de los días festivos prodigan licor, comida y música en abundancia. Se despliega una rivalidad teatral en donde alcanza mayor prestigio quien da más.

Pedro y Pablo en Manabí

El 29 de junio el mundo católico occidental conmemora a los apóstoles Pedro y Pablo. La Colonia española, a través de la campaña evangelizadora que reafirmaba su poder político y religioso, implantó esta ceremonia en las mismas fechas del Inti Raymi.¹ Tal tradición se extendió de los pueblos andinos hacia

¹ De esta manera, la Iglesia católica ejecutó su plan de “extirpación de idolatrías” con el fin de exterminar los cultos de espiritualidad indígena, tal como se observa en las fiestas de Corpus

la región de la Costa, principalmente al territorio de la actual provincia de Manabí.

En los pueblos manabitas la celebración de los santos tomó un carácter propio —muy diferente al de la fiesta andina— que se dio a conocer como la “fiesta de los Presidentes”. Aunque su origen resulta incierto, se tiene memoria de ella en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX en lugares como Picoazá y Montecristi.

La fiesta de los Presidentes reproduce el encuentro entre dos gobiernos, sus negociaciones y posterior alianza. Cobra fuerza en la época en la cual el proyecto criollo republicano comienza a debilitarse para dar paso al proyecto mestizo impulsado por el liberalismo. Provincias como Manabí y Esmeraldas, que a inicios de la conformación del estado ecuatoriano se encontraban marginadas, alcanzaron protagonismo en este tiempo de grandes transformaciones, cuando se desarrollaba una nueva formulación del estado nacional (Ayala Mora, 2002).

El liberalismo trajo consigo nuevos actores sociales y una nueva forma de ver la patria, un proyecto nacional que intentaba integrar regionalmente al país e incorporar a la comunidad cultural del Ecuador a grandes grupos medios y campesinos costeros. (...) En Alfaro se expresaba esa identidad chola o mestiza, más que criolla (Ibíd.: 83, 84).

Se cuenta que Eloy Alfaro, durante su mandato, asistió a la fiesta de los Presidentes. La celebración fusiona el culto católico de devoción a los apóstoles Pedro y Pablo con una representación festiva en la que dos repúblicas simbólicas —Guinea y Roma— se enfrentan y, finalmente, firman la paz. Para tal fin conforman sus gabinetes “presidenciales”, que son réplica del gobierno ecuatoriano y sus dignidades políticas.

Christi, San Juan, Pase del Niño y Tres Reyes, capítulos 3, 5, 10 y 11 respectivamente, del presente libro.



Amaranta Pico

Camino a Pacoche

ne a celebrar aquí las fiestas de Pedro y Pablo, más de Venezuela,³ a veces también de Estados Unidos” (Cristóbal Reyes, 2010).

La reciprocidad entre santos y fieles se da a través de la participación activa en la fiesta o el priostazgo directo. Existe temor de la reacción de los santos cuando alguna persona rechaza presidir o “acompañar” en las ceremonias festivas.⁴ Cuenta Inés Mero que: “San Pedro es quien hace llover, tiene la llave y San Pablo tiene la culebra. Si a usted le buscan de acompañante y no quiere se le aparece la culebra. A veces hasta le pica”. Carlos Chóez también narra su experiencia: “estando en Venezuela yo había ofrecido estar en la fiesta y no pude venir. El segundo día de la fiesta yo voy a la casa y en toda la escalera ¡estaba la culebra!”.

El símbolo de la culebra entraña peligro pero también expresa la humanización de los santos, su cercanía con la cultura manabita y con los riesgos que a diario enfrentan los agricultores en sus fincas o en los caminos. La devoción es afectuosa y se manifiesta en el trato que se les da a los Apóstoles. No es común llamarlos “san” Pedro y “san” Pablo, sino únicamente por sus nombres, como cuando se habla de dos amigos, lo que no disminuye de ninguna manera el homenaje que se les rinde.

Pedro y Pablo no sólo representan el temor al castigo y las creencias ortodoxas de la Iglesia: descienden de sus altares para habitar la cotidianidad, son considerados compañeros diarios y protectores. Se encuentran, en palabras de Marcelo Naranjo (2002: 215), “más cerca de los hombres que de Dios, más cercanos al mar que al cielo”.

3 Cuentan en Pacoche que, desde hace más de diez años atrás, los migrantes de Manabí en Venezuela reproducen en ese país la ceremonia de los Presidentes.

4 “Cuando reniegan de la fiesta se les aparece la culebra. Para ser elegido Presidente se necesita voluntad o si no acepta el castigo de los santos. No le va bien en su trabajo, le va mal. El santo no pide fiesta pomposa, pide fiesta sencilla. Pero a la gente le gusta quedar muy bien” (Mario Valencia, 2010).

Los Presidentes de Pacoche

En nuestra primera visita advertimos la auténtica soledad de Pacoche. “Es un recinto que casi siempre está olvidado. Cuando llegan las fiestas de Pedro y Pablo el pueblo se llena y hay una alegría tremenda”, cuenta emocionado Cristóbal Reyes.

Hace pocos años fue construida la carretera que conduce al pueblo, que hasta entonces resultaba aún más aislado. No colinda directamente con el mar, se ubica entre los cerros, por lo cual sus habitantes viven más de la agricultura que de la pesca. En sus fincas siembran café, naranja, toronja, plátano, habas, tomate y pepino, entre otros productos. Los pesca de la zona se abastece principalmente del “bonito”, el dorado, el camotillo, la corvina, el “murico” y el pargo, que se obtienen en el vecino Ligüiqui, a quince minutos de distancia.

En Pacoche existen tres instancias en torno a las cuales se organiza la escasa población: la comuna, la Junta de Agua Potable y el Seguro Campesino. Excepto en tiempo de Pedro y Pablo, el pueblo se encuentra desierto. Muy pocos transitan por sus caminos circundados de ceibos. Impera el silencio.

A pesar de que el pueblo se encuentra prácticamente abandonado, los pobladores de los recintos aledaños —como El Aromo, San Lorenzo, San Mateo, Picoazá, Montecristi, entre otros— y de Manta, siguen acudiendo a la cita en Pacoche. Los preparativos de la fiesta se disponen con un año de anterioridad. El papel de los Presidentes representa una gran responsabilidad, equivalente al priostazgo de las fiestas de la Sierra. Son anfitriones que costean los múltiples gastos que involucra la celebración.

Nosotros veníamos siendo coqueteados [para presidir] desde hace unos ocho años pero económicamente no estábamos preparados. Como acompañantes toda la vida, pero ya para servir como Presidentes hay que pensar en el gasto (Leonel Alcívar y Rosa Alvia, Presidentes Negros, 2010).

Las festividades de los Presidentes son celebradas en varios municipios y parroquias de la provincia de Manabí, sin embargo, en Pacoche existen dos particularidades. Por tradición y por su localización, la fiesta está dirigida más a la concurrencia participante que al público en general. Si bien quienes venimos de fuera somos generosamente recibidos, en su mayoría las personas que asisten es porque han sido invitadas o se han enterado de primera mano. La segunda particularidad es que se realiza exactamente un mes después que en el resto de poblados, es decir del 26 al 29 de julio. Caiga el día que caiga, se celebra sin falta en las fechas señaladas.

Mire, yo tengo 66 años y desde los cinco años ya me acuerdo... Siempre ha habido esta fiesta. (...) Mi hermano Manuel, que va a ser Presidente el siguiente año, tiene como 300 personas acompañantes. Y ahora, el gentil público son como 400. De 600 a 800 personas hay que dar de comer (Medardo Mero, 2010).

Cada Presidente o Presidenta de Blancos y de Negros cuenta con distinguidos miembros en su gabinete, tales como Presidentes de Honor, Vicepresidentes, Ministros de Aviación, Defensa, Cultura, Salud, Obras Públicas, Plenipotenciarios, etc.⁵ Los Presidentes están protegidos por sus Cuchilleros o Cuchilleras, que son los encargados de mantener el orden y de entregar mensajes, de ser necesario, entre bandos opuestos. También cuentan con Abanderados, Damas, Caballeros, niños y niñas Minipresidentes y Reinas, "...el Presidente decide quién es quién, esos puestos delegan a sus más allegados, las Damas y Caballeros son las personas solteras. Habrá unas cien parejas más o menos" (Inés Mero, 2010).

5 "...los nombramientos son a imagen y semejanza de los cargos públicos del gobierno oficial. Dependiendo de la antigüedad del funcionario, se otorgarán los cargos menos importantes a los recién llegados y los considerados de mayor jerarquía a los participantes de mayor trayectoria. (...) Todos estos funcionarios tendrán sus homólogas femeninas, agrupadas en torno a su respectiva Presidenta" (Naranjo, 2002: 197).



Amaranta Pico

Acompañantes de los Presidentes

FUNDADA EN 1620
QUITO



Elvira Durango

Acompañantes de los Pr

Durante los días de la fiesta los gabinetes hacen gala de indumentarias variadas en colores previamente designados por cada Presidente. Ramón Mendoza, antiguo habitante de Pacocha, cuenta que anteriormente los Negros se pintaban el rostro con “tizne de olla”, además de su oscura vestimenta. Explica que “antes había más humildad”. En la actualidad, tanto Blancos como Negros usan sombreros, trajes y vestidos pomposos cruzados por “bandas presidenciales” que ostentan sus cargos bordados con letras doradas. Llegan a cambiarse de ropa hasta tres veces por día.

Antiguamente, si un miembro de los gabinetes se acercaba al palacio del bando contrario era apresado de inmediato y, para recuperarlo, su Presidente debía pagar un rescate, casi siempre en licor.

No se pueden hablar entre Presidentes Blancos y Negros, los mensajeros son los Cuchilleros, le entregan el sobre en el palacio, el presidente escribe y le vuelve a mandar. ¡Hay una rivalidad! Si se pasan de palacios los del otro palacio se lo llevan preso, es multado. Si es media noche ya amanece amarrado a un palo. Al otro día son dos botellas de whisky o dos cajones de cerveza para recuperarlo. Una vez, al Presidente Blanco lo agarraron y toda la noche amaneció allí amarrado, al otro día le fueron a sacar a las ocho de la mañana, a pagar el rescate, cuatro jabs de cerveza le costó ese chiste... (Medardo Mero, 2010).

Durante los días festivos la rivalidad teatral era tan marcada entre “repúblicas” de Blancos y de Negros que si sus integrantes se encontraban en la calle no se saludaban siquiera, aunque pertenecieran a la misma familia. Aún hoy tal teatralidad prevalece, aunque con menor rigor. “Los Blancos no pueden estar en los palacios de los Negros o se los llevan detenidos, es como un ritual...” (Cristóbal Reyes, 2010).

Para representar la pugna entre los ejércitos de África y de Europa, los pueblos manabitas con sus gabinetes presidenciales encarnan una figura política claramente republicana, como he-

mos visto. Se usan términos como palacios, para los resguardos de cada Presidente y se habla de Cuchilleros, en lugar de escoltas o guardias de seguridad, todo esto enriquece el guión escénico festivo.

Los tiempos históricos comulgan sin problema en el espacio-tiempo de la fiesta, en donde se pone en escena la paradigmática contienda entre blancos europeos y negros africanos. El bagaje histórico de la confrontación es borroso en el imaginario de los habitantes manabitas. La lucha entre Negros y Blancos se convierte en un pretexto histriónico para competir por dadivosidad y prestigio y, de esta manera, mantener una celebración tradicional, heredada de los abuelos.

Días de Blancos y de Negros

Los Presidentes Blancos y Negros expresan su devoción por Pedro y Pablo. Ser Presidente o Presidenta es una manera de servir a los santos, de agradecer sus milagros. Dicen que así como se da, se recibe. El 26 de julio, el primer día de la fiesta, le pertenece a los Blancos.⁶ Junto a su comitiva se pasean por los caminos de Pacoche dando inicio a la celebración, exhibiendo sus trajes y su banda de músicos.

Los Blancos forman una caravana a dos a tres cuadras antes de llegar a la iglesia, se baja el Presidente acompañado de una banda de pueblo y una bandera y llegan a pie hasta la iglesia, colocan la bandera en lo alto de la iglesia y el pueblo conoce que eso es señal de que ingresaron los Presidentes Blancos al territorio. Como ellos ingresan primero son dueños del territorio (Mario Valencia, 2010).

⁶ En otras fiestas se sigue el mismo orden, el primer día también pertenece a los Blancos. Ocurre así, aunque con diferentes motivos y fechas, en la fiesta del Caporal de Salasaca, capítulo 12 del presente libro.

Como el primer día es del gobierno de los Blancos, éstos realizan un mayor gasto económico. “El Presidente Blanco sale primero porque él es el poderoso (...) Yo fui Presidente Blanco en el '92. La diferencia con los Negros es que se gasta más plata, más comida y más tiempo: son cuatro días de fiesta” (Medardo Mero, 2010).

De manera parecida ocurre al día siguiente con los Negros: “...entra el gabinete, hace el mismo procedimiento y coloca la bandera pequeña en la iglesia y eso es señal que el territorio Blanco va a ser invadido por los Negros” (Mario Valencia, 2010). Arriban el pueblo en alegre caravana. Hacen alarde de su comitiva y del toro que después se sacrificará para alimentar a todos los invitados. “El buen Presidente es el que mata un toro, es el que hace las cosas bien. A veces hasta mata dos. Al toro lo pasean un día antes de matarlo, lo adornan y lo sacan a caminar por todo el pueblo” (Cristóbal Reyes, 2010).

El 27 de julio, por la tarde, se lleva a cabo un enfrentamiento simbólico de fútbol. Cada equipo representa a los Presidentes y Presidentas quienes, junto a sus gabinetes y al resto del pueblo, presencian el partido con emoción. Los Presidentes visten trajes deportivos y los futbolistas uniformes de equipos famosos, nacionales o extranjeros. Mientras todos espectan el cuadrangular de fútbol, las bandas de pueblo animan a sus equipos y los camiones frigoríficos ofrecen jabas de cerveza helada para refrescar a la concurrencia. El agua cuesta pero la cerveza se regala.

Por la tarde, después del festejo de los ganadores se realiza una misa en la iglesia de Pacoche. La estricta división entre gabinetes presidenciales se evidencia también al interior del templo, que tiene dos puertas, una para Blancos y otra para Negros. Las bancas están dispuestas para que las de la derecha del altar sean ocupadas por los Blancos, y las de la izquierda por los Negros. En los lados se ubican los “mirones”.

Más tarde, la fiesta llega a su plenitud en los palacios presidenciales, que son los recintos que cada Presidente pone a la disposición de sus huéspedes. Hay tarimas preparadas para presentar a diversos artistas, grandes toldos adornados con guirnaldas y un sinnúmero de mesas y sillas para brindar hospitalidad a la concurrencia.⁷ La comida y el licor no escasean en ningún momento. Se ofrece pescado, cerdo, res y pollo, también se acostumbra servir chicha de maíz. Entre palacios se crea una competencia de *djs*, animadores, bailarines, disco móviles y orquestas. Se baila, desde los tradicionales pasacalles y sanjuanitos hasta cumbia, salsa, merengue y reguetón. Las luces de neón brillan y el volumen de la música aumenta en cada palacio a lo largo de la noche.

Encuentro de “repúblicas” y acuerdo de paz

El encuentro de repúblicas se realiza, invariablemente, el 28 de julio a las tres de la tarde, en el cementerio de Pacoche. Este tradicional punto de reunión tiene por objeto congregar a vivos y difuntos en el momento del duelo y la conciliación. Ángela Macías, que acude a la celebración desde hace más de 45 años, lo explica así: “tiene que ser en el cementerio para que los muertos estén presentes en la fiesta, porque la mayoría han vivido aquí, han sido Presidentes o acompañantes, entonces ya están esperando desde el 26 de julio la fiesta...”

Es un escenario donde no sólo se encuentran los Presidentes, sino las épocas y las generaciones, al interior de un tiempo festivo y teatral. “El de Pacoche fue el primer cementerio que

⁷ En el año 2010 hubo tres palacios. Uno a cargo de los Presidentes de Negros, Leonel Alcívar y Rosa Alvia, marido y mujer; el segundo del Presidente de Blancos, Benito Alonzo; y, el tercero, de la Presidenta de Blancos, Cruz Calderón. Entre los dos últimos, aunque no se conocían previamente, existía una alianza tácita, determinada por la trama festiva y por los personajes a quienes habían decidido representar.



Amaranta Pico

Cementerio de Pacoche



Baile de Abanderados

Amoranta Pico

hubo en todo el sector rural y aquí se encuentran todavía tumbas de gente de San Lorenzo, Piñas, Santa Rosa..." (Carlos Chóez, presidente de la comuna, 2010). Desde horas tempranas, los visitantes guardan sus puestos para presenciar el acto principal de la fiesta. Pobladores de todas las edades se ubican entre nichos y tumbas, bajo las sombras de los árboles.

Se cuenta en la tradición oral de los pueblos manabitas que una embarcación de esclavos provenientes de Nueva Guinea ancló por accidente a la Costa ecuatoriana. Es así como en la fiesta, la república de Negros de Guinea, que escapa de la esclavitud, llega a territorio de Blancos, identificado en la mayoría de pueblos como el gobierno de Roma y en algunos como gobierno de Castilla. En cualquiera de los dos casos su ejército representa a los blancos europeos, conquistadores. "Los Negros son de la presidencia de Guinea y los Blancos son los españoles" (Carlos Chóez, presidente de la comuna, 2010).

La llegada de los Negros también se podría interpretar, según Varea y Prieto (2010), como una representación de los intentos por parte de esclavos negros de conformar gobiernos independientes con reyes propios, tal como ocurrió históricamente en el Caribe.⁸ Por su parte, a los Blancos, que representan "el mundo católico y la industria", les compete ofrecer a los Negros un formal recibimiento,

...brindarles hospitalidad, comodidades, alimento, fiesta y a su vez hacerles partícipes del gobierno mismo, entregándoles el poder a mitad de la celebración para que los Negros tengan oportunidad de retribuir la hospitalidad brindada en un ambiente de confraternidad y regocijo (Naranjo, 2002: 196).

⁸ En el caso del conocido Carnaval de Pasto, la dualidad entre Blancos y Negros se encuentra ligada a las revueltas de los esclavos negros por su libertad en el tiempo de la colonia española. Como resultado de su lucha, en 1807, la Corona otorgó estratégicamente un día de libertad a los negros. En los carnavales nariñenses el 5 de enero se declara como el "día de negros".

Aquí se expresan elementos que representan el enfrentamiento de la cultura europea y la africana y, al mismo tiempo, un culto de religiosidad popular que es resultado de la imposición católica colonial sobre los rituales indígenas. El encuentro entre Blancos y Negros, al interior de la trama dramática festiva se da mediante convenios protocolarios, rigurosamente dirigidos por el coordinador o maestro de ceremonias. Él narra todo lo que acontece en un ambiente solemne y marcial. Dice así:

Los ejércitos de los Blancos y los Negros representan a las repúblicas antiguas de Roma y Guinea. San Pedro y San Pablo fueron a evangelizar estos dos pueblos que tenían una vieja rivalidad que los llevaba a la guerra. Pedro y Pablo, como eran amigos, se propusieron unirlos y, luego de mucho trabajo, consiguieron que hagan las paces, ante la admiración de todos quienes que estaban presentes. Para celebrar este acontecimiento organizaron un gran encuentro para darse un abrazo de paz (Mario Valencia, 2010).

Los Presidentes de Blancos conceden el permiso a los Negros de ingresar a su territorio. Se lleva a cabo el primer desfile de ambas repúblicas con el consiguiente encuentro protocolario de saludo y recibimiento a los mandatarios de la República de los Negros por parte de la República de los Blancos, que cumple el papel de anfitriona, ofreciendo la bienvenida a tierras “castizas” (Varea y Prieto, 2009). Las dos cortes visten sus mayores galas y las bandas de pueblo entonan los acordes para la ocasión. Es entonces cuando inician las competencias de discursos y de banderas.

Los Ministros Plenipotenciarios, niños o niñas, son los encargados de dar el “mensaje de rigor”, para lo cual suben escoltados por los Cuchilleros a la tarima que se ubica delante del cementerio. Su tarea es ensalzar con elocuencia a sus respectivos Presidentes y transmitir un mensaje de hermandad al pueblo. Quien demuestre mayor carisma será el vencedor o la vencedora, lo cual se decide por el aplauso del público. Al final niños y niñas arrojan a la concurrencia globos, dulces y palomas.

Me lleno de fuerzas para poder terminar mi intervención diciendo: rodeado de valiente tropa, con su escudo de marfil, con su espada de puro oro y sus cabellos de rubí, mi Presidente Blanco: señor Benito Alonzo, de espíritu firme y con su estrella brillando y en su pecho un torbellino de suspiro encantador. Viendo en el firmamento, la palabra del Señor la llevo ante ustedes con poderosa hazaña. La gracia y la verdad se han encontrado, la justicia y la paz se han abrazado. ¡Salud señores Presidentes! ¡Viva el Presidente Negro! ¡Viva la Presidenta Negra! ¡Viva la Presidenta Blanca! ¡Viva mi noble e ilustre Presidente Blanco! ¡He dicho! (Niño Ministro Plenipotenciario, 2010).

Después de los discursos da comienzo el duelo principal del encuentro: la danza de las banderas. Al son de las bandas de pueblo, cuatro hombres, cada uno representando a su Presidente o Presidenta, compiten con movimiento y energía, capturando la atención de los presentes. Alzan el polvo agitando sus banderas blancas y rojas, giran y se agachan sin soltarlas jamás. “Los movimientos son de acuerdo a la alegría de cada Abanderado, nadie les enseña, ellos solitos aprenden” (Cristóbal Reyes, 2010). Triunfa quien tenga mayor dominio de la bandera y la haga flamear con originalidad, desenvoltura y elegancia.

Finalmente, las Repúblicas de Negros y Blancos llegan a una conciliación, unen sus copas, rocían perfumes, intercambian presentes y bailan. El Presidente Negro invita a bailar a la Presidenta Blanca y, de igual manera, el Presidente Blanco invita a la Presidenta Negra. Así se firma la paz con valeses. A continuación, cada palacio ofrece un banquete.

Por la noche y a la mañana siguiente ambos gabinetes rinden devoto homenaje a los Apóstoles. Pablo lleva la capa blanca del gabinete Blanco y Pedro la capa roja representativa del gobierno de Negros. De esta manera, se recibe con alegría a los nuevos Presidentes. El licor se derrama y el baile estalla. Pocos días después, Pacoche se recoge nuevamente en su quietud, hasta el año siguiente.

Testimonios

Carlos Chóez (padre), Carlos Chóez (hijo, presidente de la comuna), Medardo Mero, Inés Mero, Angélica Macías, Cristóbal Reyes, Diómedes Reyes, Ángela Cedeño, Ramón Mendoza, Benito Alonzo, Leonel Alcívar, Rosa Alvía, Freddy González, Mario Valencia.

Bibliografía

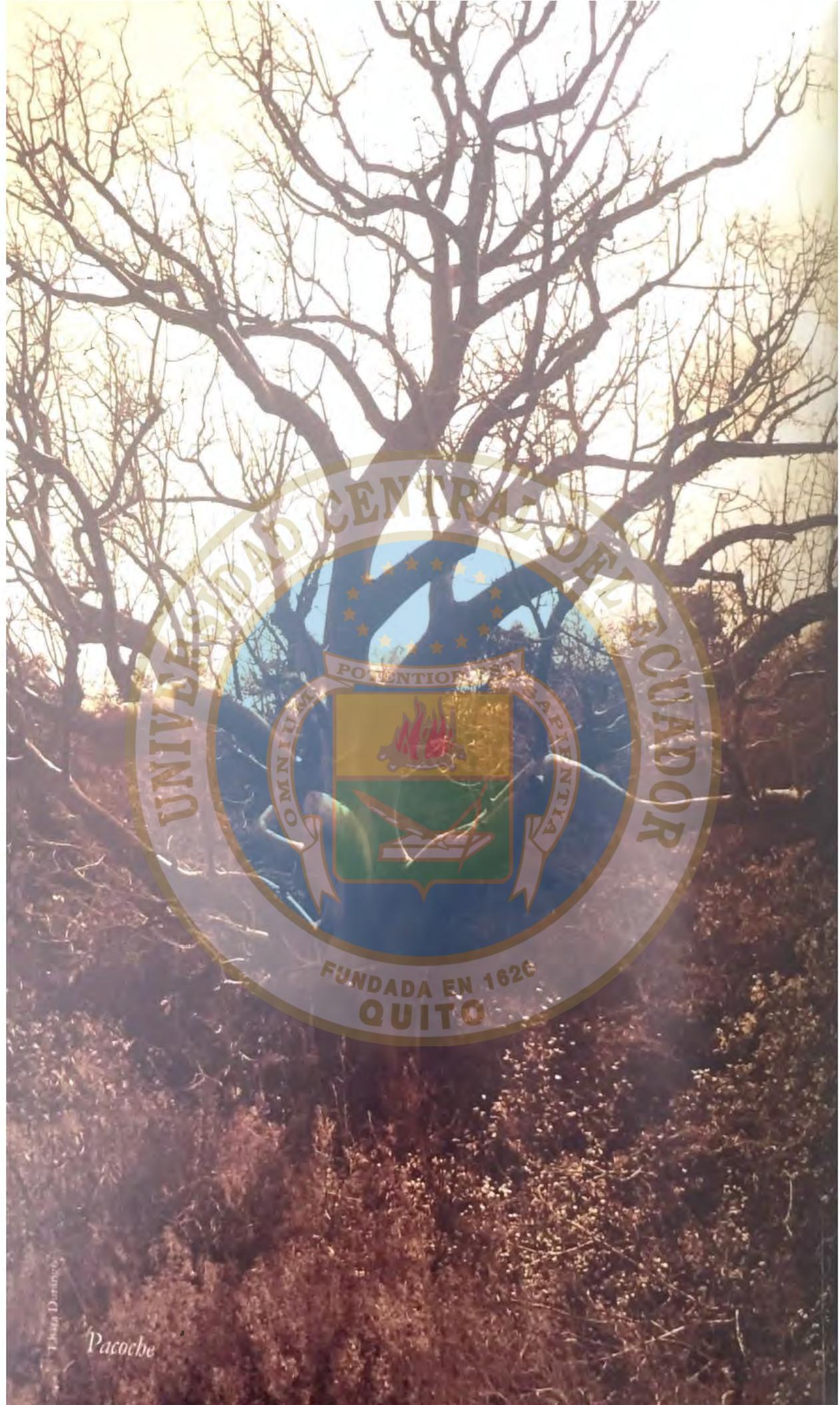
- Ayala Mora, Enrique, *Ecuador, patria de todos. La nación ecuatoriana, unidad en la diversidad*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2002.
- Naranjo, Marcelo (coord.), *La Cultura Popular en el Ecuador. Manabí*, Tomo IX, CIDAP, Cuenca, 2002.
- Varea, Soledad y Mercedes Prieto, “La fiesta de los presidentes en Manabí: ¿destino turístico o reencuentro de las familias migrantes”, en Mercedes Prieto (ed.), *La conflictiva construcción de los espacios turísticos en Ecuador*, FLACSO, Quito, 2010.





Paz entre Presidentes

Elvira Durango



Thema Durschlag

Pacocha

Corre un viento fresco. El mar está a quince minutos: aunque no lo podemos ver lo podemos sentir en la brisa que viaja por las lomas. Lomas que nos dan la sensación de haber sido creadas o formadas desde tiempos inmemoriales por una larga lluvia de arena que duró meses, años. Un buen día cesó la tormenta dejando montes y declives. Luego transcurrieron milenios y sin apuro fueron creciendo matorrales y árboles.

EL JARDÍN DE LOS CEIBOS

Antes de llegar a Pacoche, nos detuvimos a mirar un jardín natural donde duermen los ceibos y las ceibas. Al contemplar el paisaje tengo la sensación de un tiempo detenido. Un lapso que sobrepasa nuestra pequeña comprensión de las cosas y del mundo. Es un palpar de seres vegetales, minerales y animales. Por eso el abrazo de este dúo de ceibos que entrelazan sus ramajes para siempre jamás. Son varias las parejas amorosas en medio de las hileras de estos árboles. Una visión de eternidad que desconcierta a nuestra condición humana.

Sus cuerpos enormes conforman volúmenes que rebasan las proporciones de los otros árboles. En cada ceibo hay un núcleo que se libera hacia el cielo y luego explota hacia todas las direcciones. Al mirar estas formas me acuerdo de los dibujos del pintor quiteño Ramiro Jácome, de las tintas de Cuevas y de los elefantes de patas larguísimas de un óleo de Dalí. Ceibos y ceibas son una hipérbole. Son la expresión de una coquetería subterrá-

nea que sale empujando el suelo sin reparos. Es un grito sin sonido. Sus brazos, piernas, caderas, torsos, codos, manos, espaldas y dedos se abren, hambrientos de espacio.

PACOCHE

Don Cristóbal, quien nos transporta en su vehículo, recorre vericuetos y así llegamos a Ligüiquí, desde donde hay una vista impresionante del mar. La ausencia de montañas y el horizonte sin límites produce un cambio en nuestro estado de ánimo.

Poco después llegamos a Pacoche y nos instalamos en una cabaña. Al salir, caminamos por la calle principal: es como un estrecho río de tierra y piedras, con callejones que conducen a la iglesia, a la cancha de fútbol y al cementerio como sus afluentes. Hay ruido y movimiento. Ya no es el pueblo fantasma que nuestras compañeras encontraron, semanas atrás en la prospección. Han comenzado las fiestas de sus santos patronos, Pedro y Pablo.

En toda feria, procesión, fiesta o peregrinación los vendedores llegan antes de los invitados, fieles, turistas o curiosos. Vienen con palos, varas, fierros, alambres, focos y conexiones. Traen mesas, bancos, pailas, tanques de gas y reverberos. Con todos estos elementos transforman Pacoche. Hay juegos de azar, rifas y tiro al blanco, juguetes muy diversos y prendas de vestir. Van despertando a todo el pueblo dormido. Mientras dura la fiesta, brindan colores, música, ruido y aromas de diversas comidas.

También venden objetos artesanales como aretes, peinetos y brazaletes. Afiches del Sagrado Corazón de Jesús y la Virgen María se exhiben junto a imágenes de mujeres desnudas y de hombres fortachones.

Entre estos numerosos comerciantes, hay uno que vende confites. Sobre unos caballetes de madera de un metro de altura están colocadas tres tablas largas cubiertas con una tela blanca. Encima ha colocado los dulces de Manabí de una manera tierna y devota. Algunos van envueltos en papel cometa fucsia, verde esmeralda, amarillo, rojo, azul o blanco. Son de diferentes formas y están

hechos de camote, coco, panela, plátano y harina. Incluso el vendedor parece un dulce grande y gordo con su gorra verde y camiseta amorilla, su sonrisa de blanquísimos dientes y mejillas rojas. Parece también un juguete de cuerda con una llove escondido en la espalda. El conjunto es una obra de arte.

EL TORO

Con los cochos enormes y levantados, amarrado a un desnudo y viejo árbol, el toro nos mira. Tiene unos *enormes ojos de buey* tal como cantaba Daniel Santos en una vieja guorocho de los años sesenta. A ratos está quieto, apenas meneando el robo. Cuando se mueve en el reducido espacio que le permite la sogá, parece presentir su inminente sacrificio. Sin tener donde guorecerse del tremendo sol, árbol y toro se hacen compañía. El prisionero baila su danza final.

A la mañana siguiente, el toro yace en el patio de tierra. Su piel está separada del cuerpo como si le hubieran quitado un abrigo. Cuatro hombres, cada uno con un filoso cuchillo, cortan con precisión los restos del animal. En momentos de descanso, pasan por sus frentes los dorsos de las monos, retirando el sudor sin saltar los cuchillos. Las hojas de metal, con sus puntas afiladas, provocan breves destellos de luz.

FÚTBOL

En las fiestas populares, las tradicionales bandas de pueblo van siendo desplazadas en forma acelerada por los disco-móviles. La banda sólo actúa en determinados momentos de la fiesta.

El torneo de fútbol, que duró una tarde, estuvo acompañado alternativamente por las dos agrupaciones musicales. Esto transformó el acta deportivo en fiesta. Al costado de un arco la Banda de la Virgen del Carmen y junto al otro arco, la Banda de Partoviejo. Dueñas de un

amplio repertorio, interpretaron pasacalles, pasodobles, sanjuanitos, alzas, cachullapis, tonadas, bombas, cumbias y albazos.

LAS REPÚBLICAS

Para celebrar las fiestas de Pedro y Pablo, se forman "Repúblicas", a veces también llamadas "Gabinetes", de Blancos o de Negros. Cada República, con su Presidente, su Presidenta, Ministros, Damas de Honor, comitivas, Abanderados, Cuchilleros, banda de música, ejército y población llega en este año a más de doscientas personas. Por curiosas relaciones que se pierden en el tiempo y en la memoria, los blancos representan al Gabinete de Roma y los de negro representan al Gabinete de Guinea. Cada República tiene su Palacio Presidencial, en una casa o salón, donde se celebran los bailes con orquestas, disco-móviles y bandas.

En toda fiesta popular el vestuario cumple, como en las artes escénicas, la función de transformar el cuerpo de lo cotidiano a lo extracotidiano. Hay vestuarios de hombres y mujeres sencillos y otros más complejos; también se utilizan máscaras y objetos escénicos, unos más significativos que otros. Pero siempre sirven para entrar en personaje o entrar en situación. En las fiestas de Pedro y Pablo, los personajes no usan máscaras ni maquillaje ni atuendos especiales. Solamente visten de gala. Sin embargo, al asumir estos roles ficticios, teatrales, ellos parodian, aunque no intencionalmente, al poder político.

Llegan el Presidente y la Presidenta Negros con sus respectivos séquitos, vestidos de negro o de matices predominantemente oscuros. Los hombres con trajes formales y las mujeres con faldas cortas o largas. Todos ellos llevan sombreros o gorras tipo militar con adornos brillantes. Los zapatos también son de color negro y casi todos llevan cruzando su pecho una bien elaborada y adornada banda de terciopelo rojo oscuro, con letras doradas que dicen de su cargo o puesto en la comitiva.

El Gabinete del Presidente y la Presidenta Blancos viste

trajes y vestidos de gala blancos o de tonalidades claras, zapatos, sombreros y gorras militares adornadas con esplendor. Las bandas que cruzan sus pechos resaltan los rangos que desempeñan en la fiesta, junto a las figuras de los santos patronos junto a los rangos que desempeñan en la fiesta. Hay en las dos Repúblicas niños y niñas vestidos de Minipresidentes, su simpatía y candor desarmen nuestra seriedad.

El sol inclemente abre más las grietas en los caminos de tierra de Pacoche. El verde de las plantas y los árboles más lo azul del cielo apenas equilibran lo árido de las lomas. El lugar tradicional para el encuentro de los Presidentes Negros y Blancos, con sus respectivos Ministros y Cortes de Honor, es en un tramo de la calle principal junto al cementerio del pueblo.

Cuando llegan al cementerio y las comitivas se sitúan frente a frente en la entrada del panteón, la expectativa es enorme. Quienes interpretan a estos personajes mantienen su actuación durante todo el desarrollo de la fiesta. Saben el libreto de los acontecimientos y lo viven con la espontaneidad y la efervescencia del momento. Toman muy en serio sus papeles: de por medio hay un acuerdo de honor y prestigio.

La ceremonia comienza cuando el mensajero del gabinete de los Negros cruza, pidiendo permiso, una línea imaginaria para entrar al territorio de los Blancos, "las tierras de Roma" con el propósito conciliatorio de habitar en paz y armonía. El mensajero va acompañado de dos Cuchilleros de su comitiva, que llevan sendas espadas de madera pintadas de plateado.

En respuesta a esta solicitud, un niño de ocho años, poseído de su papel de Ministro Plenipotenciario, dice un discurso de bienvenida que nos deja sorprendidos por su elocuencia. Un texto rigurosamente aprendido de memoria pero impregnado vivamente de la emoción del momento. En medio del sol canicular y el espacio abierto, el niño atrapa la atención de todos los asistentes y hasta los perros dejan de dar volteretas sobre las tumbas para quedarse callados y quietos. Aunque utiliza las mismas palabras que los adultos, su discurso resulta conmovedor.

EL BAILE DE LAS BANDERAS

Las comitivas se abren camino con sus respectivas bandas musicales y se acercan al cementerio para la ceremonia principal de la fiesta. Los Abanderados caminan detrás de los músicos. Los del Gabinete Negro portan banderas grandes de grueso terciopelo color rojo oscuro magníficamente ornamentadas. Los Blancos llevan similares estandartes de terciopelo blanco. El duelo o baile de las banderas es uno de los principales acontecimientos de la ceremonia.

A ritmo de *cachullapi*, cuatro Abanderados se lanzan al espacio a bailar cada uno con su emblema. Giran de una manera veloz a uno y otro lados, utilizando un pie como eje mientras el otro, a talón levantado, actúa como el motor que hace girar el cuerpo con la bandera. A veces colocan una rodilla en el suelo y hacen girar la bandera sobre la cabeza varias veces. Otro movimiento que utilizan es una especie de contrapunto en el cual parece que el cuerpo va a desplazarse, pero se queda en el propio terreno bailando. La interpretación dura quince minutos, es intensa y requiere buen estado físico. Provoca euforia en los dos gabinetes ya que se combate y pelea mediante el movimiento. Se advierte que hay un acuerdo tácito de no tocarse, menos aún lastimarse, aunque lleguen a estar muy cerca unos de otros. No hay palabras: todo se da a nivel del movimiento y la destreza de agitar, mover y desplazar las anchas y pesadas banderas.

FUNDADA EN 1620
QUITO

BLANCOS Y NEGROS

Cuando el Presidente Negra con toda su comitiva ha sido aceptado y puede ingresar al territorio de los Blancos, se arma la fiesta en la cual bailan mezclándose Blancos y Negros. En el furor del festejo, todos van a la iglesia a venerar a San Pedro y San Pablo y para enterarse quiénes serán los Presidentes del año siguiente. Unidos salen a la procesión por las calles del pueblo llevando en sus hom-

bro a los santos patrones. El cúmulo de gente, vista de espaldas, da la sensación de una peregrinación sin fin en el tiempo.

La pompa de la fiesta, los combates simbólicos, la ocupación de territorios, el envío de embajadas —en este caso los Cuchilleras—, los discursos y la conciliación final de alguna manera traen a nuestra memoria lo que se conoce en España como danzas o fiestas de moros y cristianos. Estas danzas constituían autos populares que cobraron cuerpo probablemente desde fines del siglo XV, luego de la expulsión de los árabes o moros de España, el mismo año de la llegada de Colón a territorios americanos. Juegos teatrales derivadas de estas danzas fueron parte de la evangelización y vehículos ideológicos de la colonización de América, pero en cada sitio tomaron diversas características. A la población del norte de África, predominantemente morena o de raza negra, se la conoce aún con el nombre popular de "moros". La tradición pervive y ha resurgido fuertemente en diversas regiones de España en las últimas décadas del siglo XX, con ricas variedades en la música y en la danza.

En América tomó carta de residencia; se conocen con este nombre diversas manifestaciones de danza en México y El Salvador, por ejemplo. Es una tradición que viene desde el medioevo, una oposición de una cultura contra otra, entre los blancos o cristianos y los negros o moros. Lo más interesante de esta teatralidad en Pacoche es que los personajes no llevan máscaras ni vestuarios especiales, sino que exhiben el mayor lujo posible en los trajes de la cotidianidad y que, en lugar de representar luchas entre reyes o entre ejércitos, la rivalidad se produce entre Repúblicas. La extrapolación escénica se produce, sin embargo, por la actuación llena de convicción, profundamente comprometida de todos los participantes, quienes viven sus roles durante todo el tiempo, de la mañana a la noche durante los días de la fiesta, transformando el espacio en un gran escenario donde se representa una realidad ideal de una dialéctica armónica en medio de la abundancia, la alegría, la música y el baile.



7ASHANGUEROS Y HUACOS

Fiesta de la Virgen de las Mercedes en Latacunga

COTOPAXI

*Qué frágil, en su ser, la fortaleza.
Qué sólido el vivir, de sumo frágil.*
Carlos Marzal

Aunque la fiesta de la Virgen de las Mercedes —también conocida como “Mama Negra”— cuenta con la participación de un sinnúmero de personajes de extraordinaria riqueza, el presente capítulo se ocupará únicamente de dos de ellos, que talvez no han sido suficientemente atendidos: los Ashangueros y los Huacos.¹

La Virgen y el volcán

A los pies del volcán Cotopaxi se encuentra la ciudad de Latacunga, ubicada en la zona de la Sierra central norte. El 24 de

¹ Es importante señalar que, si bien el título del video documental de Cuerpo Festivo es “Ashankeros y Wakos” —respetando las convenciones del alfabeto quichua (*kichwa* o *runashimi*) que ha unificado los dialectos de los pueblos indígenas quichuas y quechuas del Ecuador, Perú y Bolivia—, en el presente capítulo hemos decidido escribir los nombres de los personajes de acuerdo con su pronunciación en español, que es la manera como se los conoce en Latacunga. La palabra *Ashankero* (Ashanguero) se utiliza para denominar al personaje festivo que carga la *ashanka* (ashanga): canasta, cesta. Según las actuales convenciones del idioma quichua, algunas grafías como la “g” fueron eliminadas. La “g”, por ejemplo, dependiendo de la palabra pasó a escribirse con “k” o “w”, aunque conservando la pronunciación de “g”. Hacemos esta puntualización porque, si bien el sistema alfabético estandarizado indica que *Ashankero* y *ashanka* deberían escribirse con “k”, hemos optado por hacerlo con “g” con la finalidad de evitar confusiones de pronunciación en la lectura. Parecido ocurre con el personaje Huaco o Wako, cuyo nombre proviene de la palabra quichua *waku* que designa al curandero que usa plantas y piedras en sus prácticas curativas.

septiembre de cada año, las vivanderas del mercado rinden homenaje a la Virgen de las Mercedes, protectora de todo el pueblo. Antiguamente, esta celebración religiosa recibía el nombre de Capitanía o Santa Tragedia. Como muchas otras fiestas andinas, ésta coincide con las celebraciones del calendario agrícola que rinden tributo a la tierra. El equinoccio del 21 de septiembre da principio a la época de siembra de la región. Es tiempo de bendecir las semillas.

La celebración en honor a la Virgen parece haber iniciado a finales del siglo XVIII, posterior a la devastadora erupción del volcán Cotopaxi en 1742.

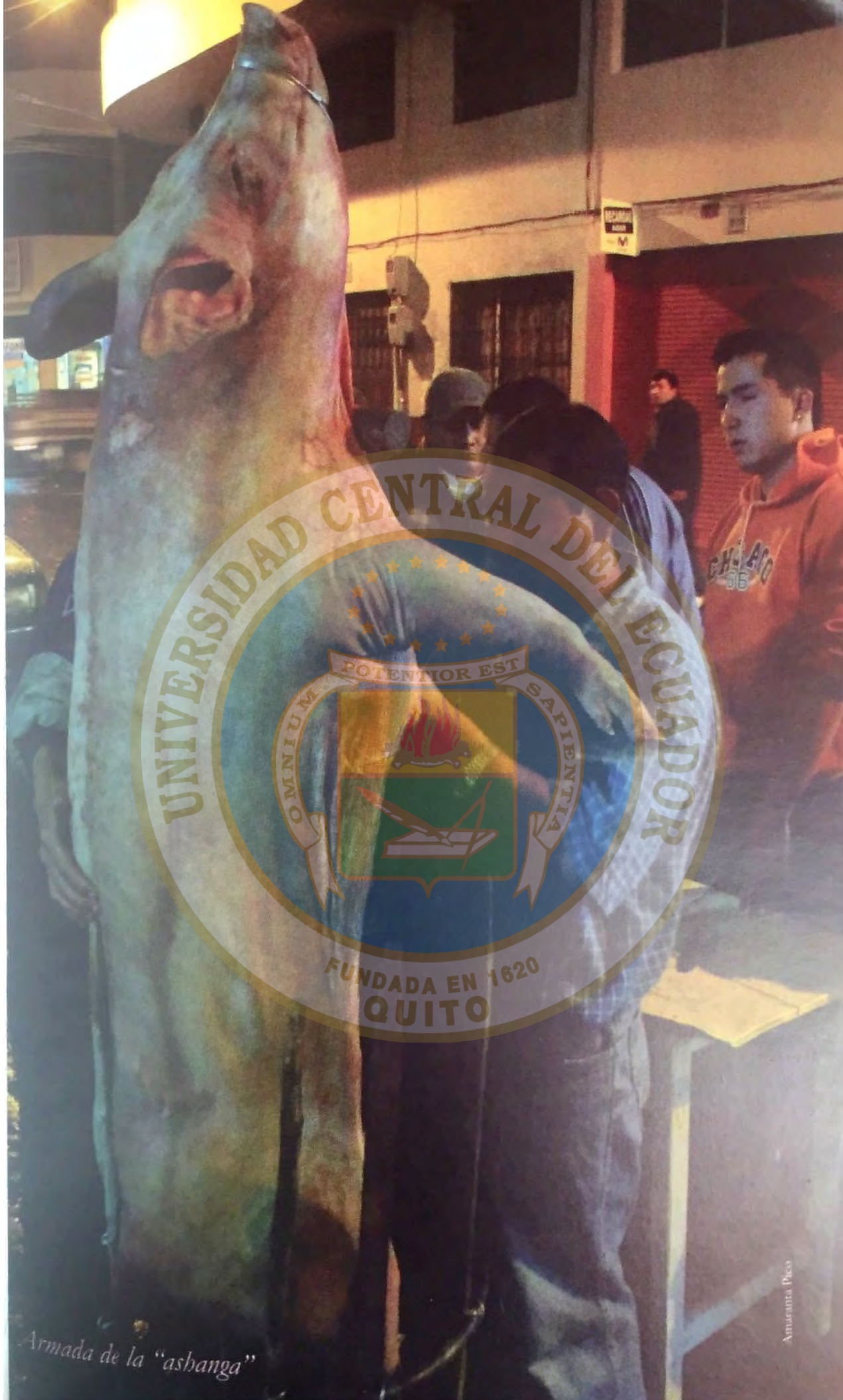
Hubo una terrible erupción y sacaron la imagen de la Virgen. La lava ya llegaba y todos corrían con la imagen a una lomita que se llama El Calvario y desde ahí dicen que vieron que alzó la manito y la lava, en lugar de azotar con toda Latacunga se trifurca y se va por un río y la gente se salva (Cecilia Ortiz, historiadora, 2010).

Según los testimonios, la fiesta en su origen fue practicada más por los indígenas de las zonas rurales de Latacunga que por el sector urbano. Sin embargo, en los años setenta del siglo XX, la celebración decae hasta prácticamente desaparecer. Es entonces cuando la Asociación de Vivanderas del Mercado Pichincha del barrio La Merced, junto con el impulso de algunos sacerdotes mercedarios, se encarga de recuperarla. De eso hace más de treinta y cinco años.²

En las festividades de Independencia de Latacunga del mes de noviembre el Municipio, con el apoyo de la ciudadanía, realiza una celebración muy parecida con fines más turísticos, conocida a nivel nacional como la “Mama Negra”, uno de los personajes festivos paradigmáticos.

La celebración antigua se realizaba con priostes y jochas, “un

² Posteriormente, las comerciantes de la plaza de la iglesia del Salto, empezaron a realizar otra celebración, también en honor a la Virgen, una semana después del 24 de septiembre.



Armada de la "ashanga"

Amacanta Pico



Ashanguero / Fiesta de la Virgen de las Mercedes

Amaranta Vico

día hacían los blancos y otro día los tiznados”,³ cuenta Leonor Chicaiza, fundadora de la Asociación de Vivanderas y dueña de un local de disfraces donde desde hace cuarenta años se viste la mayoría de los personajes. Ahora no se usa el término “prioste” sino “dueño” de la comparsa, o también “devoto” o “donante” de la Virgen. “Las manifestaciones de ayuda dependen de la voluntad de los devotos y de sus capacidades económicas” (Cárate, 2007: 6). Para rendir homenaje a la patrona del volcán, múltiples comparsas se funden haciendo despliegue de la maravilla festiva. Encabezan los Capitanes, seguidos por los Embajadores y Abanderados, el Ángel de la Estrella y el Rey Moro, la Mama Negra, el Payaso, los Negros Loeros, los Ashangueros, las Camisonas o Carishinas, los Curiquingues, los Huacos, los Yumbos⁴ y los Capariches.

La ofrenda del Ashanguero

La noche del 22 de septiembre hay agitación en calles, patios y veredas. Se vive la elaboración familiar de las “ashangas”: altares de carne, frutos y comida minuciosamente dispuestos para ofrendar a la Virgen.

Un inmenso puerco pelado, templado en una canasta de estructura metálica sirve de soporte para colocar cuyes, conejos y gallinas, botellas de licor, ajíes, frutas, cigarrillos y caramelos. La cuidadosa distribución de los objetos deja en la cúspide un lugar especial que será ocupado por una imagen de la Virgen de las Mercedes, rodeada de banderas del Ecuador. El peso de

³ Esta diferenciación atendía a una clara delimitación social. Mientras la fiesta de los “blancos” correspondía a aquella organizada por la gente de la ciudad de Latacunga, la de los “tiznados” era la de las poblaciones indígenas y rurales.

⁴ La yumbada de Latacunga, integrada por hombres y mujeres, tiene vestimenta y bailes particulares de riqueza propia que en nada se asemejan a los del desaparecido grupo étnico ni tampoco a los Yumbos de las fiestas populares de Imbabura y Pichincha, capítulos 4 y 10 del presente libro.

semejante arreglo supera los tres quintales por lo que, los Ashangueros que lo sobrelleven tendrán que echar mano de su fortaleza física y espiritual. Guillermo Quishpe, uno de ellos, durante quince años ha cargado la "ashanga" como muestra de fe. "El gusto de uno es cargar, no importa el peso, la devoción le vuelve liviano". No sólo se trata de un reto de valor y resistencia, involucra un notable acto de entrega que además es expresión festiva de la danza ya que los Ashangueros bailan por toda la ciudad cargando la ofrenda.

Como dice Colombres (2004), jamás debe tomarse al rito como "una forma de atavismo" o de supervivencia de aquello considerado primitivo, pues no hay cultura sin rituales. "Aun más, es en el despliegue de sus rituales donde se puede percibir la fuerza de la cultura y la calidad o miseria de sus valores" (Ibíd.: 53).

El rito conlleva la idea de sacrificio, lo que lo distancia de lo meramente lúdico. (...) Claro que no siempre el participante carga sobre su propio cuerpo todo el peso del sacrificio: es común repartirlo con la ofrenda, que juxtapone lo patrimonial a lo corporal. Entrega así alimentos, bebidas y animales de su propiedad a cambio del bien que espera obtener mediante el rito (Ibíd.: 65, 66).

El sacrificio del Ashanguero es entregado con regocijo. Al venerar recibe protección divina y forma parte de una red humana colectiva que no lo dejará caer. Con su energía y movimiento anima la fiesta y hace danzar a la comida que sirve para compartir.

Fuentes orales y escritas (Pereira, 2004; Cárate, 2007) consideran a los Ashangueros como los maridos de la Mama Negra. "Se lo denominaba Taita Negro, era el encargado de llevar la comida para la fiesta a sus espaldas" (Cárate, 2007: 37). De hecho, el Ashanguero lleva el rostro tiznado. Su traje se compone de camisa y pantalón de tela espejo en un solo color, celeste, verde, lila o naranja, visera de terciopelo y zapatillas. Necesita de al menos dos escoltas, vestidos de similar manera, que transportan una mesa para brindarle cada cierto tiempo un descanso.

Nos demoramos unas tres o cuatro horas, hay que ir amarrando uno por uno el chanchó y todos los animales preparados en agua sal para que resistan dos días. Una vez amarrado recién probamos el peso. Si falta peso se le pone una panela para estabilizarle. Ahí está lista (Guillermo Quishpe, Ashanguero, 2010).

Al cabo de dos días de fiesta, el 25 de septiembre los donantes de las “ashangas” mandan a preparar todos los alimentos y convidan a los Ashangueros y demás invitados a deleitarse del gran banquete. En la “ashanga” está expresado el sentir de la religiosidad popular en un objeto que conjuga la vida y la muerte expuesta en cada uno de sus frutos y en los animales que servirán de alimento portentoso. En su desmesura radica su belleza.

Juguera Vives explica que antiguamente, “cuando el cristianismo integró la filosofía platónica en su corpus de ideas lo natural y terrenal pasó a ser considerado fuente del pecado” (2009: 15). Desde entonces el ser humano habría quedado dividido, dando primacía a la razón que empuja a establecer límites —representada por Apolo— por encima del impulso desbordante de afirmación de la vida—expresada en Dioniso—. ⁵ La cultura popular inventa expresiones artísticas que integran estas dos facetas de la naturaleza humana. Es así como la “ashanga” rinde devoto homenaje a María con los animales expuestos que anuncian el festín y la embriaguez. Todo el escenario festivo, atestado de música, licor, baile y placer es un gran sí a la vida, que alza la vista al cielo asentando su huella en la tierra.

Pero además la “ashanga” es una instalación estética de lo sagrado. Como señala Delahoutre (1995), existe una “expresión no verbal de lo sagrado” descubierta a través de símbolos artísticos, colores y ritos, diferentes en cada pueblo del mundo. La

⁵ Juguera Vives haciendo referencia a Nietzsche, dice que el impulso dionisiaco “nos mantiene vinculados con el origen de la vida. Nos fusiona con todos los seres del universo” (2009: 14). Explica que ambos, el apolíneo y el dionisiaco, son instintos naturales que apuntan en dirección contraria. El pensamiento nietzscheano fue paradigmático en este sentido al reivindicar nuevamente la realidad de la existencia terrenal y material.

aventura del arte sagrado da “testimonio de la forma de sensibilidad que el hombre de cada época es capaz de vivir” (Ibíd.: 147). Detrás este tipo de religiosidad está la poesía de una manifestación creada colectivamente.

El enigma del Huaco

Sin dudarlo, Leonor Chicaiza afirma que “los Huacos son los curanderos”. A lo largo de las comparsas y de la fiesta invocan a los cerros, bailan sin descanso y “limpian” a grandes y pequeños, hombres y mujeres, parientes y forasteros, a la comunidad completa.

El Huaco puede ser hombre o mujer. Viste escrupulosamente de blanco: camisa, pechera, pantalón, zapatillas y guantes. Un cinturón rojo destaca sobre esta nítida vestimenta. En la espalda lleva una “carga”, en la mano izquierda empuña el “cacho” y en la derecha el bastón.⁶ La “carga” es una estructura en forma de escudo o caparazón, elaborada con flores de tela, imágenes mínimas de la Virgen, mullos, pulseras, aretes, joyas, papeles vistosos, campanillas, llaves, monedas y una infinidad de objetos. Los “cachos” de venado son usados por los guiadores de Huacos, el resto porta cornamentas hechas de madera, pintadas de blanco y matizadas con azul y rojo. Lo mismo ocurre con el bastón de palo. La cabeza va cubierta por un pañuelo estampado sobre el cual se ajusta la careta blanca con líneas horizontales de colores: el rostro del Huaco.

La máscara existe desde antes de que la humanidad aprendiera a cultivar la tierra, así lo aclara Colombres (2004) para dar cuenta del poder especial que la mayoría de culturas les atribuye. Las caretas de los Huacos, apiladas en un rincón de la casa parecen observar y sonreír misteriosamente, envueltas aún en el

⁶ Según Espinosa Apolo (1999), mientras el Huaco de Latacunga lleva un cacho de venado, el de Tungurahua porta una para del mismo animal y el de Zámboiza un “puro” o calabaza pequeña. Los tres llevan en la otra mano el bastón.



Amaranta Pico

Matriarca y Huaco



Amaranta Pico

Huacos

sigilo. Saben bien que durante la fiesta alcanzarán su mayor esplendor. Cuando un niño Huaco se coloca la máscara, el espíritu del personaje se revela de inmediato, toma posesión del cuerpo entero, acecha tras las cuencas de los ojos, esboza su enigma.

“Yo aprendí desde chiquito”, atestigua Javier Chiluiza, Huaco de dieciocho años que lleva bailando quince. Explica que ha aprendido las curaciones colectivas de sus mayores: “siempre se ‘limpia’ con toda la fe para que sanen”. El ofrecimiento de los Huacos es bailar durante veinticinco años sin interrupción. Cuando tal compromiso se ha cumplido es costumbre “entregar” la fiesta a los hijos, para lo cual se realiza un ritual de baile incansable frente a la Virgen de las Mercedes.

Cada grupo de quince a veinte Huacos se reúne a las siete de la mañana del 23 de septiembre en la casa del donante. En este recinto se preparan, alistan y desayunan juntos. En la calle, una banda de pueblo los aguarda exclusivamente de tal forma que, cuando salen, son recibidos con clamorosos tonos de saxofones, redoblantes, trompetas, arpas y platillos. Todo el barrio puede escucharlo.

Antes de salir a la comparsa y reunirse con el resto de personajes, los Huacos se encomiendan a la divinidad. “Nos formamos y pedimos la bendición”, explica Javier Chiluiza. Mientras el grupo completo se alinea en dos filas, poniendo al tiempo una rodilla sobre el pavimento, bajando respetuosamente la cabeza y exhibiendo sus “cargas” al cielo, una abuela se acerca caminando con dificultad. Se detiene delante de todos y les otorga la bendición. Su ademán es justo y rotundo; tal pareciera que en lugar de personajes de una celebración se tratase de guerreros que parten al campo de batalla sin retorno cierto.

Bailar hasta las últimas consecuencias

Los días 23 y 24 de septiembre la población de Latacunga se arroja a las calles, durante dos días nadie va al trabajo ni a la

escuela. Como dice Echeverría, la ceremonia ritual “deshace y vuelve a hacer el nudo sagrado, (...) implica todo un momento de abandono o puesta en suspenso del modo rutinario de la existencia” (1998: 190).

Muchos han empezado a ataviarse desde las cuatro de la mañana. Numerosas comparsas formadas por cientos de personajes y bandas de pueblo colman cada rincón de la ciudad. “La organización es barrial, familiar, espontánea de la sociedad civil, unida por la religiosidad popular”, indica Cecilia Ortiz con emoción. La Virgen es colocada en la puerta de la iglesia, junto al mercado, para recibir los saludos de todos sus devotos y presenciar las comparsas. Es bendecida la alegría. Las comitivas atraviesan la ciudad y suben al sector llamado el Calvario, una loma donde se ubica la ermita de la Virgen de las Mercedes. Uno de los puntos culminantes se da cuando los personajes van llegando masivamente a rendir honores a la Virgen.

Durante la peregrinación al Calvario es cuando más se pone a prueba la devoción y el estoicismo de los Ashangueros, quienes suben caminando, girando y bailando con su grandiosa ofrenda a cuestas. Detrás de cada Ashanguero avanzan sus acompañantes con la mesa que servirá para asentar ocasionalmente la “ashanga” y darle un respiro al devoto. Hay cerca de cuarenta Ashangueros, algunos de ellos niños, con cargas menores que las de los adultos, pero de proporcional esfuerzo. Incluso pequeños que aún no aprenden a caminar van en brazos de sus madres cargando “ashangas” de juguete, elaboradas con minuciosidad.

Mientras tanto, los Huacos han abandonado sus trajes de vecinos, amigos y compadres para pasar a ser espíritus del cerro. Su danza convoca la memoria física de los espectadores. Están acompañados por algunos personajes vestidos de indígenas que llevan ramas, yerbas medicinales y trago puro para “soplar” a la gente. En medio del baile eufórico se detienen a curar a las personas que se han apostado en las veredas a presenciar los gran-

des desfiles. Con el bastón golpean los “cachos” de venado al bailar y al curar. Nombran con fervor: “¡Cotopaxi! ¡Tungurahua! ¡Guagua Pichincha! ¡Illinizas! ¡Carihuaairazo!”

“La fiesta es el tiempo del simulacro, de la escenificación, de la poesía y sobre todo del arte” (Colombres, 2004: 67), quienes la integran, organizadores, donantes, devotos, personajes y espectadores, son intérpretes de la misma. La fiesta inventa identidad: quienes actúan en ella, durante la euforia del relato que experimentan, olvidan temporalmente los conflictos cotidianos para gozar de su pertenencia a una red que comparte memorias, valores y un imaginario común, un colectivo que es heredero y transmisor de una historia propia y latente.

La noche recibe a la diversidad de personajes de la comparsa. Los Capitanes, el Rey Moro, la Mama Negra y el Ángel de la Estrella se mezclan con la población para bailar y aprovechar cada segundo de la fiesta. Camisonas, Loas, Yumbos y Curiquingues se toman las calles de la ciudad. Ashangueros y Huacos danzan incansables.

Varias personas sostienen los globos contruidos con papel cometa mientras alguien enciende la mecha que permitirá que el aire caliente llene su interior. En mitad del alborozo hay un instante en el que se contiene la respiración; la mecha debe ser encendida con sumo cuidado pues un solo error y toda la obra de arte se chamuscaría en segundos. Cuando finalmente lo sueltan, el toro de papel flota por los aires y al elevarse arranca expresiones de júbilo de todos los presentes. Las múltiples bandas de pueblo tocan simultáneamente sanjuanitos, saltashpas, albazos y bombas. Se encienden los castillos de hasta diez metros de altura. La fiesta quema sus últimas luces. Al cielo suben destellos y colores aligerando cualquier rezago de culpa, temor o desconuelo. La multitud de cuerpos desborda de alegría.

Testimonios

Cecilia Ortiz, Leonor Merino, Leonor Chicaiza, Víctor Hugo Quevedo, Segundo Carlos Chiliza, Javier Chiliza, Gloria Moreno, Rosa Elena Moreno, Rocío Moreno, Edison Lugmaña, Guillermo Quishpe, César Augusto Chasillacta, Luis Alfonso Chasiquín, Fabián Carrillo, Blanca Racines, Eddy Jiménez.

Bibliografía

- Cárate, Silvana, *La Capitanía de la Mama Negra o "Santísima Tragedia"*, IPANC, Quito, 2007.
- Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, Serie Antropológica, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004.
- Delahoutre, Michel, "Lo sagrado y su expresión estética: espacio sagrado, arte sagrado y monumentos religiosos", en *Tratado de antropología de lo sagrado I*, Trotta, Madrid, 1995.
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México DF, Ediciones Era, 1998.
- Espinosa Apolo, Manuel, *Duendes, aparecidos, moradas encantadas y otras maravillas. Diccionario mitológico popular de la comunidad mestiza ecuatoriana*, Taller de Estudio Andinos, Quito, 1999.
- Juguera Vives, Margarita, "De lo apolíneo y lo dionisiaco en la imagen", *Ensamblajes II*, L'Escorxador Centro de Cultura Contemporánea, Valencia, 2009.
- Pereira Valarezo, José, *Fiestas populares tradicionales de Ecuador*, IPANC, Quito, 2004.



"Ashanga" con Virgen

Amaranta Pico



Amaranta Peo

"Ashanga"

RINCONES

Es más que la trasescena del personaje: en esta ocasión nos toca entrar por oscuros posadizos y subir grados diversas hasta llegar a los aposentos de la Mama Negra. El trayecto me parece largo y misterioso, tal vez porque nuestro ingreso fue por una pequeña tienda abigarrada de disfraces, en medio del frío, la lluvia y la noche.

No podemos verla, pero sabemos que está allí. Están sus poderosos vestuarios: amplios y pesados "centros" o faldones de terciopelo adornados con diseños de flores y pájaros en cuidadosas puntadas doradas. Enormes y hermosas chalinas de diferentes colares bordadas con profunda devoción y esmero. Las faldas y chalinas son tan grandes que cubren la pequeña habitación. En los espacios restantes cuelgan de las paredes blusas blancas, celestes, azules y verdes finamente adornadas. Como si fuesen miembros humanos cansados están enganchadas las mallas color carne que cubrirán las piernas de la Mama Negra. En un rincón aguarda un par de zapatos blancos limpiísimos. Suspendida de un clavo en una de las paredes, está quieta la jeringa de caucho que suele llevar en la mano derecha, llena de leche para lanzar a espectadores desprevenidos en la comparsa.

La máscara está hecha en fibra de vidrio; es grande pero, por su expresión e historia, parece enorme. Es negrísima y unas tintas doradas adornan las cejas y ojos. Co-

rona su cabeza con un tocado de terciopelo negro en el cual están coquetamente colocadas unas pequeñas cintas de colores, a lo largo de su "cabellera". Sentada en un sillón lo guagua de la Mama Negra quietita espera la hora de la fiesta; es una primorosa muñeca negra vestida con "centro" y blusa de chola. Los milagros y bendiciones de la Virgen de la Mercedes, las desgracias y penitencias, los favores recibidos y los recuerdos de ontano siguen llenando este aposento.

EN MEDIO DE LA LLOVIZNA

La noche es fría y está acompañada por una ligera llovizna que cubre las calles como si fuera un efecto lumínico. En las afueras de la pequeña tienda de disfraces nos encontramos con el cuerpo enorme de un chanco estirado en una cruz como de Caravaca, hecha con un pingo y dos maderas cruzadas. Esta cruz está plantada en una estructura de hierro de forma cónica, en la cual hay doce palos de madera colocados en vertical. Cuando nosotros llegamos, hay siete hombres moviéndose en medio de las sombras y la escasa luz que proporciona la tienda. Encima de una pequeña mesa se han dispuesto alicates, tenazas, martillos, clavos, alambres, piolas, sagas y cuchillos.

El metal del grueso alambre galvanizado, al reflejar la luz de la luna, ofrece destellos violentos en la noche. El hocico del animal está amarrado con alambre en cinco vueltas y templado hacia arriba. Del cerdo faenado han sido retirados intestinos y órganos. Los hombres se retiran un poco de su obra y la miran por todos los lados. Más que nunca, el término "descarnado" parece el preciso.

Entran en la tienda y van sacando pollos, conejos, cuyes y gallinas cuidadosamente pelados. Otros dos hombres van ensartando a los animales, con una técnica aprendida desde niños, en los palos que están en vertical. Se los sujeta con fuerza y precisión, vigilando que las

cabezas, pescuezos y hocicos queden hacia arriba, al igual que el chanco. Estos animales sacrificados cobran una rara significación porque funden lo místico y lo carnavalesco.

Todos siguen entrando y saliendo de la tienda, pero ahora para sacar botellas de whisky y ron de varias formas y tamaños. Con cintas de colores, amarran las botellas a los animales; a cada conejo, pollo, cuy y gallino le toca cargar una botella de licor. En el pescuezo, en las orejas, en el lomo, como sea tienen que llevar las botellas. En el centro del pecho del chanco se coloca un cuy. Con candor, el cuy es adornado con una delgada cinta color celeste a modo de corbata. Para terminar el arreglo, ponen una botella de whisky encima de la cabeza del pequeño animal, fuertemente enlazada a la cruz.

Pero esta "ashanga" elaborada cerca de la media noche no es la única. En un breve recorrido que hacemos por las calles cercanas al mercado nos damos cuenta de que en varias viviendas, de una manera silenciosa y devota, se preparan en la quietud de la noche las ofrendas. Hay algunas engalanadas con gran cantidad de frutas: granodillos, piñas, naranjas, mandarinas, tomates de árbol, oritos, peras y uvas. Otras llevan collares de ajíes, atados de panela, banderas del Ecuador incrustados en las orejas de los animales. Al mirar las diferentes "ashangas", que en este año son más de treinta, da la impresión de que el objetivo fuera elaborar la mayor y más pesada y hacer el sacrificio de cargarla al día siguiente, hasta la cima del Calvario.

LOS HUACOS

Desde muy temprano, en todo el casco colonial de Latacunga se siente el ambiente agitado de las comparsas que participarán en el desfile. Cada familia, barrio, asociación, sindicato o agrupación se encuentra preparando una comparsa. Tenemos la suerte de presenciar

cómo se preparan los Huacos, tan propios de esta fiesta, que son los curanderos, los encargados de limpiar las impurezas de la comunidad y de borrar el mal comportamiento de todo el año.

En un pequeño cuarto de una humilde vivienda hay una docena de hombres jóvenes vistiéndose mientras comen platos de arroz con salchichas y arvejas acompañados con vasos de chicha. Predomina el blanco en su vestimenta. Llevan careta, un bastón en la mano derecha y un cacho en la izquierda, tres accesorios con un fondo blanco sobre el cual están pintadas líneas horizontales rojas, azules y anaranjadas. Corgan espaldares hechos de planchas de cartón revestidas de tela blanca o morada, adornados de mullos y flores de colores de papel metálica, con una pequeña campana colgada en el borde inferior. De toda la indumentaria, es la máscara la que confiere más misterio al personaje, pues sobre colores vivos y claros destaca una expresión fría y una mirada profunda.

Con la llegada de la Banda Sobrosa de Tilipulo, los Huacos se disponen a ensayar en la calle su danza, que ha sido transmitida de padres a hijos. Al compás que marca la banda da comienzo su danza: forman filas de cuatro, y con pasos sencillos se desplazan en laterales levantando los bastones y las cachos. Luego avanzan y retroceden una y otra vez. Los cuartetos se transforman en parejas, cruzando los bastones en el aire; forman dos filas y se arrodillan uno frente al otro y vuelven a repetir el esquema coreográfico. La evolución, al reiterarse, alcanza gran fuerza ritual.

LOS ASHANGUEROS

Los hombres que cargan las "ashangas" son personas decididas y físicamente fuertes. Van ataviados con pantalón rojo, pechera azul, blusa rosada y pequeña capa azul de tela espejo. Llevan una gorrita militar de color rojo vivo. La mitad inferior de la cara está maquillada de ne-

gro con adornos dorados y se cubren los ojos con gafas negras. Cada "ashanga", que llega a pesar más de trescientas libras, es cargada por un Ashanguero. A la persona que va a cargar le amarran la "ashanga" con fuertes fajas. Por el sudor que cae de las caras de quienes cargan y por el temblor de las piernas a punto de romperse, se advierte que el peso de la "ashanga" es temible.

Sin embargo de este sacrificio que ofrecen "a la Virgencita" a ritmo de sanjuanitos que tocan las bandas de pueblo, los Ashangueros bailan al ir avanzando hacia el Calvario. Detrás de la "ashanga" siempre va una pequeña mesa llevada por un ayudante, que sirve para poner encima el pesado ornamento durante el descanso del Ashanguero.

En las comparsas desfilan varios personajes: Camisonas —interpretadas por hombres de diferentes edades, tamaños y pesos—, un Payaso Mayor, Curiquingues, Cholos, Cholas y Yumbos. También desfila la Capitanía, integrada por tres Capitanes y tres Abanderados, la Mama Negra, el Embajador, el Rey Moro y el Ángel Estrella. Cada personaje va acompañado de un Loa que guía a su respectivo caballo. Todos cumplen un rol determinante en la fiesta, pero son los Ashangueros los que resumen el sentido de penitencia de todos los fieles. Son quienes cargan tanto los "pecados" como los alimentos y bebidas de la fiesta. Por eso, verlos llegar a la cima del Calvario y sentir el esfuerzo que significa haber coronado la ruta, va creando entre los celebrantes un clima de júbilo. Cada vez son más las ofrendas que llegan cargadas sobre sus espaldas. Hay un momento en que se escuchan todas las bandas al mismo tiempo y los Ashangueros bailan con entusiasmo en un esfuerzo último, junto a todos los personajes y espectadores, logrando un clímax de movimiento festivo multitudinario.



8 CAPITÁN A PIE

Batalla festiva en Tisaleo

TUNGURAHUA

Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo
César Vallejo

Cientos de caballos se toman las vías de Tisaleo. Algunos llegan al trote, otros en grandes camiones de los que descenden masivamente, guiados por sus dueños. Llegan del páramo, de los filos de los montes donde habita el ganado bravo, de los chaparrales, tomando atajos y esquivando peñas. Se presentan a la batalla. Hombres, mujeres y niños palmean su lomo y acarician su crin. El tercer lunes de octubre de cada año las capitánías a caballo se enfrentan al Capitán a pie: el Cacique Tisaleo.

La celebración, conocida como fiesta del Inga-Palla¹ o culto a Santa Lucía, revive la invasión de las tropas de Sebastián de Benalcázar y la resistencia de los guerreros indígenas. La historia, narrada con múltiples voces, rostros y cuerpos, adquiere nuevos sentidos en el escenario festivo.

Tisaleo

El cantón Tisaleo se ubica al suroeste en la provincia de Tungurahua, a los pies de los volcanes Puñalica y Carihuaairazo. El

¹ Los *inkas* y *pallas* son príncipes y princesas incas. De la *palla* se observó también en el capítulo 3. En el caso de Tisaleo son personajes festivos sobre los que referiremos más adelante.

cantón cuenta con una mayoritaria población rural distribuida en doce caseríos y una menor población urbana que habita la cabecera cantonal. Los cultivos principales son de cebada, papa, haba, maíz y fréjol, además de una importante producción de mora, frutilla, claudia, manzana y pera. Se cría ganado, especialmente reses y caballos, como también animales de corral. El desarrollo artesanal se ha dado, por un lado, en el oficio de la zapatería, ebanistería y elaboración de guitarras y, por otro, en la producción de lácteos, chocolates, helados y turrone.

La fiesta del Inga-Palla, en palabras de Víctor Hugo Navas, “forma una trilogía de historia, cultura y religión”. Rinde homenaje a la resistencia frente a los conquistadores españoles y al mismo tiempo a la santa patrona Lucía,² mártir católica de la Edad Media que, según cuenta la tradición, aún cuando le arrancaron los ojos, continuó viendo. Si bien en otras partes del mundo se venera a Santa Lucía el 13 de diciembre, aniversario de su muerte, en Tisaleo el culto se traslada a la tercera semana de octubre, fecha que coincidiría con el avance de las tropas españolas hacia Quito. El escenario de la devoción religiosa es el mismo de la batalla; recibe el nombre de “El Relleno”, junto al “Pucará”³ y al “pogyo”⁴ de Santa Lucía.

Territorio de confrontaciones históricas

Fuentes escritas (Cieza de León [1553] en Avilés Pino, 2004; Coba Robalino [1929] en Naranjo, 1992; Newson, 1995) sostie-

² Según algunas fuentes (Naranjo, 1992; Navas, 2000), la veneración a Santa Lucía data del año 1584, cuando se declara parroquia eclesiástica a Tisaleo y habría llegado la imagen desde Sevilla. No obstante, Naranjo Gamboa (2009) da cuenta de un estudio sobre varias imágenes religiosas de Tisaleo elaborado por el Instituto de Patrimonio Religioso de la Conferencia Episcopal Ecuatoriana, el Patrimonio Cultural del Ecuador y el Banco Central del Ecuador en la década de los setenta. Tal estudio habría determinado que la imagen de Santa Lucía, tallada en madera y de autor anónimo, es obra de la Escuela Quiteña del siglo XVIII.

³ *Pukara* significa fortaleza en el tiempo del incario; lugar sagrado, sitio ceremonial. También se usa para denominar una pelea ritual.

⁴ *Pogyo*: vertiente, pozo, manantial.

nen que los antiguos pobladores de la actual provincia de Tungurahua pertenecían a la cultura panzaleco⁵ que habría venido del sur de Colombia y que ocupó los territorios situados en el callejón interandino entre Quito y Riobamba, para más tarde extenderse hacia las regiones amazónicas de Quijos, Archidona y Baeza.

Según Coba Robalino, el señorío precolombino de los chimús —que habitó en las costas del Pacífico de los actuales Ecuador y Perú— habría avanzado hacia los Andes, estableciendo asentamientos: “Cuicuno, Saquisilí, Colaya, Colaiza, Píllaro, Pinllo, Tisaleo, Mocha, Chanchán, Chambo, Chimbo; luego se habría desplazado al Perú para constituir el gran Imperio Chimú” (en Naranjo, 1992: 32). El mismo autor defiende que, desde el siglo VIII hasta la llegada de los incas, tanto los chimús como los panzaleos, los quijos orientales y otros cacicazgos habrían formado la nueva raza puruhá. En cuanto a los “tisaleos”, por su parte, habrían estado conformados por parcialidades de pilahuiñes, andignatos, alobambas, quinchicotos y chibuleos (Camacho et al., 1986). Los caciques de todos estos pueblos ofrecieron resistencia al dominio incaico a finales del siglo XV.

Los incas, en Ambato, Latacunga y sus zonas aledañas, alcanzaron una presencia efectiva de entre cuarenta a cincuenta años que supuso la construcción del *Capacñan*, tambos, pucarás y otras edificaciones, desplazamientos de mitimaes, implantación de tributos y actividades agropecuarias, tales como grandes plantaciones y cría de llamas, introducción de colonias de *camayucuma*, difusión de creencias y prácticas cósmicas como la división del *banan-urín*, etc. Los señores o caciques locales no fueron desplazados sino funcionalizados, integrados al nuevo sistema de poder vigente que suponía un fuerte control militar, político, económico, ideológico y sobre las mismas poblaciones (Portais en Naranjo, 1992: 35).

A partir de la muerte de Huayna Cápac, alrededor de 1525, inicia un conflicto por la sucesión de poder entre sus hijos Atahualpa y Huáscar, de tal forma que el Tahuantinsuyo se divi-

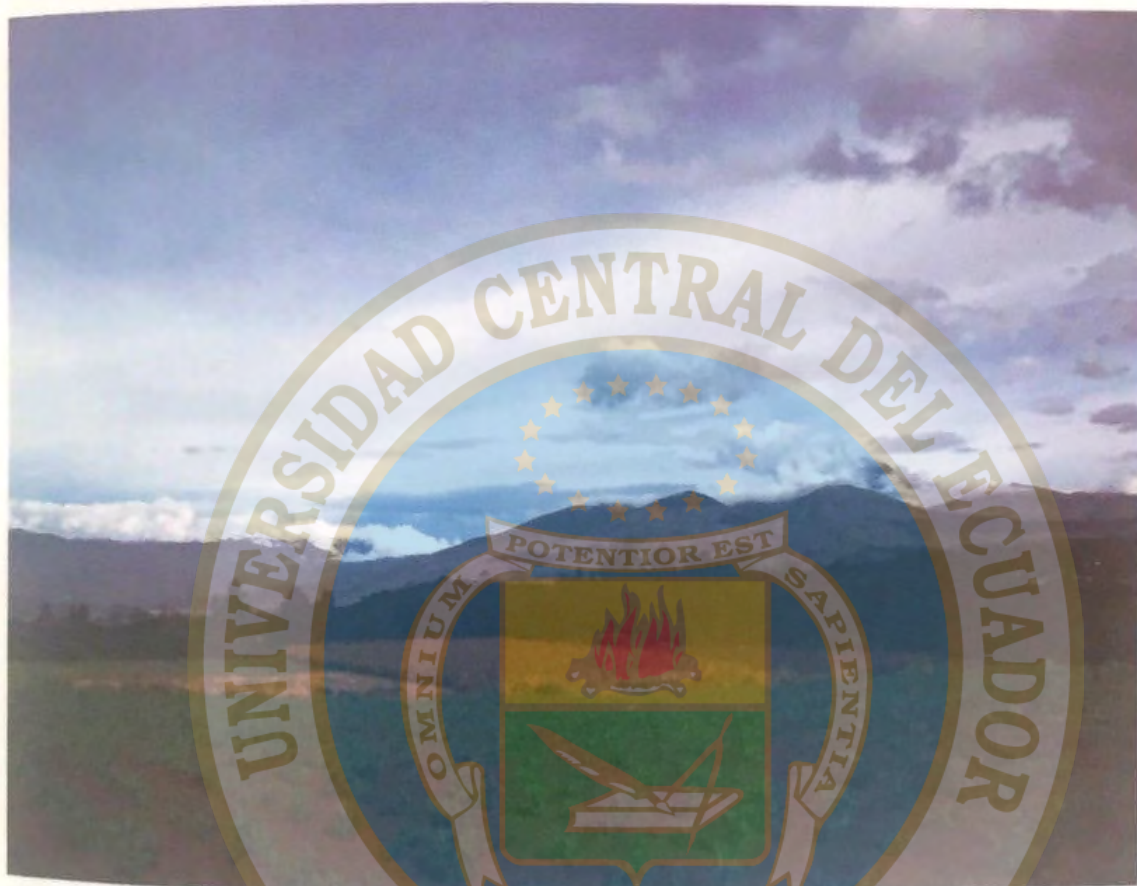
⁵ Las terminaciones toponímicas de palabras como Pelileo y Tisaleo tienen origen panzaleco.

de en dos bandos: quiteños y cuzqueños. En este contexto, la actual provincia de Tungurahua resulta el territorio central de la confrontación. Cuando finalmente Atahualpa triunfa junto a sus generales Rumiñahui, Quisquis y Calicuchima, no llega a gobernar el imperio unificado porque para entonces los españoles ya habían invadido el Tahuantinsuyo (Ayala Mora, 2008). Tras tomarlo preso lo ejecutan en Cajamarca, en 1533.

Rumiñahui, junto a guerreros y caciques andinos como Zopozopangui y Supay-Supay, asume el poder y lucha por la defensa de los pueblos quiteños más de un año y medio después de la muerte de Atahualpa (Chacón Izurieta, 2004). “En agosto de 1534, Benalcázar incursiona en territorio tungurahense, luego de fundar la ciudad de Santiago de Quito en las llanuras de Cicalpa, lugar cercano a la laguna de Colta” (Naranjo, 1992: 36). El mítico cacique Tisaleo habría formado parte de esta unidad de resistencia guerrera en resguardo de la libertad. Según el historiador tisaleño Víctor Hugo Navas, la batalla que se escenifica en la fiesta de octubre reproduce aquella, en la que hubo “doce mil soldados” combatiendo.

Para los años de 1533 a 1535 Rumiñahui asume la defensa de esta tierra y nombra al cacique Tisaleo y a Zopozopangui para la defensa de la fortaleza de Mocha de los almacenes y tambos reales. En la fortaleza de Pucará el cacique Tisaleo fue uno de los más grandes defensores de Tisaleo, ofreció su vida por la libertad, ofreció resistencia en las faldas del Pucará. Para el 25 de junio de 1535 mueren el cacique Tisaleo y Zopozopangui” (Navas, 2000: 28, 29).

Tras la derrota de una de las mayores batallas, librada en Tiocajas, Rumiñahui emprende la retirada a Quito, incendiando pueblos a su paso y escondiendo los tesoros, al comprender el afán de saqueo de los conquistadores (Romero en Naranjo, 1992). “*¡No son dioses, son ladrones!*”, advierte, arengando a sus soldados; tal como narra el historiador Oswaldo Albornoz Peralta. Rumiñahui fue sometido a cruentos martirios en busca de conocer el sitio donde escondió los tesoros del reino, secreto que



Amaranta Pico

Tisaleo



Ingas y Pallas

Aracanta Pico

jamás reveló. Finalmente, es posible inferir que fue quemado vivo, junto con otros guerreros indígenas, en diciembre de 1534 (Chacón Izurieta, 2004). Todo esto lleva a asegurar a Navas que “la representación que se realiza en las festividades del Inga-Palla no es otra cosa sino el grito de rebeldía contra la tiranía española” (2000: 53).⁶

El Capitán del pueblo y las capitanías

“Desde que yo fui niño ya hay la fiesta, mi abuelito es nacido en 1922 y se acuerda que ya había...”, cuenta Rodrigo Garcés, Alcalde de Tisaleo. Víctor Hugo Navas explica que, recién desde hace veinte años el Cacique Tisaleo es representado por un mestizo ya que, hasta entonces, era personificado siempre por un indígena de las comunidades circundantes. Las razones parecen responder al alto costo que implica el priostazgo mayor —de veinte a veinticinco mil dólares— y a la integración paulatina de la población urbana al festejo. Los preparativos comienzan con un año de anterioridad.

Esta fiesta empieza con la capitanía, en la que se autoeligen los Capitanes del año entrante, el día martes (...). Deben tener preparado todo: juegos pirotécnicos, chamizas, voladores, ceras, flores, compostura y arreglo de la iglesia, pago al sacerdote para la fiesta, contrato de cantores, bandas de música, chagrillo, floreros, etc. (Navas, 2000: 38, 39).

⁶ Cabe agregar que el territorio de la actual parroquia de Huachi Grande, muy cercano a Tisaleo, también fue campo de batalla el 22 de noviembre de 1820, fecha en la cual tuvo lugar uno de los mayores conflictos bélicos con caballería entre independentistas y realistas. En ese mismo lugar se dio otro combate similar un año después, el 12 de septiembre de 1821, ya cuando Sucre estaba al mando de las tropas patriotas, dentro del proyecto de Bolívar. La derrota retrasó la campaña por la liberación de Quito durante varios meses. El mismo Sucre fue herido en batalla, la derrota de su ejército se dio tras una acción destacada de la caballería montada realista. Ambos encuentros son importantes y forman parte del mismo proceso. En la fiesta del Inga-Palla de 2010, quien interpretó al Cacique Tisaleo pertenecía a Huachi Grande.

Tisaleo, Capitán del pueblo, será el único que avance a pie en la batalla del tercer lunes de octubre, dirigiendo a las tropas indígenas frente a las capitanías invasoras que van a caballo. Sus Guardaespaldas jamás lo abandonan. “Representa a los humildes, a los indígenas (...), fue uno de los brillantes defensores de nuestra heredad territorial, era un magnífico estratega para defenderse de sus enemigos” (Ibíd.: 53). En este personaje de la tradición oral tisaleña están simbolizados los héroes de la resistencia; él resume los valores de arrojo, coraje y valentía de Rumiñahui, Quisquis, Calicuchima, Zopozopangui y tantos otros.

Yo represento a los indios, defiando mis tierras y los tesoros que hay aquí. Los españoles nos invaden, vienen a engañarnos para robarse todo el oro y las mujeres, vienen a imponernos otras costumbres. Ellos nos mienten que vienen a venerar a Santa Lucía y con algunas mentiras más quieren pasar a nuestros territorios. Al momento que nos damos cuenta de que nos están engañando ahí les obstruimos el paso y comienza la guerra (Patricio Altamirano, Cacique Tisaleo, 2010).

Semanas antes de la fiesta se realizan algunos ensayos del enfrentamiento; varían cada año. “Por ejemplo, con la primera tropa: nosotros estamos bailando y ellos se esconden entre la gente que mira para atacarnos por sorpresa y secuestrar a la mujer o a la hija del Capitán del pueblo y debemos pagar su rescate. Nosotros, el momento que estamos en la guerra, también secuestramos sus caballos y hacemos un cambio: los caballos por la princesa” (Patricio Altamirano, Cacique Tisaleo, 2010).

El destacamento del Capitán del pueblo cuenta con más de ciento cincuenta personas, entre hombres y mujeres. El atuendo de la tropa se compone de camisas y pantalones de una misma tonalidad —en 2010 usaron vestimentas ámbar y azules—, collares y coronas de plumas. Todos llevan el rostro pintado con líneas y diseños de colores y portan lanzas. Anteriormente, los cuerpos iban semidesnudos. Patricio Altamirano comenta que esta vestimenta cambió hace cinco años por el frío y la vulne-

rabilidad que el traje daba a los participantes; “hay que hacerse los muertos, botarse al piso, también nos bombardean contra el suelo y nos lastimábamos las piernas...” Tanto el Cacique, como su esposa priosta y su hija, la princesa Pacha, empuñan bastones de mando y están protegidos por leales guardaespaldas.

Desde el momento en el cual el Capitán del pueblo se autodesigna, empieza a buscar y escoger a quienes conformarán las filas de su tropa. A partir de entonces solicita su segura participación. Poco antes de octubre nombra a una cocinera mayor, “una experta en cocina, quien calcula cuantas pailas y ollas se necesitan para la comida, sopas, arroz, cuyes, conejos, gallinas, borregos, reses, puercos, y calcula cuántos platos lleva cada paila u olla en razón de que no le falte a nadie” (Navas, 2000: 48). Conjuntamente se compromete al resto de cocineras y ayudantes sin las cuales la fiesta no podría llevarse a cabo: más de treinta mujeres que trabajarán sin descanso encargándose de todas las tareas concernientes a la cocina.

En cuanto a las capitánías “españolas”, cada una se encarga de conseguir su respectiva caballería.⁷ “Tienen sus buenos caballos, bien ponderados”, explica Juan Beltrán. En el 2010 hubo nueve Capitanes con tropas de aproximadamente doscientos integrantes cada una, entre hombres, mujeres y niños. “Representan a Sebastián de Benalcázar, a sus capitanes españoles. Este grupo escenifica el poderío de la caballería y de las armas” (Ibíd.: 56). Tal como explica el Capitán Julio Garcés, él mantiene previamente una conversación con el Capitán a pie, “nos ponemos de acuerdo sobre la presentación. Es una guerra: ellos atacan con lanzas y palos a los caballos que llegan y no nos permiten el ingreso, nosotros estamos en esa lucha para intentar pasar...”

El cargo de Capitán, que a la vez hace las veces de prioste junto a su esposa, se asume por devoción a Santa Lucía. “El

⁷ Muchos caballos son transportados desde las provincias de Cotopaxi, Chimborazo y Bolívar.

Capitán reúne a su tropa en su domicilio, que vendría a ser el cuartel. La gente se junta conforme a su voluntad y amistades con cada uno de los capitanes. En total habrán unas dos mil quinientas personas que van a estar a caballo” (Rodrigo Garcés, Alcalde de Tisaleo, 2010).

Cada capitanía cuenta con Pajes, que son la mano derecha, mensajeros y guardaespaldas del Capitán; Sargentos, que se hacen cargo de comandar a la tropa y tienen la potestad de imponer disciplina y castigar a los soldados; Pabellones, Alférez y Escoltas, que portan estandartes de guerra; Soldados de la tropa; Ángeles, emisarios del Dios cristiano y representantes de la fe religiosa de los priostes; Loas, que alaban a Santa Lucía; Ingas y Pallas, prisioneros de guerra de la realeza inca con sus respectivos cargadores; “cueteros”, a cargo de voladores, pirotecnia y chamiza; “floreras”, que transportan lavacaras con flores y frutas; chureros, bandas de martillo y bandas de pueblo.

La indumentaria depende del gusto de cada Capitán, quien suele usar un terno de casimir de color oscuro. Los Sargentos y Soldados utilizan vestimentas verdes y, en la actualidad, el traje de camuflaje militar. Llevan botas negras e incluso algunos portan cascos. Parecen reproducir a los soldados ecuatorianos, “coshcos” que han servido de carne de cañón en las guerras contra el Perú. “En nuestro grupo, para el día lunes llevamos un pantalón verde botella con una camisita beige y cintas de colores en los costados del pantalón de los Pabellones, Guardaespaldas y Alférez (...), lo único que me distingue como Capitán es el bastón” (Julio Garcés, Capitán, 2010). Navas explica que el traje ha ido experimentando alteraciones con el tiempo. “Se ha ido modernizando, ahora hay comandos, hombres-ranas, hombres-tigres, paracaidistas, fuerzas especiales, cuerpo de ingenieros, etc. y lo que se les antoje a los Capitanes” (2000: 41).

El tercer sábado de octubre, día de vísperas, la imagen de Santa Lucía es trasladada a lo largo del día por las casas de los diferentes Capitanes. El domingo hay una reunión de los Ca-

pitanes en El Relleno. Cada grupo hace una “toma simbólica de la plaza”, en el parque central de Tisaleo. “Esta costumbre demuestra la llegada de Sebastián de Benalcázar a Tisaleo, en su paso hacia el Reino de Quito” (Navas, 2000: 55). A las cuatro de la tarde se realiza la peregrinación al “pogyo” de Santa Lucía, junto a la zona de El Relleno, donde al día siguiente se llevará a cabo la confrontación entre españoles e indígenas. “Las personas cuentan que le encontraban a Santa Lucía peinándose en esa quebradita”, cuenta Rodrigo Garcés. Todas las procesiones confluyen en el “pogyo”, originando una suma eufórica de colores y sonidos, personajes festivos y bandas de música.

En las comitivas de los Capitanes, junto a Sargentos y Pajes llegan los Ingas y las Pallas, hijos del Sol, que al igual que el Inca en tiempos del imperio, son transportados siempre en andas, por considerárseles seres sagrados: mediadores entre lo divino y lo humano. Según los testimonios orales de Tisaleo, representan a príncipes y princesas incas que fueron tomados por los españoles en calidad de prisioneros y trofeos de guerra. Por esta razón, siempre desfilan con las capitánías. Son el símbolo de la nobleza indígena, niños y niñas de entre dos y tres años, sentados en urnas de madera engalanadas con esmero, adornadas con cintas y flores, muchas de ellas con la forma del escudo ecuatoriano. Semejan altares flotantes. “Tienen sus cargadores quienes les custodian en la fiesta, llevando en sus hombros al mejor linaje de sus tribus: sus jefes y princesas” (Navas, 2000: 45). Los pequeños Ingas y Pallas visten, sobre sus ropas cotidianas, coronas incas, capas, pendientes y collares.

⁸ *Churro kipa*: caracol utilizado como instrumento musical. Como indica Civalero en su minucioso estudio sobre *pututus*, *kipas* y bocinas, los churos son instrumentos monofónicos: “pocas veces puede obtenerse de ellos más de una nota (a pesar de que algunos autores defienden lo contrario). Su sonido depende de la amplitud de la caja de resonancia (el tamaño de la valva), el grosor de las paredes, la técnica de ejecución y la posición de los labios, todo ello combinado con la fuerza del soplo. Este último factor permite ligeras variaciones en las alturas y las frecuencias del sonido, así como algunos cambios rítmicos y timbricos. (...) Lejos de ser usadas directamente, las caracolas debían soportar un esmerado proceso de refinamiento”

Junto a ellos van los chureros, ejecutando el potente sonido que anuncia, reúne y celebra. Los churos son trompetas naturales andinas, elaboradas a partir de grandes conchas marinas.⁸ En palabras de Cívallero, churos y bocinas son “el bramido de la tierra, el rugido que antiguamente convocaba para la ceremonia, la fiesta o la batalla” (2008: 2). La sobrevivencia de estos instrumentos en las fiestas populares representa un legado inestimable ya que, como indica el mismo autor, el churo era utilizado en la cultura Valdivia, asentada en el territorio del actual Ecuador, treinta y dos siglos antes de la era cristiana. “Los grandes caracoles marinos fueron un elemento con un enorme poder simbólico, por su aspecto o su origen oceánico, en todas las culturas prehispánicas americanas” (Ibíd.: 6). Su resonancia grave y propiciatoria ocupa un lugar esencial en la fiesta de Tisaleo.

La convergencia de personajes que se reúnen el domingo en el “pogyo” cuenta con la presencia de múltiples bandas de pueblo y bandas de martillo, que es el nombre que reciben aquellas que se componen de instrumentos tradicionales como bombo o tambor, pingullo y en algunos casos hoja de capulí. Mientras las tropas bailan en círculos, las andas de Ingas y Pallas reposan fugazmente sobre la tierra. Ante la imagen de la santa patrona Capitanes, Pabellones, Sargentos y Pajes hacen sus respectivas “obediencias”: genuflexiones, saludos y reverencias, muestras de devoción y agradecimiento al ritmo de las bandas.

La contienda

El lunes a las seis de la mañana inicia la concentración de las capitanías. Todos desayunan en la casa de los respectivos prios-tes y priostas, asisten a la misa de las nueve y retornan donde sus Capitanes para recibir indicaciones con respecto al combate y

(Cívallero, 2008: 6, 7). Por su parte, la bocina de caña está presente en la fiesta popular salasa-
ca, como se verá en el capítulo 12.

almorzar. Por su parte, la tropa del Capitán del pueblo también se prepara en conjunto, el alimento para soportar la jornada que se avecina es contundente.

El Relleno, escenario del enfrentamiento, se localiza aproximadamente a 500 metros del parque central de Tisaleo, sobre la carretera. En las orillas se colocan tarimas para que el público pueda presenciar la batalla con cierta seguridad por la cantidad de caballos. Muy cerca está el monte Pucará que, a decir de Víctor Hugo Navas, fue un lugar estratégico de resistencia en la época inca para este territorio. Hoy es el lugar de encuentro de los Capitanes españoles, donde se alistan con sus caballos, listos para el ataque.

Desde la una de la tarde, pobladores y visitantes empiezan a “ganar puesto” en los alrededores del campo de batalla. Poco a poco el lugar es atestado por la multitud. La primera en llegar es la tropa del Capitán del pueblo. “Llegamos al Relleno sin saber lo que nos espera, vamos a festejar, a agradecer. Damos a la gente caramelos, festejamos las cosechas y por ahí se nos asoma la guerra” (Patricio Altamirano, Cacique Tisaleo, 2010).

Previo al encuentro, el espacio es delimitado con abundante aserrín sobre la carretera. Además de su utilidad funcional —aliviar las posibles caídas de los personajes durante la contienda— es un recurso teatral. Aquel amplio rectángulo de aserrín circunscribe el espacio físico de la dramatización y de igual forma comportará dentro de poco el inasible espacio escénico: un ámbito recreado por el vínculo estrecho entre actores y espectadores. Así lo precisa Peter Brook (en Herrero Beatón, 2008), al decir que cada espectáculo debe crear su propio espacio.

Cuando la primera capitanía a caballo baja al galope desde el monte Pucará, el asombro deja por segundos sin aliento a los presentes. Al llegar, contienen a sus corceles y envían un emisario para hablar con el Cacique Tisaleo. El emisario es recibido por un Chasqui y dos Shamanes del señorío. Se lleva a cabo un diálogo entre soldados españoles y heraldos de Tisaleo, al cabo del cual el Cacique decide impedir terminantemente la irrupción

de los conquistadores, quienes sin importar tal negativa acometen con violencia. “¡Defenderemos el Reino de Quito!, dice el Cacique Tisaleo y se declara la guerra” (Navas, 2000: 68). “Ellos vienen con su batallón en caballos, nosotros a pie; ellos vienen armados, nosotros sólo con lanzas”, relata el Capitán del pueblo Patricio Altamirano.

La tropa del Cacique resulta vencedora y la capitania pasa, dando lugar a la siguiente. Desde las dos hasta las seis de la tarde, los guerreros del Capitán a pie enfrentan a las nueve compañías españolas. La misma escena se reproduce en todas las ocasiones, como si de un solo ejército se tratase. Cada lucha tiene un tiempo aproximado de veinte a treinta minutos. Según algunas fuentes (Naranjo, 1992; Encalada, 2005), antiguamente incluso se daban muerte en la batalla. Rodrigo Garcés, cuenta al respecto que “antes sí se daban unas garrotizas, pero hoy sólo se trata de escenificar la guerra”. Finalmente, triunfa la última tropa invasora y el Cacique cae muerto.

Tengo bastantes hombres muertos y heridos, quedamos pocos, entonces ahí me matan. Después de que me matan pasan todas las tropas y entran a Tisaleo a festejar. Nosotros entramos al último y me llevan a mí, muerto, en unas andas. Llegamos al frente de la Iglesia y ahí viene el trabajo de los brujos, en ese tiempo se cuenta que los brujos hacían milagros, entonces ellos comienzan a hacer su ritual con tragos, hierbas, me hacen una limpia y me logran de nuevo revivir. Después del ritual yo de nuevo me pongo en pie y comienza más fuerte la fiesta (Patricio Altamirano, Cacique Tisaleo, 2010).

La resurrección del héroe está a cargo de los Shamanes, los únicos con el poder de acceder a mundos espirituales o incluso al mundo de los muertos. Eliade (1997) señala al acto de morir como “modelo paradigmático de toda transición importante”; la función espiritual de la muerte como transformación se corresponde con la resurrección, es decir “con una vida nueva y a veces más poderosa” (Ibíd.: 59). El Cacique, símbolo de resis-



Elvira Durango



Amaranta Pico

Capitanía



Elvira Durango

Enfrentamiento entre las tropas españolas y el cacique Tisaleo

tencia, ha caído en la defensa de su pueblo. Mas vuelve a vivir. Luchará, morirá y renacerá cada año.

Al caer la noche se oficia una misa campal, estalla la pirotecnia y cada Capitán celebra en su respectiva tarima con disco móvil. Espectadores y actores, priostes y guerreros, vencedores y vencidos, se funden en la celebración.

Al día siguiente se realizan nuevamente las “obediencias” en honor a Santa Lucía y son nombrados los priostes del año próximo. “Se reúnen en el cementerio y organizan un baile para entregar el mando a los nuevos Capitanes” (Patricio Altamirano, Cacique Tisaleo, 2010). El miércoles, llamado “de rancho”, se celebran misas en las capillas de los barrios de cada Capitán. Las tropas dan vuelta a las plazas y parques de sus barrios con bandas de música, llevando borregos, cuyes, conejos y gallinas que se utilizarán para la comida de los Capitanes y sus esposas priostas. Tal banquete tiene el fin de convidar, homenajear y retribuir a su tropa por el triunfo obtenido y a todos quienes colaboraron en la fiesta. Todo lo que sobra es ofrecido a las cocineras.

Por su parte, el Capitán del pueblo castiga a su tropa por haber perdido la guerra con brebajes, penitencias y látigos. Los brebajes son mezclas de chicha, ají, aceite, sal, ajo y bilis de cuy. Después de realizar flexiones de pecho y trotes, los soldados indios son recogidos en carretillas y arrojados a la basura para, finalmente, ser “limpiados” con ramas de ortiga.

La memoria en escena

Como diría Eugenio Barba, la memoria es el espíritu que guía nuestro hacer. Es lo que permite penetrar bajo la piel de la época y encontrar los múltiples caminos que nos llevan al origen, al primer día (...) Por eso, cuando se quiere cegar a un individuo o a un pueblo, se le hace perder el único vínculo con su origen, con el sentido secreto y manifiesto de su memoria (Ceballos, 1989: 9).

La reconstrucción de la historia ha estado siempre atravesada por juegos de poder. Más allá de la precisión con la que estén narrados los hechos, el discurso histórico da cuenta de los intereses, las percepciones y el horizonte de conciencia de quien la escribe. La tan codiciada “realidad del pasado”, que la razón histórica pretende alcanzar, tal como señala Escobar Villegas (2000), está atravesada por el imaginario del historiador, que responde a su tiempo y a los intereses del grupo social al que pertenece.

Al ser testigos de la batalla festiva de Tisaleo podemos dar fe de que la Conquista no es *sólo* un hecho del pasado. El escenario que despliega la fiesta permite reinventar el guión histórico y al revivirlo, transformarlo, darle otro fin, resucitar al héroe indio y al mismo tiempo expresar devoción religiosa, sin que estos discursos se contradigan. Cornejo-Polar (2003) es esclarecedor con respecto a las múltiples manifestaciones que tienen los grupos sociales para rememorar lo acaecido y conferirle “realidad”.⁹ Estas distintas interpretaciones que se hacen de un hecho aparentemente irreversible, sobreviven, después de siglos, en el ámbito de la danza y de la fiesta. Como señala Estermann (1998), en la celebración la realidad se hace más intensa y concentrada. La puesta en escena de los hechos históricos es recreada conjuntamente por actores y audiencia, entre quienes las fronteras son imprecisas ya que, de uno u otro modo, toda la comunidad participa de la fiesta.

“No sólo fue la destrucción de un imperio, sino del orden del mundo”, dice Cornejo-Polar (2003: 43) refiriéndose a la ejecución de Atahualpa en Cajamarca. Explica que si bien como un hecho real la historia no puede concluir de otra manera que con la muerte de Atahualpa, en los márgenes del discurso “se acu-

⁹ Para lo cual expone el representativo ejemplo de los *nunkas*, tragedias andinas que expresan el sentido acumulativo de la historia. El *nunka*, a decir de Cornejo-Polar, es “el texto andino más arcaico y con vigencia social y literaria más prolongada e ininterrumpida” (2003: 49).

mulan otras versiones, con frecuencia contradictorias, todas las cuales ponen de manifiesto la variedad cultural de las conciencias históricas posibles” (Ibíd.: 44).

La batalla festiva, como espacio de memoria, confrontación y negociación, expone un sinfín de paradojas. De una parte está el hecho de que quienes, en el presente, interpretan al héroe indígena y su tropa son precisamente las personas con mayor capacidad adquisitiva, pertenecientes a la zona urbana de Tisaleo. Mientras tanto, los españoles son personificados por la gente de las comunidades rurales. En cierto punto el personaje escénico —español o indio— parecería desplazado por el personaje “real”, prevaleciendo el sentido de pertenencia actual a las comunidades frente a la población mestiza del centro urbano. Como dice Cornejo-Polar, los contendientes instauran un insólito espacio común: el de la contradicción, en el que “cada quien expulsa al otro de su mundo humano” (2003: 79). También ocurre que, mientras por un lado se enaltecen los valores indios por otro se los empobrece en la interpretación escénica cuando quienes lo caracterizan hablan como “Tarzán”.¹⁰

La mayor paradoja se da en relación con el catolicismo, dado que la invasión de los colonizadores es también la de la Iglesia Católica. La fe cristiana que ahora se expresa a través de la religiosidad popular fue instaurada a fuego y látigo. La Inquisición también se vivió en América. Por eso parecería una contradicción el que, mientras se lucha por la resistencia del pueblo indígena al tiempo se rinda veneración religiosa a Santa Lucía. No obstante, en el ámbito de la fiesta nada de esto representa un contrasentido ya que, y volvemos a recurrir a Cornejo-Polar, el “cruce de contradicciones” es un valor de esta otra manera de

¹⁰ Este tipo de estereotipos de lo indio, muchos de ellos propagados por los medios de comunicación, menoscaban la visión del mundo. Lo mismo pasa con el relato de la contienda en esta fiesta, que corre a cargo de un “maestro de ceremonias” o “locutor”. Si bien la participación de un narrador es un recurso creativo, la dramaturgia festiva podría enriquecerse con una reescritura de este “libreto” que se nutra de los testimonios orales de la propia población tisaleña.

contar y recordar la historia cargada de nuevas experiencias, referentes y sentidos.

Gracias a manifestaciones festivas como la de Tisaleo descubrimos que los episodios históricos no están congelados, sino en “ebullición”. A través de la reiteración y los cambios que se desarrollan en los actos histriónicos populares, se refresca la historia. Qué se mantiene en el “guión” de tales dramas, qué cambia o se subvierte, depende de las expectativas, necesidades e intereses de quienes participan en una representación que nunca es solamente teatral.

El acto escénico expresa e invierte valores, cuestiona el poder y relativiza los criterios de verdad. La figura del “autor” desaparece en un acto en donde se despliega, en palabras siempre de Cornejo-Polar, una conciencia histórica como “experiencia colectivamente vivida”. Si bien muchos componentes se irán borrando a través de su propio devenir, a la vez otros se integran o reactivan de acuerdo al proceso social de sus participantes.¹¹ La historia tiene que ser desenterrada una y otra vez, el presente depende de las lecturas que se le puede dar. La mirada sobre el pasado se renueva a partir de estos ritos y éstos a su vez nutren cotidianamente la memoria. El hecho histórico puede ser revivido y reinterpretado gracias a estas posibilidades.

Los sucesivos combates que se libran año tras año entre la capitanía indígena y las capitanías españolas, dejan constancia una y otra vez de la resistencia y la lucha por la libertad de las tropas del Cacique Tisaleo. Aunque el final es conocido por todos, la reiteración teatral de los hechos se resuelve en el presente. Traer a la memoria la imposición y el escarnio de la Conquista va más allá de la dramatización. La batalla es contra el olvido.

¹¹ Dentro de esta dinámica, los fenómenos migratorios —en su mayoría a España— son un ejemplo de la reactivación de los procesos al matizar las festividades con las percepciones y herramientas de su nuevo equipaje cultural.

Testimonios

Víctor Hugo Navas, Patricio Altamirano, Miguel Arcos, José Gamboa, Rodrigo Garcés, Julio Garcés, Carlos Tenicote, Carlos Llugcha, Juan Beltrán.

Bibliografía

- Albornoz Peralta, Oswaldo, "La fundación de Quito y la resistencia indígena", <http://www.ecuadornoticias.org>
- Avilés Pino, Efrén, "Panzaleos", en *Enciclopedia del Ecuador*, <http://www.encyclopediadelecuador.com>, 2004.
- Ayala Mora, Enrique, *Resumen de Historia del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito, 2008.
- Camacho, Matilde et al., *Monografía de la parroquia Tisaleo*, Tesis UTA, Ambato, 1986.
- Ceballos, Edgar, "Rescate de nuestra memoria teatral desde una posición independiente", *Repertorio*, No. 9, México, 1989.
- Chacón Izurieta, Galo, *Rumiñahui*, Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, CCE, Quito, 2004.
- Civallero, Edgardo, "Pututus, quepas y bocinas. Bramidos a lo largo de los Andes", *Culturas Populares*, Revista Electrónica 6, enero-junio 2008.
- Cornejo-Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural de las literaturas andinas*, CELACP, Lima, 2003.
- Eliade, Mircea, *Ocultismo, brujería y modas culturales*, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1997.
- Encalada Vásquez, Oswaldo, *La fiesta popular en el Ecuador*, CIDAP, Cuenca, 2005.
- Escobar Villegas, Juan Camilo, *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*, Fondo Editorial Universidad EAFIT, Medellín, 2000.
- Estermann, Josef, *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, Abya Yala, Quito, 1998.
- Herrero Beatón, Ramiro, "El espacio teatral", *Dramateatro*, Revista Digital, septiembre de 2008.
- Naranjo, Marcelo (coord.), *La Cultura Popular en el Ecuador. Tungurahua*, Tomo VII, CIDAP, Cuenca, 1992.
- Naranjo Gamboa, Aquiles, Folleto: "Santa Lucía, protectora de la vista", Tisaleo, 2009.

Navas, Víctor Hugo, *Tisaleo: cultura y tradición*, CORCODET, PRODEPINE, CODENPE, Mastudio, Ambato, 2000.

Newson, Linda A., *Life and death in early colonial Ecuador*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1995.





Amorosa Pico

Ofrenda



Anaranta Pico

Culto a Santa Lucía

LA COMPAÑÍA DEL CACIQUE TISALEO

Baja un sol inclemente llegamos al barrio Huachi Grande. No es difícil que ubiquemos la casa donde está el Cacique Tisalea con su compañía, preparándose para el combate contra las tropas españolas en el sitio llamado El Relleno al día siguiente. El ritmo de un danzante ceremonial que toca una banda atrae nuestros pasos al lugar del ritual.

En un patio de cemento hoy decenas de personas bailando en tres círculos, unas veces hacia el mismo lado, y otras en direcciones opuestas. Están disfrazados de "aborígenes" y utilizan para desplazarse o quedarse en el propio terreno el sencillo paso binario, muy propio de la mayoría de las comunidades indígenas ecuatorianas. Tres músicos con ponchos rojos tocan un bombo, un redoble y una quena; intervienen cuando la banda se toma un descanso. Estos músicos bailan con una necesidad recóndita que de pronto toma fuerza y se expresa como si fuera el último día de existencia.

Todo el patio está cubierta de pequeñas banderas del Ecuador. Sentadas, hay unas cincuenta personas invitados por el Cacique. En el centro de los círculos, tres mujeres elevan, mientras bailan, estandartes de Tungurahua, del Tahuantisuyo y del Ecuador. En los círculos danzantes hoy unos personajes vestidos con costales de azúcar o de arroz, con huecos para sacar los brazos y cabeza. "Coma

castigo por no haber venido disfrazados, tienen que permanecer todo el día con el costal", nos informa uno de los asistentes.

Cuando el Cacique Tisaleo, seguido siempre por sus dos Guardaespaldas, entra a los círculos de baile se escuchan gritos de ¡Viva nuestro señor prioste! Hay comida y bebida en abundancia que es repartida: se vigila para que nadie se quede sin comer ni beber.

POLIFONÍA DE COLOR, SONIDO Y MOVIMIENTO

Bajamos a una hondonada donde convergen tres caminos de tierra y varios chaquiñanes. Junto a esta confluencia de quebradas está la imagen de Santa Lucía, debajo de un humilde techo de madera, en el "pogyo". Árboles, matas y plantas le dan un entorno íntimo, separado del trajinar del pueblo. En este sitio se va a llevar a cabo un ensayo de música y danza. Las diversas compañías o tropas se van acercando poco a poco, cubriendo la tarde de sonidos.

Al igual que muchas personas del pueblo, llegamos con bastante anticipación para ganar un lugar desde donde observar a las compañías que se van aproximando. Bandas de músicos con trompetas, saxos, trombones, bombos, redobles y güiros acompañan a las tropas. También hay músicos indígenas con bombos, redobles, quenás, bocinas y churos enormes, que conforman las bandas de mortillo. De todos los instrumentos, el que más llama la atención, por su singularidad, es el churo. Tocado por un músico indígena mayor, el instrumento parece un animal vivo que genera sonido en su vientre.

Antes del arribo de los personajes, nos hundimos en un concierto de ritmos que se multiplican con el eco que se forma en este espacio. Rescatados de un tiempo pasado y tal vez perdido, surgen las notas de carnavales, sanjuanitos, tonadas, bambas, danzantes, pasacalles, huaynos, capishcas, aires típicos y yaravíes.

La aparición de las primeras compañías o destacamentos es emocionante. Los pies de los danzantes, al bailar, sacuden la tierra levantando polvo; los cuerpos, en medio de la polvareda, parecen irreales y maravillan. Se advierte que son personas humildes pero ricas en tradiciones grabadas en sus huesos.

Desfilan niños y niñas vestidos de Angelitos, con alas y coronas relucientes. Hombres de todas las edades avanzan, ataviados como Pajes: parecen reyes con sus capas, coronas y cetros. Los Abanderados llevan grandes telas tricolores y pabellones de Tisaleo y la provincia de Tungurahua. Hombres jóvenes y adultos vestidos de Soldados, con un machete hecho de llanta y forrado de tela verde oliva, van convirtiendo en danza ejercicios que la milicia suele hacer en los cuarteles.

Los destacamentos van entrando a la hondonada mientras sus bandas tocan alegremente. Hay algunos que llevan la imagen de Santa Lucía, haciéndole bailar. La santa, que sostiene con una mano un lirio y con la otra mano un plato donde están sus ojos sacrificados, a duras penas mantiene el equilibrio.

INGAS Y PALLAS

A primera vista parecería que las urnas sobre pequeñas andas, cada una transportada por dos adultos, llevarían cristos, vírgenes o santos. Pero no, son infantes, bien afianzados para que no se caigan y aguanten —despiertos o dormidos— el largo trayecto de procesión, batalla y baile. Las Pallas y los Ingas son, respectivamente, niñas y niños de dos a tres años. Los acarrean sentados dentro de las urnas de madera adornadas con claveles y pintadas de vivos colores. Muchas de ellas tienen en la parte de atrás el escudo nacional en medio de pequeñas banderas tricolores.

Los Ingas visten camisa y pantalón verde, azul o rosa sobre los que lucen una capita de terciopelo rojo con

adornos brillantes y llevan además cetro y corona dorados. Las Pallas están ataviadas con vestidas de satín o percal cubierto de un delicado tul. Tienen calocada una corona plateada y su mano derecha sostiene una varita con una estrella en la punta. Estas cajitas de colores son altares que flotan sobre las cabezas de la gente; tienen una carga poética que estremece.

Cuando ya han bajado todas las comunidades a la hondonada, y cuando las lomas aledañas se han llenado de gente del pueblo y de vendedores de gafas, algodón de azúcar, espumilla, helados, chicles y tabacos, el lugar se convierte en una coalición de danzas y músicas diversas. La exaltación de los danzantes genera una fuerte energía colectiva.

LAS ESTRELLAS ARRIBA

No lejos, más tarde encontramos un patio donde se prepara una compañía. Con entusiasmo, todas las personas y personajes escuchan las palabras del Capitán Prioste, sin que importe el frío o la llovizna. Formados y sin moverse escuchan el discurso —mezcla de arenga y de indicaciones— los Soldados de la trapa, Capitanes, Sargentos, Abanderados, Angelitos y Pajes. El silencio se rompe de vez en cuando, por la impaciencia de yeguas y caballos que resoplan estrepitosamente, y mueven sus patas arañando la tierra.

Después, siete músicos, que visten ponchos y sombreros y dan la sensación de estar empolvados de tiempo, interpretan sus instrumentos con una humildad que es al mismo tiempo fortaleza y convicción. En respuesta a esta música, la tropa, conformada por más de ochenta personas disfrazadas con uniformes actuales de camuflaje del ejército, baila de una manera absolutamente colectiva. La mayoría son hombres, pero también hay mujeres cumpliendo esforzadamente las exigencias que el grupo impone.

Se danza sin parar en cinco círculos concéntricos. Si el círculo central va a la derecha, el de atrás se desplaza en dirección contraria, y así sucesivamente, ofreciendo a quienes miran desde fuera una visión cinética y vivificante. Cada tropa tiene su Sargento. Él vigila la disciplina, pero sobre todo infunde fervor a los danzantes. Cuando termina el baile, no permite relajaciones o debilidades, sino que mantiene a la compañía formada en fila y con voz imperativa grita: ¡Las estrellas arriba! ¡La vista al cielo! ¡Ahí se queda!

CABALLOS

Cientos de caballos, con sus relinchos, bramidos y trotes cambian el panorama tranquilo de Tisaleo. Desde diversos pueblos aledaños y de otras provincias cercanas llegan sin cesar los caballos. Mientras pasan las horas, el olor a majada y orines va invadiendo todas las calles, senderos y paisajes.

Pienso cómo sería para los antiguos habitantes de la actual provincia de Tungurahua mirar por primera vez a un caballo hace quinientos años. Y más aún, un caballo de batalla azuzado y obligado por las espuelas de los conquistadores a destruir. Ser testigos de esta contienda dramatizada por todo un pueblo nos permite visualizar el impacto avasallador de los caballos y de las armas de fuego en el tiempo de la conquista española.

Además, nos trae a la memoria, de alguna manera, la obra del poeta ecuatoriano Jorge Enrique Adoum "El sol bajo las patas de los caballos". Sin regirse a la precisión histórica, esta pieza teatral la toma como referencia, incluyendo a propósito anacronismos y presenta la invasión de los españoles, mostrando la dicotomía vencedores/vencidos para así exponer lo histórico y situaciones actuales al mismo tiempo. El uso de vestuarios realistas actuales por las tropas, en la dramatización del Cacique Tisaleo, así como la formidable presencia de los caballos,

presta actualidad y causa una conmoción visual plena de imágenes, características de algunas corrientes del teatro contemporáneo.

LOS PREPARATIVOS DEL COMBATE

Son las dos de la tarde. La gente venida de otros pueblos y los habitantes de Tisaleo cubren totalmente los espacios para poder espectar la resistencia del Cacique Tisaleo. El Relleno, gracias al acto teatral, se transforma en un espacio extraordinario. En la entrada al pueblo está el Cacique con su gente, y al otro lado de la vía se encuentran los destacamentos invasores, que este año suman nueve.

Cada tropa llega aparatosamente con unos doscientos soldados a caballo más decenas que van a pie. Traen como prisioneros a Ingas y Pallas y se acompañan de estandartes de España, biblias, imágenes de Santa Lucía y una banda completa de músicos. Por su parte, el Cacique Tisaleo está acompañado por sus Guardaespaldas y hombres y mujeres que portan en sus manos lanzas de chonta. La vestimenta de los integrantes de sus huestes es una mezcla que recuerda en algo al antiguo vestido de los indígenas de Norteamérica por los colores terracota, los flecos y los tocados de plumas, a la vez que a nuestros indígenas amazónicos. Son de todas las edades y llegan a más de un centenar junta con la banda de músicos. Mientras esperan el momento del combate, bailan en círculos moviendo los pies apenas despegándolos del suelo. Avanzan de lado y siempre juntos. Como si la danza les infundiera valor y fuerza, no cesan de maverse.

LA BATALLA

El Cacique Tisaleo mantiene un diálogo con cada uno de los Capitanes invasores. Los espectadores lo escu-

chan mediante los micrófonos que se proyectan por los potentes altoparlantes. Las voces cruzan el pueblo y llegan hasta las lomas. Toda la gente entiende lo que está pasando y sabe del desenlace. Aún así, los espectadores siguen con interés la ceremonia, acaso con la esperanza de que en algún momento cambie la historia.

La entrevista nunca llega a un acuerdo pacífico; por eso, las tropas invasoras se retiran hacia atrás, toman fuerza y se lanzan a la batalla. Los Shamanes que están cerca de los guerreros indígenas soplan trago en las cabezas de los caballos. Las bestias asustadas relinchan, pero siguen odelonte sin temor a las puntas de las lanzas. En cada uno de los ocho primeros combates, la bravura de las huestes del Cacique se impone y resiste a pesar de los caballos. Sin embargo, estas fuerzas van disminuyendo y en el último combate, ganan los invasores.

Pajes y Angelitos, con sus vestuarios de colores tan rotundamente bellos, y quienes sostienen las andas de Ingas y Pallas bailan sin parar mientras las tropas se toman el sitio, pero su danza no logra equilibrar los resultados de la batalla final. Una vez que todos los destacamentos españoles han ingresado a la plaza central de Tisaleo, queda en el ambiente una sensación de vívido sueño, por el juego dramático que recuerda lo que pasó en el tiempo de la Conquista. Cuando el Cacique es resucitado por los Shamanes, vencedores y vencidos celebran. El acto teatral popular se repetirá al año siguiente.

FUNDADA EN 1620
QUITO



9 **EL TROPEL DE LAS ALMAS**

Homenaje a los Difuntos en Caldera

CARCHI

Uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra.
José Arcadio Buendía
CIEN AÑOS DE SOLEDAD

Cada mes de octubre, en el valle del Chota, las almas de los muertos despiertan. Dicen sus habitantes que Dios las suelta, que los antepasados regresan y visitan sus comunidades en completa libertad hasta el 2 de noviembre. La reciprocidad cultivada a diario entre los vivos se extiende hasta los espíritus. A lo largo de los siglos, los encargados de levantar a las almas benditas han sido los Animeros, personas de los ranchos que por voluntad, vocación y fe se ofrecen para esta labor. En el presente, quedan muy pocos y son personas mayores.

Buscando pistas sobre el culto a las almas, recorrimos algunos caminos del valle del Chota, al norte de la provincia de Imbabura y al sur de Carchi, hasta llegar a Caldera, una de las comunidades negras más antiguas del valle: "La tierra natal de lo que siempre

ha habido”. Es aquí, precisamente, donde recibimos uno de los mayores aprendizajes sobre el homenaje a la vida.

Valle del Chota o valle de la Muerte

En el tiempo de la conquista española los grandes terrenos del valle del Chota —entonces llamado Coangue— en la cuenca del río Mira pasaron a manos de las congregaciones religiosas jesuitas. En aquel entonces las producciones agrícolas de la zona eran de coca y algodón y se desarrollaban a costa de la explotación de la mano de obra indígena. El territorio del valle de Coangue fue llamado “de la Muerte” porque los indígenas de la Sierra no soportaron las inclemencias del clima y de los trabajos forzados: escaparon o murieron. Esto llevó a que, a finales del siglo XVI, los jesuitas decidieran traer esclavos negros de Cartagena de Indias para trabajar en sus haciendas y plantaciones.

Esclavos y esclavas, provenientes de varias regiones del África, eran transportados como mercancía en condiciones completamente inhumanas por negreros de Portugal, Inglaterra y Francia. Así fue como alejaron a cien millones de negros de su cultura y de su tierra, de los cuales veinte millones llegaron con vida a América. “Llegan los sobrevivientes, heridos de muerte en sus cuerpos, sus almas y su dignidad, muerta su gran Madre África, muertas para ellos sus familias, sus etnias, sus culturas. Nunca jamás las volverán a ver...” (Peters, 2005: 132). Quienes llegaron al valle de Coangue, originarios de Guinea y Angola (Naranjo, 2010), son los ancestros de la población afroserrana del actual Ecuador.

Los jesuitas se valieron de los esclavos, hombres y mujeres de toda edad, para el duro trabajo de los trapiches y las molien-das. El trato era feroz. Después de su expulsión de las colonias americanas en 1767, tuvo que pasar mucho tiempo, casi un siglo más, para que se decretara la manumisión de la esclavitud. Sin

embargo, esta ley, en lugar de otorgar la ansiada libertad, una vez más favoreció a los terratenientes.

Al igual que la población indígena en los huasipungos, los negros concertos siguieron siendo esclavos, aunque bajo otro nombre. “En la práctica, los trabajadores concertados y mitayos perdieron su condición de libres al ser obligados a trabajar perpetuamente al servicio de los grandes propietarios en base a un constante endeudamiento” (Arias en Naranjo, 2010: 28). La explotación del trabajo, los castigos, la violación flagrante a las mujeres por parte de los hacendados, conocida como “derecho a la primera noche” y la degradación humana en toda su magnitud, continuaron sucediéndose impunemente hasta el siglo XX, hasta la Reforma Agraria de 1964.

De esta historia es heredera la actual población del valle del Chota. A estos son los muertos a los que se honra y se canta. Las celebraciones religiosas y funerarias, con sus respectivos cantos y “salves”,¹ representaron a los largo de estos siglos “curaciones comunitarias”, como dice Peters (2005: 171), “al consolar y ayudar a sanar las heridas del corazón, las Salves forman parte de la salvación del mundo frente a la muerte”. A pesar de la esclavitud, la vida en comunidad se fortaleció día tras día, año tras año, tal como se concebía y practicaba en África: entendiendo la reciprocidad como una red para sobrevivir, entre los vivos y con los ancestros.

Tras las huellas del Animero

En Mascarilla, don Salomón Acosta nos abre la puerta de su casa, no sin antes examinarnos detenidamente. “¿Qué buscan?”,

¹ “Esta forma básica se ha combinado con la manera africana de cantar en forma de diálogo, en dos grupos: un grupo pequeño de cantoras o cantores, que pone las estrofas y el pueblo que contesta” (Peters, 2005: 174).

pregunta. Explicamos que llevamos viajando varios días en busca de un Animero, que venimos de La Concepción, en donde esta labor devota se practicaba con fervor en el pasado. Guarda silencio y nos invita a pasar.

Después de convidarnos asiento indica: "ser Animero es una vocación" y, de inmediato, voltea a ver a su infancia. Sonríe y señala la puerta de madera: "por las hendidias le pasábamos una monedita de limosna, en mitad de la noche, no por temor sino por respeto..." Cuenta que un "tropel de almas" acompañaba y protegía al Animero en su transitar por el pueblo. "Pero ya no hay", comenta con tristeza. Insistimos en que haga memoria, debe existir alguien que aún ofrezca este servicio de fe. Hace una pausa mientras recorre interiormente los caminos del valle. "Talvez en Caldera o en Cuajara quede alguno vivo..."

Seguimos sus coordenadas. Nos dirigimos por la Panamericana Norte con dirección a Tulcán y, al llegar a Piquiucho, tomamos hacia la derecha, por la vía a San Rafael y Monte Olivo. Un camino empedrado nos aleja de la carretera principal. Está rodeado por árboles exuberantes y plantaciones de tomate, fréjol, caña y tuna. El caudal del río Apaquí flanquea la vía. Así es como llegamos a Caldera.

El pueblo arde bajo un azul nítido. Es domingo y las familias están reunidas en las puertas de sus casas, riendo y refrescándose. Al cabo de una larga búsqueda por las tierras del valle del Chota, apenas ponemos un pie en Caldera se facilita el encuentro. Una niña nos conduce hasta la casa del Animero, don Augusto Cribán. "Abuelito, le buscan..."

Después de una grata conversación, don Augusto nos invita a asistir a su caminata el primer lunes de octubre, día en el que inicia el rito de las almas que realizará durante todo el mes hasta el 2 de noviembre. Dice: "si es que Dios nos da vida nos veremos entonces".



Anaranta Pico

Río Apaquí



Amaranta Pico

Augusto Cribán

Honrar la vida

Augusto Cribán habla del “misterio de la enseñanza”, refiriéndose a la procedencia de los cantos de difuntos. “Aprendí escuchando a otros”, relata. Tiene setenta años, de los cuales ha entregado cincuenta a la devoción de las almas. Cuando la luz eléctrica rompió la oscuridad de Caldera, encontró que había llegado el momento de abandonar su tarea. Su hermano mayor continuó con ella. “Alcides Cribán tenía buena consonancia”, recuerda doña Berta Méndez. Animero legendario, Alcides rezaba en latín.

Después de su fallecimiento, hace ya veinte años, Augusto tomó la posta de nuevo y se encomendó a “la voluntad de las almas benditas”, no sólo en Caldera sino en los pueblos aledaños. “Mi participación se va de aquí a otros tres ranchos: Piquiucho, El Juncal y Chalgayacu. Como son tres recintos grandes no se alcanza en un solo recorrido. Hago esto el mes de octubre íntegro, el primer lunes empiezo por mi tierra. ‘De ley’ aquí primero”.

Se trata de una gran responsabilidad y un sacrificio que el Animero asume con devoción. Inicia a las once de la noche en el cementerio de cada pueblo, en donde invoca la memoria de los finados y concluye poco antes del amanecer, después de haber recorrido la mayoría de los hogares, ofrendando aliento a los vivos.² “Al momento que uno va al panteón hay unas oraciones, me encomiendo como me enseñaron. Ahí los tímpanos de los oídos se me agudizan, son bien claritos. Cuando ya uno regresa ahí ‘vuelta’ es como que se tapan”. A esta caminata se suman las horas que recorre a pie para llegar a los poblados vecinos.

² La tradición de la visita de las almas al pueblo tiene origen en algunas etnias africanas como, por ejemplo, en la cultura de los *yoruba-nagó* que poblaron la tierra que hoy se conoce como Bahía de Todos los Santos, en Brasil (Peters, 2005).

De acuerdo a la distancia que tienen los caseríos tengo que tratar de iniciar en la primera casa a las once de la noche en punto y a las cuatro de la madrugada la última, hasta donde avance. De casa en casa voy rezando, voy cantando los cánticos, hago rezar. Yo 'riezo' desde afuera y me contestan también de adentro, los que están ahí.

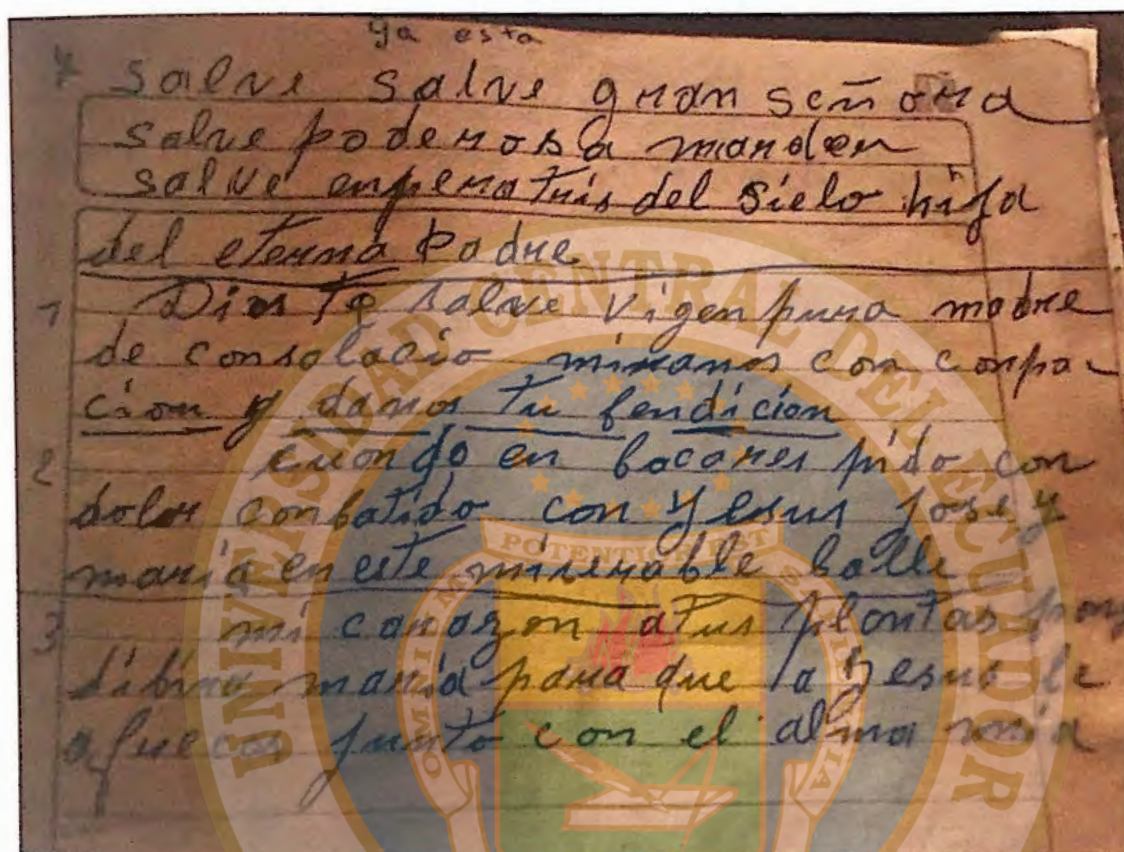
Nos indica que cada canto religioso tiene su horario. Abre las gastadas páginas de un cuaderno en el cual tiene anotadas las canciones, aunque las conoce de memoria. "¡Son medio sentimentosas!", exclama entre sonrisas. Él también acompaña, con rezos y "salves", en los velorios de los adultos de Caldera y sus alrededores. En el caso de los niños es diferente, nos explica, ya que se los despide bailando. "Hacen bailar hasta a la mamá del niño fallecido, a quien le dicen que baile 'porque ya va a venir otrito, que debajo de la cama nomás está'" (Naranjo, 2010: 45).

Mientras la despedida funeraria de los niños se realiza con alegría, la de los difuntos mayores es ocasión de consternación y desconsuelo. Para eso están los cantos de velorio en donde la aflicción se torna música. Los ritos funerarios le dan un rostro particular a la muerte, que sería, como señala Eliade (1997), un segundo nacimiento, creado mediante el rito.

Hace pocos años, don Augusto recibió un machetazo en la cabeza por impedir una pelea entre hermanos. "Me ofendió el cráneo", cuenta, palpando la cicatriz. Revela que actualmente cantar a un muerto le ayuda a curarse. "Para mí es fe viva ser Animero, la voluntad de Dios me ayuda. No le tengo miedo a la muerte".

"Réquiem eterna, luz perfecta"

La noche del primer lunes de octubre, el Animero de Caldera se prepara para salir de su casa. Abriga su cuerpo con un pon-



Cuaderno de cantos

Amaranta Pico

FUNDADA EN 1620
QUITO

DESPEDIDA

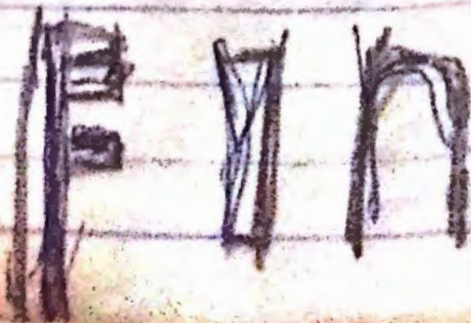
- 1 Por que Perder las Esperanzas
de volverse a ver
Porque Perder las Esperanzas
Si hay tanto querer.

Coro

No es mas que un hasta luego
No es mas que un Vrebe adios
muy Pronto si Dios quiere
Nos reunira el señor

- 2 Es hora de partir
es hora de decirse adios
formemos todos juntos
un circulo de Amor.

- 3 Con nuestras manos
enlasadas entorno al señor
vivamos siempre Unidos
hasta llegar a dios.



cho y toma una campana que hasta el momento ha guardado celosamente, envuelta en un trapo blanco, desde que la recibiera de manos del síndico. La campanilla de los muertos no puede repicar "antes de hora", hoy es su tiempo. Al atravesar la puerta de su casa se apodera de una vara que le servirá de bastón, se sumerge en un poderoso silencio y comienza a caminar.

El cementerio se ubica fuera del pueblo, es necesario atravesar senderos, sembríos y una quebrada. Al llegar a las puertas del panteón, saca un manojo de llaves y las abre. Ingresa con decisión. Recorre las orillas de los sepulcros blandiendo la campana, avisando. De pronto, se detiene y entona un canto que estremece hasta los huesos. Su voz estalla en mitad del silencio con resonancias absolutas. El eco se proyecta, se multiplica.

Decía antes don Augusto que "a lo que se pisa viene la memoria" y que, a medida que pone sus pies sobre las tumbas, recuerda la manera en la que murieron sus parientes, compadres y vecinos. Con la memoria de sus pies y su voz invoca a las almas, despierta todo aquello profundamente dormido. Sus oídos se agudizan, su percepción se amplifica, sintoniza con las frecuencias de la noche. Es entonces cuando retorna al pueblo, acompañado de un "tropel de almas".

Se detiene en la primera casa de Caldera. Agita la campana y comienza a cantar y a rezar en homenaje a los finados de la comunidad, que son los de cada familia. Enseguida, desde adentro, se escucha la respuesta: un canto íntimo, colectivo. Aún sin ver se puede sentir a la familia reunida, del otro lado de la puerta. El grito del Animero es poderoso:

Vengan todos, alivie mos
A nuestros padres y hermanos
De esas penas, de ese fuego,
De esos terrible tormentos

¡Apaga Señor el fuego que a las almas atormenta!
Padrenuestro, que estás en el Cielo...

Reza por los muertos, alivia de sus “terribles tormentos” a los ancestros. Es un movimiento de fe que, desde el presente, interpela una historia cruenta y reescribe el pasado. La metáfora vale además para los vivos y nuestro poder de acción sobre los cambios del mundo. Por esto, los “salves” son considerados por algunos como palabras mágicas.³ Ahora son entonados por Augusto Cribán pero ya fueron pronunciados antes, en noches inmemoriales, por sus abuelos. Su voz es huella de una travesía en el tiempo que abre un espacio de libertad y planta su verdad:

‘Ruempan’, ‘ruempan’ las cadenas
A pagar con libertad⁴
Cuán terribles son mis penas
Piedad, cristianos, piedad

‘Oí’ gritos, ‘oí’ ayes⁵
Y escucha tristes gemidos
De tus parientes y hermanos
Que en fuego viven cautivos

¿Hasta cuándo pecador?
¿Hasta cuándo has de vivir?
Que vives tan descuidado
Sabiendo que hay que morir

3 “Las Salves son como algo sagrado. Al memorizarlas o apuntarlas no se debe cambiar nada (...) Sólo saber el canto no vale, hay que cantarlo de todo corazón y creer en él”, explican las cantadoras del valle del Chota (en Peters, 2005: 173,174).

4 En lugar de “a pagar con libertad”, como canta don Augusto, parece que anteriormente se decía “alcanzar la libertad”, según la investigación realizada por Federica Peters (2005), que incluye alrededor de cuarenta “salves” de varios pueblos del valle del Chota.

5 “Oí” es la manera coloquial de decir “oye”, de manera imperativa. En muchos “salves” el Animero hace las veces de un sabio consejero, que advierte, amonesta y conjura, por su relación cercana con los espíritus de los antepasados. Cuando conjuga en primera persona habla en nombre de la comunidad entera.

Coge una calavera
Ven y contempla en ella
Que 'sos' tierra y te has de hacer
Y te has de volver como ella

Se entabla un diálogo a través de los umbrales.⁶ No hay miedo. No hay silencio. Hay una oración que recibe una respuesta. Hay un dar y un recibir: un canto que disuelve puertas, parábola de dos mundos que se comunican pero no se ven. Hay piedad y regocijo. Hay un favor y un abrigo. Son tiempos sagrados de homenaje a la muerte que, por lo mismo, destacan el regalo de la vida. A estas horas, la incertidumbre acerca de lo real es tajante. Y la certeza de la correspondencia entre vida y muerte es visible. Sólo la oscuridad de la noche permite ver.

Tengan término mis males
Oh Dulcísimo Consuelo
Mas cuando al alzar el vuelo
Nacen siglos eternos

Adiós cuerpo y adiós mundo
Ya ven que ya no me acuerdo
Tú te quedas en la tierra
Yo me voy a padecer

Mira que la Virgen viene
De rodillas a tu cama
A ver si puede alcanzarte
Y favorecerte el alma

⁶ En las viviendas antiguas de Caldera, sin vallas, cercas ni alarmas urbanas, las puertas y ventanas de las habitaciones dan directamente a la calle. La arquitectura tradicional permite la comunicación necesaria para el diálogo de cantos entre el Animero y los pobladores. Actualmente, hay viviendas con grandes portones y varios pisos que distancian el interior del exterior. Don Augusto no canta frente a ellas porque las personas no alcanzarían a oír su voz.

En el centro de la tierra
Hay una cárcel de fuego
Y entre excusas encendidas
Ahí me hallo quemando vivo

¡Cuán terribles son mis penas!
Piedad, cristianos, piedad...

“El Animero alivia a las almas”, dice doña Berta Méndez, cura el padecimiento de la comunidad. Como narra el finado Benedicto Calderón, del Chota (en Peters, 2005: 38), “durante el recorrido, el Animero tiene que ir con la vista hacia el frente, sin ningún azar (...) dentro de la fe mismo él va acompañado, nadie puede atropellarle”. Augusto Cribán camina con decisión y fortaleza. En todas las horas que dura la caminata no se sienta ni toma agua para aclarar su garganta; llueve, corre el viento y el Animero continúa sin que lo detenga el frío, el sueño o el cansancio. Los perros aullan, ladran y finalmente, se hacen a un lado, dejándole libre el paso. En todo el pueblo no hay una sola persona por las calles.

La fuerza del rito compartido que el Animero forja a cada paso permite su existencia y transmisión generacional. A través de él “la comunidad se reconoce a sí misma, reafirmando o reelaborando su imaginario y afirmando sus fundamentos” (Colombres, 2004: 54). Dentro de la concepción que hay acerca de la muerte en Caldera la visita de las almas se recibe como un milagro. Están en sus tumbas, están en el más allá y están escoltando al Animero. “La convicción casi universal de que los muertos están simultáneamente en la tierra y en un mundo espiritual es muy significativa. Revela la esperanza secreta de que los muertos son capaces de participar en el mundo de los vivos” (Eliade, 1997: 61).

Coexisten varias lecturas del culto a las almas que realiza el Animero. De una parte, estaría orando para aligerar las cargas



Amaranta Pico

El Animero



Cementerio de Caldera

Anaranta Pico

que sufrieron en vida los difuntos, para apagar su sed y cicatrizar sus heridas.⁷ Por otra, que es complementaria, al mitigar el dolor de los muertos reconforta a los vivos, remedia la historia.

Frente al genocidio que sufrió el pueblo africano que desembocó en América, la única respuesta posible de consuelo, alegría y cambio se puede dar desde los actos cotidianos del presente. Y además de la palabra está el canto y la cadencia del baile en la cultura negra, que es el lenguaje del cuerpo para expresar la gratitud vital. "El ritmo en sí crea una estructura, una unión a la danza, al trabajo, a la fiesta, a la cotidianidad, a la celebración, a la vida. Moverse, cantar, tocar en el mismo ritmo, crea unión en comunidad" (Peters, 2005: 125).

Aunque la imagen de los Animeros ha estado asociada con el misterio de lo desconocido, don Augusto niega el miedo, alienta, dice: "la vida es amable, vida es vida". Con sus rezos generosos pide por todos, por los presentes, por los finados, para que no los extinga el olvido, y "también por el Alma Sola, el alma 'necesitada' que no 'haiga' quien se acuerde de ella".

Que Dios y la Virgen Santísima
se compadezcan de sacarle de las penas en que estuviese
Y darle el santísimo descanso
Réquiem eterna, luz perfecta
Que las almas de los fieles difuntos descansen en paz

Desde la medianoche hasta poco antes del amanecer Augusto Cribán honra a los muertos. Ha hecho de cada casa un santuario, su última estación es la iglesia de Caldera. Se arrodilla frente a

⁷ En las diversas concepciones de la muerte, como indica Eliade (1992: 187), "el difunto no muere definitivamente, sino que sólo adquiere un modo elemental de existencia; es una regresión, no una extinción final. En la espera del retorno al circuito cósmico (transmigración) o de la liberación definitiva, el alma del muerto sufre y ese sufrimiento es habitualmente expresado por la sed".

sus puertas cerradas y entrega una plegaria. Después, retorna a su hogar en silencio mientras los gallos empiezan a cantar. Así finaliza una noche inquietante y sagrada.

El día 2 de noviembre se realiza en el cementerio la misa de los difuntos. El camposanto que antes estuvo envuelto en las tinieblas ahora se llena de existencia y de flores. Viudas envueltas en mantos negros se sientan junto a las cruces, niños y niñas corren entre las tumbas. Hay personas que viajan desde remotos lugares para pedir un responso, un canto para sus finados. Los “salves” del Animero son contestados por familias enteras.

Ya me ha llegado la hora
Ahí ya me van llevando
A esa tumba tan helada
Para siempre, adiós, adiós

Contestación:

Por vuestras clemencias pido misericordia, Señor

No lloren que no estoy muerto
Mi cuerpo está en este mundo
Ya mi vida se ha acabado
Para siempre, adiós, adiós

Contestación:

Por vuestras clemencias pido misericordia, Señor

Cuando preguntamos a don Augusto acerca del origen de los cantos, responde: “Todo eso viene en incógnita. Cuando yo vine las canciones ya han estado hechas, ¿quién haría?”. Y ríe.

Honar a los muertos desde el presente es reconocer a vivos y a muertos en un mismo espacio. Es la clave, no de la repetición sino de la transformación y la recreación de la historia desde el día a día. El recorrido en homenaje a las almas recuerda a los vivos la mortalidad inapelable, recuerda que no hay tiempo que

perder para dar, compartir y actuar. El Animero representa a sus propios ancestros. Su ofrenda está hecha de coraje y afecto, es luz frente a la muerte.

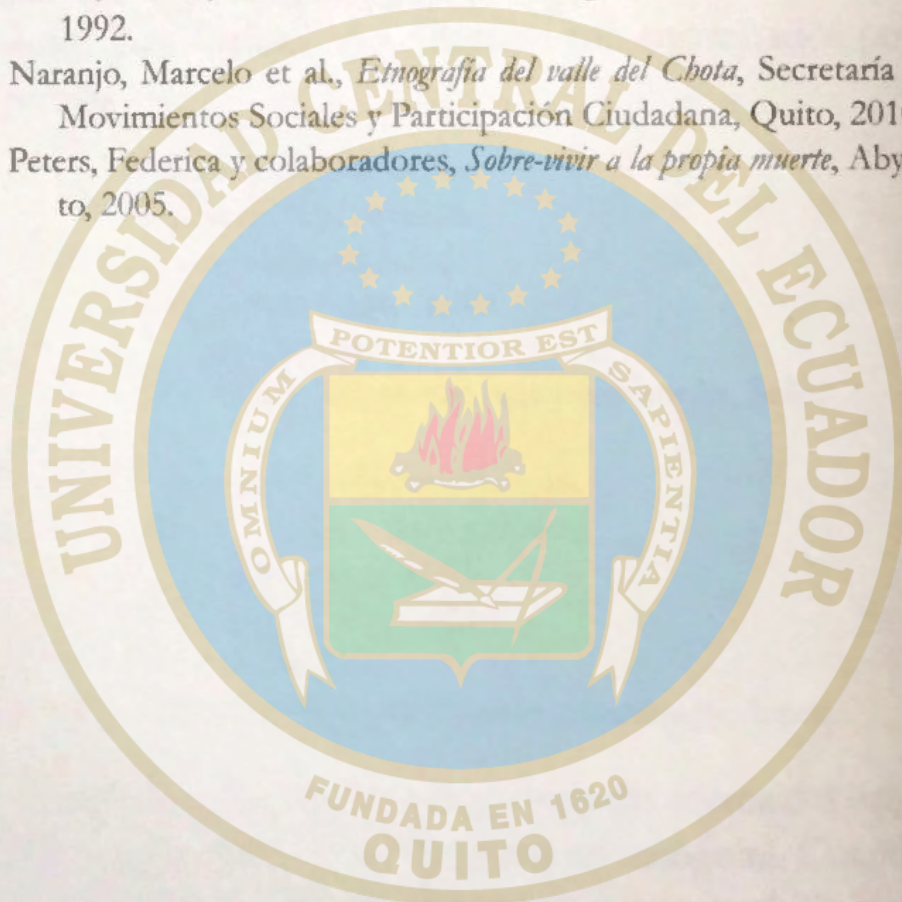


Testimonios

Augusto Cribán, Berta Méndez, Salomón Acosta.

Bibliografía

- Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, Serie Antropológica, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004.
- Eliade, Mircea, *Ocultismo, brujería y modas culturales*, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1997.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Ediciones Era, México D.F., 1992.
- Naranjo, Marcelo et al., *Etnografía del valle del Chota*, Secretaría de Pueblos, Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, Quito, 2010.
- Peters, Federica y colaboradores, *Sobre-vivir a la propia muerte*, Abya-Yala, Quito, 2005.





Amaranta Pico

Niños y niñas de Caldera



Universidad Central del Ecuador

Caldera

APUNTES DE VIAJE

Mientras vamos del Juncal a Caldero nos detenemos a mirar el río Apaquí. Su sonido y su constante transcurso son una señal de vida. Las piedras de diferentes tamaños, en las riberas, son como la historia hecha memoria palpable de un discurso sin palabras que escuchamos en el silencio de nuestro ser. Las montañas están tan cerca que casi los podemos tocar con los manos, parece que hubieran sido cortados y divididas por un enorme cuchilla divino. Tienen el colar de un verde tierno. No hoy grandes árboles y las matas cubren sus laderas. Las aguas del río en medio de este entorno me inspiran deseos de hundirme suavemente en la corriente y dejarme llevar sin retorno. Ocupaciones, deberes, responsabilidades y objetivos se caen a las orillas del Apaquí. Mi percepción de la realidad se ve perturbada inexorablemente. El río, según cuentan, suele crecer en mayo y llevarse todos los sembríos "formando una gran cocha, toca santiguarse tres veces y cruzar bordeando las aguas".

Por la mitad del pueblo cruza la calle principal. De lado y lado hay cosas de adobe, otras de bloque y algunas de ladrillo. Con excepción de la vía principal, todas las pequeñas calles, callejones, atajos y chaquiñanes son de tierra. De tierra, también los espacios para jugar. Por eso, todo el pueblo está cubierto por una capa de polvo que, junto con el sol abrumador, da un ambiente calcinante a Caldera.

Nada de esto detiene la alegría de niños y niñas. Todos los habitantes de este lugar son afrodescendientes y aunque no estamos tan lejos de la Panamericana, al llegar a Caldera tengo la sensación de habernos introducido en un pasado lejano.

AUGUSTO CRIBÁN

Augusto Cribán tiene setenta años, pero cuando habla y coloca su mano izquierda como un abanico, parece un chiquillo. Es agricultor y, sin embargo, su modo de ser y su espíritu están hechos para Animera. Sus ojos dulces y compasivos, sus manos fuertes y devotas y sus pies incansables habitan un cuerpo propicio para dejarse llevar en las sombras del crepúsculo y de la noche. Es dueño de una voz delicada y profunda capaz de penetrar en la tierra y elevarse a los cielos. Con las rodillas juntas y su cabeza recostada sobre la mano, vuela y se va en los breves momentos que deja de hablar. Con la mirada puesta en la eternidad, don Augusta se retira a otro tiempo y espacio sin proponérselo siquiera.

Cuando lo vemos al lado de los otros habitantes de Caldera, en momentos que no son rituales, don Augusto se confunde con los demás y no llama la atención. Él es querido y respetado por su familia y por los habitantes de su pueblo y de las que visita como Animero.

"ES ALGO QUEBRANTADOR"

Trabaja en las duras tareas del campo preparando, sembrando y regando la tierra. En cualquier día, de los diferentes pueblos aledaños lo llaman para cantar y rezar en un velorio, misa o entierro. Cuando indagamos cómo empezó, quién le enseñó o cómo aprendió, su pasado se bifurca. Relata de una manera misteriosa y alegre:

...no había luz eléctrica cuando yo aprendí a cantar el 'grito' de las almas. No me acuerdo cómo mismo fue. De primas o primas me fui metiendo nomás. Poco a poco el pensamiento fue atrás de mis pasos. Es algo quebrantador lo que se canta; se toma un palito para apoyarse en el terreno y se sigue nomás en redondo, como dejándose llevar. En Semana Santa y Difuntos utilizo también una camponilla para que me de ánimo. Todo esta es costumbre de los antepasados. Por tradición somos devotos propios de las almas. De ley tiene que ser así, a las almas les gusta que les recuerden. En difuntos se les suelta y al final se les vuelve a encadenar.

Cuando tiene que cumplir con el oficio de Animero, Augusto Cribán se cubre con un poncho y en una mano lleva una campana y en la otra un bastón. Día y noche, despierto o dormido, acompaña a las comunidades como esas figuras que vuelan o están suspendidas en los aires en las pinturas de Marc Chagall. Don Augusto es, ante todo, un ser generoso y poseedor de una fuerza interna poderosa. Es un sobreviviente de una tradición fuera de lo común: rezar y cantar a las personas que murieron.

Augusto Cribán lleva más de cincuenta años elevando estas plegarias, haciendo un derroche de energía por el prójimo que va más allá de una enseñanza religiosa. Cuando seguimos sus pasos en la madrugada, somos testigos no de su actuación o representación sino de un acto vital al ofrecer sus huesos y músculos como puente y vínculo con un "más allá" que no entendemos pero que podemos intuir. El oficio de este ser humano es una acción desprendida de todo interés. Su existencia es una

desmesura y una irracionalidad para el mundo actual, al igual que sus cualidades de humildad, desapego y entrega.

EL TERRITORIO DE LOS MUERTOS

Once y media de la noche. Todo es oscuridad. Tamo la mano de Amaranta y juntos pedimos permiso a las almas que habitan en este lugar. Hacemos una pausa. Al entrar al camposanto asumo interiormente una propuesta de hundir los pies y sacarlos del suelo como si fueran de plomo. El terreno es completamente irregular, sin señales claras ni senderos y tenemos que caminar con mucha cuidado para no pisar las tumbas. ¿El cielo está estrellado? ¿Hace frío? ¿Ladran los perros? No sé. No me doy cuenta de nada más que de caminar sintiendo cada pisada. La pesada y vieja campana del Animero, con su timbre entre las sombras, es como una luz.

El cementerio es pequeño. En la tarde lo habíamos visitado junto a una bola de chiquillos de cuerpos alegres. Había tumbas con cruces, algunas con flores artificiales y tarjetas quemadas por el sol. Otras sólo eran montículos de tierra sin ningún tipo de recuerdo. Con las niñas y niños brincando y jugando sobre los nichos, el lugar aparecía como un espacio más de este tranquilo pueblo. Pero ahora, en la noche, todo es diferente, empiezo a sospechar que su dimensión es mayor, es otra.

Los cantos y rezos del Animero parece que remueven la tierra de las tumbas. No veo, pero siento que las letras de los nombres que están escritos en las lápidas se reacomodan. Hay una energía que se mueve debajo del suelo santo y que busca salir por los poros de la tierra.

Aunque estoy cerca del Animero la percibo lejano. En medio de la oscuridad, el cuerpo de don Augusto se vuelve más negro. Ahora es una sombra que baila sobre las tumbas. El poncho que viste se alza como un par de alas y los gruesos zapatos que utiliza se elevan del suelo.

Rodea todo el territorio de los difuntos con campana y bastón y en este momento sus cantos son dulces más que dolorosas. Al acercarse a la salida del cementerio para empezar su recorrido por el pueblo, ya no va solo: un "tropel de almas" lo acompaña, es como un músico seguido por un coro inmaterial.





10 YUMBOS Y ARCHIDONAS

Pase del Niño en La Magdalena

QUITO-PICHINCHA

Sin la yumbada no habría Navidad...
Moradores de La Magdalena

La Magdalena, en el sur de la ciudad de Quito, es tierra de tejeros, albañiles, cargadores, ladrilleros, agricultores y músicos, todos conectados por profundos lazos de parentesco. Entre el 24 y el 26 de diciembre, estos habitantes se vuelcan a las calles para celebrar el Pase del Niño Dios por la vía Mariscal Sucre, el antiguo Camino Real, el *Kapak Ñan*.¹

En torno al poderoso símbolo del advenimiento de Jesús bailan juntos Negros, Pastores, Reyes Magos, Diablos, Yumbos y Archidonas, vibran las bandas de pueblo, entonan su notas los

¹ En el Pase del Niño del año 2010 por primera vez la Administración Municipal impidió el uso de dicha vía, lo que podría ocasionar a futuro el debilitamiento o incluso la pérdida de la tradición. Algo parecido ocurrió cuando, en nombre de la defensa del “ornato” de la ciudad, se prohibió el uso del parque central de La Magdalena para el entierro simbólico que se realizaba en el acto festivo del *Wañuchiy* de Yumbos y Archidonas. Con estas disposiciones, la planificación desarrollista del espacio urbano empobrece la memoria y las prácticas culturales de sus habitantes. Tal como apunta Colombres (2004: 53,54): “cuanto más pobre sea el ritual, más frágil resultará el lazo y más probable la desdicha. Al igual que el mito y el arte, el rito enseña al hombre a maravillarse del mundo, a entender su complejidad y profundidad (...). Recuperar la dimensión ritual de la cultura implica cuestionar esta estética de la producción y tomar en cuenta los contextos sociales, así como los procesos históricos, como elementos para situar y juzgar la creación simbólica”.

pingulleros y tamboreros, se riega el licor en bocas y en asfalto y estalla una fiesta de renacimiento en la que se puede ver a un Perro bailando con un Ángel, a Herodes, Papá Noel y Baltazar abrazados sobre un carro alegórico, bebiendo de la misma copa o a los danzantes amazónicos representando una muerte ritual.

Sobre los Yumbos y los Archidonas, que encabezan la comparsa con su danza de la selva en mitad del corazón la ciudad, atienden las siguientes líneas.

De la selva a las montañas

Los yumbos fueron grupos étnicos prehispánicos con rasgos culturales y percepciones del mundo semejantes, aunque bajo diferentes núcleos políticos. Provenientes de las zonas subtropicales de la ceja de montaña al noroccidente de Quito, circularon por las estribaciones de Los Andes, desde la región que hoy pertenece a la provincia de Imbabura hasta la de Cotopaxi, intercambiando productos como maíz, yuca, maní, miel, coca, entre otros; “bienes populares exóticos” como ají, algodón y sal; y productos procesados, entre los que se hallaban mantas, collares y herramientas. Todos estos artículos eran transportados entre la Sierra y la Costa, lo cual creó una importante red de trueque cultural, político y económico interregional.

En la época del incario, a pesar de los impuestos y del severo control militar, los pueblos yumbos conservaron cierta autonomía que les permitió mantener su orden social. Muy diferente ocurrió con la conquista española, a pesar de la resistencia de las comunidades. La atrocidad de los mecanismos de sometimiento junto a la evangelización, la división instaurada y las epidemias condujeron gradualmente a la extinción de los yumbos (Lippi, 1998; Ramón, 2001). En particular, los tributos cobrados por la Iglesia devastaron el sistema de intercambio sobre el que se cimentaba su cultura.

También los naporunas² que poblaron la zona de Archidona mantuvieron relaciones de reciprocidad con los pueblos de Quito. Pero a diferencia de los yumbos, los naporunas, quichuas amazónicos, entregaban saberes curativos a cambio de alimentos y productos de la Sierra. Por esto, los shamanes eran quienes principalmente viajaban, bajo el sol, la lluvia y el viento. Sus caminatas duraban cerca de ocho o diez días pues recorrían a pie desde sus comunidades hasta Quito, pasando por Tena, Guacamayo, Cosanga, Baeza, Papallacta y Pifo para finalizar en Sangolquí, Amaguaña y Tambillo.³

En el siglo XX se intensificaron las restricciones que prohibían el ingreso de los curanderos del Oriente a la ciudad de Quito, calificándolos despectivamente de “brujos”. Sin embargo, los shamanes siguieron llegando ayudados por la población serrana que los disfrazaba con sombreros y ponchos. Así como alguna

2 Los hoy autodenominados “naporunas”, palabra que significa “personas de Napo” son, a decir de Cabodevilla (1998), el resultado de un antiguo, complejo y paulatino mestizaje entre los ancestrales habitantes del área: quijos, záparos, omaguas y tucanos, tomando en cuenta que cada uno de esos grupos fueron en su tiempo naciones multifacéticas, con muy variadas ramas, manifestaciones culturales y dialectos. “A ellos se sumaron, en varios momentos, aportes diversos, desde blanco mestizos hasta indígenas serranos e incluso, en alguna rara ocasión, negros pero siempre asimilados dentro de un tronco central indígena que exhibió, entre la resistencia y la sumisión, una tal habilidad para la aceptación a las conquistas e influjos foráneos como para saber integrar esos aportes sin dejar de ser nunca ellos mismos” (Ibid., 1998: 88-93).

3 La información acerca de las caminatas de los quichuas amazónicos fue recogida en una entrevista personal que realicé a Juan Cerda de la comunidad Awano, provincia de Napo en el 2009. Es hijo de uno de los shamanes que recorrían hasta Quito. Su testimonio da cuenta de las importantes redes de intercambio de productos y saberes entre regiones: “Sabían estar esperando en las casas, de treinta a cuarenta personas, para que hagan limpiar y soplar con hierbas de la Amazonía. Tenían enfermedades de pulmones, hígado, riñones, paludismo. Tantos remedios que hay acá, llevábamos preparados. Mi papá y mis tios daban remedios, limpiaban, curaban con *ayawaska*, tomando y aventando. Curaban mal viento, mala suerte, espantos, todo eso andaban curando. Ellos, a cambio, nos daban pantalones, camisas, camisetas, cobijas tejidas, sobrecamas, cualquier cosa. A veces, una parte también pagaban en dinero o comida. El quichua de ellos era diferente, pero sí nos entendíamos, nunca hablabamos en español. Después de unos días ya teníamos saquillos llenos de todo lo que nos regalaban y tocaba volver cargando todo eso. Llevábamos *shikras* grandes, cargando en la cabeza o en el hombro. Regresábamos a los dos meses”.

vez los “archidonas” se vistieron con atuendos andinos, ahora los mestizos de Quito se atavían como amazónicos en el espacio de la fiesta popular.

Mientras las principales vías de los naporunas se dieron por el camino de Baeza, los yumbos circularon a través de una red vial formada por dos caminos principales: el de Cotocollao a Pacto y la ruta que conecta Tulipe, Nono y Mindo con Lloa y La Magdalena⁴ (Salomon, 1997). Otra de las principales vías de tránsito, según narran los pobladores de La Magdalena, era hacia el sur de Quito, por el camino antiguo a Chiriboga que conduce a Santo Domingo.

La Magdalena, llamada Machangarilla al comienzo de la Colonia, es un barrio “ancestral”, tal como lo reconocen sus habitantes. Situada entre las colinas de Tarma, Chindalo y Ungüí, desde la mitad del siglo XVI figuraba como “una de las doctrinas suburbanas de indios organizadas por los españoles, junto a las de San Sebastián y Santa Clara de San Millán” (Simbaña, 2009: 35). Por su ubicación jugó un papel determinante: “el *Capacñan* que unía a Uyumbicho con Chillogallo y Machangarilla, pasó a convertirse en la principal ruta de ingreso a la ciudad desde el sur” (Espinosa en Páez, 2010: 70).

Los yumbos y los quichuas de Archidona relacionaron las regiones, hilaron una trama resistente de alianzas y reciprocidad, conectaron la vida de la selva con la vida de la cordillera. Hoy los Yumbos y los Archidonas, como personajes festivos, atraviesan los tiempos y desbordan su existencia en el espacio de la imaginación colectiva y las celebraciones populares de muchos pueblos andinos. El Pase del Niño en La Magdalena es una muestra de ello.

4 Las yumbadas festivas, que se realizan en la actualidad, tienen lugar precisamente en estas dos “puertas” al norte y al sur de la ciudad de Quito: Cotocollao (en época de Corpus Christi) y La Magdalena (en tiempo de Navidad). Hay información (Páez, 2010) acerca de otras dos vías secundarias de tránsito yumbo: una por Calacalí y otra desde Alóag hacia la Costa.



Amaranta Pico

Archidonas bailando bajo la lluvia



Zurakay

La fiesta del Niño Dios

“Nuestros abuelitos ya bailaban”, cuentan los Yumbos y los Archidonas mayores; todos son hombres. Dicen que danzando mantienen “viva la memoria”. Es entonces una memoria bailada. A través de una danza mestiza y urbana se expresa una danza india, colectiva, guerrera. Es además un ritual familiar.

Una semana antes del Pase del Niño se ensayan los bailes. El repaso es una fiesta. Compartimos el ensayo de la yumbada en Marcopamba que, al igual que Chilibulo y La Raya, es uno de los sectores más tradicionales de La Magdalena. Yumbos, adultos y niños, cierran la calle frente a la iglesia para bailar; aún nadie trae vestuario, sólo el Diablo Uma usa su máscara y su fuele. El ver a los Yumbos con su indumentaria urbana-cotidiana le da otro sentido a la danza: por una parte alude directamente al ensayo teatral, por otra, empuja al espectador a la realidad del presente. Es la fiesta íntima, la de *ser*, no la de *mostrar*.

Los danzantes forman dos hileras paralelas encabezadas por los mayores, quienes cada cierto tiempo giran hacia el centro, avanzando y retrocediendo repetidamente. Vigilan el baile de los niños, recomiendan y amonestan, disfrutan y ríen. Los movimientos de los pies tienen consonancia con la música del pingullo. Aprietan el paso mientras otros Yumbos sueltan voladores, reparan chicha y la esposa del Cabecilla prepara la comida para todos los vecinos que presencian este acto desde los filos de la calle.

Los Cabecillas son los encargados de organizar, atender y alimentar a los danzantes, a sus familiares y acompañantes, tanto el día del repaso como los días de la fiesta. “El Yumbo Cabecilla lleva la responsabilidad de cuidar a la gente. La gente le respeta, es una responsabilidad grande” (René Lugmaña, 2010). Además, cuando un hombre decide ser Yumbo o Yumba, el Cabecilla le “conjura”, ofreciéndole la bienvenida con hierbas, trago y tabaco.

La yumbada es de generación en generación. Marcopamba ha sido la esencia de la yumbada de La Magdalena. Los danzantes no tienen formación, aquí el baile es callejero. Se aprende con familias que han sido parte del Cabecilla, se le tiene respeto, se establece el tema de un ritual en torno a la fe (Freddy Simbaña, Yumbo, 2010).

Los priostes y priostas del Pase del Niño se relacionan directamente con los Cabecillas para concertar la participación de los danzantes. El desenvolvimiento de la celebración se da gracias al apoyo de las jochas⁵ con las que se consiguen la pirotecnia, las bandas de pueblo, las ceras y las ofrendas. “El Cabecilla es el mediador, de él depende la convocatoria a los demás Yumbos, es el nexo con los priostes y con la Iglesia” (Freddy Simbaña, Yumbo, 2010).

El 24 de diciembre, desde la mañana, empiezan los preparativos en los barrios. En las casas de sus respectivos Cabecillas se dan cita los Yumbos y los Archidonas. Estos centros de reunión, además de brindar alimentación a los asistentes, hacen las veces de camerinos. Es el lugar en donde los danzantes se visten, pintan y arreglan, ayudados por sus familiares, al son de pingullos y voladores. A continuación, todos se desplazan hacia el sector de los Dos Puentes, en las faldas del Panecillo, que es el punto en donde confluyen todos los personajes de la fiesta.

A las tres de la tarde arrancan las comparsas. “Abren cancha” los Yumbos y los Archidonas custodiados por el Diablo Uma y seguidos de cerca por los Negros, todos ellos personajes profanos de la fiesta católica. Bailan, saltan, cantan, ríen y brindan licor a la multitud que se arremolina a su paso mientras las bandas de pueblo tocan sanjuaneros y villancicos. Enseguida, entra en escena el elenco religioso: los Reyes Magos, los Pastores, las

5 Como hemos señalado en capítulos precedentes, las jochas son la manera tradicional andina de sobrellevar la fiesta gracias a las prestaciones en especies con las que aportan familiares y vecinos, ver en el capítulo I. Por otra parte, los priostes se autodesignan con anticipación: “ya hay priostes hasta el 2016” (Freddy Simbaña, Yumbo, 2010).

Alumbrantas, la Niña de las Loas, el Ángel de la Estrella, la Virgen María, San José y el Niño Jesús, que a cada paso es bañado de pétalos y monedas por los devotos, propios y extraños.

Los Yumbos, aproximadamente unos setenta hombres, están ataviados con ropas blancas, una faja o correa y tienen el pecho cruzado por dos pañuelos de seda. Usan pelucas de crin de caballo o cabuya y una *wincha*, que es una corona de plumas. “La Yumba es un hombre vestido de mujer con anaco y pañuelo, lleva una *chala*, que es una canasta atrás, lleva la careta de malla y la *wincha*. Sólo bailan los hombres. Yo hago de Yumbo Mayor. Estoy por lo menos treinta años bailando, desde los cinco años” (René Lugmaña, Cabecilla, 2010). Tienen tres pasos o “pases” de baile: el pase de la entrada, el de la fiesta y el de la despedida. Siempre el pie se suspende por varios segundos en el aire antes de volver a caer. “Uno ve de niño y luego comienza a bailar, siempre con el permiso del Cabecilla” (Freddy Simbaña, Yumbo, 2010).

Al rato del pase de la entrada uno se viene sólo alzando el pie, se golpea en el piso hasta llegar al Parque Central. Ahí se cambia, hay cuatro parejas que bailan, dos a un lado y dos al otro y empiezan a hacer el cruce. El tercero es el pase de despedida, se golpea tres [pisadas] con el un pie y tres con el otro (René Lugmaña, Cabecilla, 2010).

Los Archidonas forman un grupo compacto de niños, adultos y ancianos. Llevan el torso desnudo, collares, pantaloncillos y una lanza de chonta. Sus zapatos están adaptados a modo de alpargatas y portan una *wincha* de plumas en su cabeza. A diferencia del grupo de Yumbos, entre los Archidonas hay algunas mujeres, con similar vestimenta más sus camisetas. Todos se mueven en conjunto, entonando un potente canto colectivo que combina el quichua con el español. Avanzan unidos y, en determinados momentos, forman un círculo cerrado con sus cuerpos, en el cual todos miran hacia dentro y giran cantando.

Su comunión y su baile expresan el sentido de la comunidad, sus pies recapitulan el transitar de muchos pies. Su canto despierta voces antiguas, consonancias poderosas y curativas.

Tanto Yumbos como Archidonas bailan al son del pingullo, flauta que antes se elaboraba con hueso de cóndor,⁶ precisamente en las comunidades quichuas cercanas a Archidona, en la provincia de Napo. “Tenemos una música especial. El tamborero con el pingullo es el que nos toca la música a nosotros, es de Chilibulo” (René Lugmaña, Cabecilla, 2010). Cuentan los Yumbos que este saber se transmite de padres a hijos y que cada vez quedan menos pingulleros en la zona. “La única banda que ha transformado el sonido del pingullo y tiene la tonada es la banda de la Magdalena. Se demoraron de cinco a diez años en sacar la música” (Freddy Simbaña, 2010).

La comparsa del 24 de diciembre integra dos celebraciones simultáneas que se oponen y complementan. Tal como ocurre con la máscara del Diablo Uma, que es la comunión de dos rostros similares pero antagónicos —arriba y abajo, pasado y futuro, muerte y fiesta— de la misma manera, todos los personajes del Pase del Niño forman un solo cuerpo, sagrado y profano, que avanza progresivamente hasta la iglesia parroquial de La Magdalena, ofreciendo euforia y movimiento.

En torno al mito judeo cristiano del nacimiento de Jesús la colectividad quiteña experimenta juegos de identidad. El Niño Dios es la alegría renovada de la celebración de la vida: pertenece a todos en el tiempo festivo. Y los íconos, como dice Ferro (2002: 11), “tienen la capacidad simbólica de contener a la nación”, pues “nos permiten mirarnos a nosotros mismos como en un espejo”. A través de los símbolos derrochados en esta fiesta de origen se perciben formas de concebir el mundo. Cier-

6 Acerca del pingullo y el pífano, instrumentos tradicionales de la fiesta andina del norte ecuatoriano, hemos observado también en los capítulos 3 y 4.



Niños Yumbos

Anaranta Pico



Yumbos bailando frente a la iglesia de La Magdalena

tamente, un mundo que integra la muerte y la fiesta en un mismo compás.

El momento de llegar a la iglesia, del cuerpo festivo religioso se desprenden los personajes profanos que lo encabezan. Mientras el Niño Jesús entra a la misa de acción de gracias, Yumbos y Archidonas se posesionan del parque público. El Yumbo “rehúye el rito católico, prefiriendo la carne de mono y la chicha al cuerpo y a la sangre de Cristo”, señala Fine (1991: 176) en su estudio sobre la yumbada de Cotocollao. Los personajes profanos también manifiestan su fe al Niño, mas no a la Iglesia Católica; su danza es sentido homenaje que se posesiona del espacio público, creando otro tipo de sacralidad. Bailan hasta entrada la medianoche.

El 25 de diciembre es la “fiesta grande”. Comienza desde primeras horas de la mañana cuando, nuevamente, los danzantes acuden a prepararse en las casas de los Cabecillas. El homenaje religioso de los Yumbos al Niño Jesús se da en la visita que hacen a la priosta que está “pasando” la fiesta. Aconsejados por los mayores, cada niño Yumbo y Yumba se acerca a besar al Niño, que descansa en el regazo de la priosta. Los Cabecillas animan a los niños: “muché, muché, como a la mamá”.⁷ Enseguida ponen en sus manos bolsas de caramelos que son recibidas con felicidad. Aunque los Yumbos nunca entran a la iglesia, a través de este acto afectuoso expresan su devoción. Sin perder su carácter profano se apropian del símbolo amado.

Mientras se oficia la misa de Navidad, en las afueras del templo Yumbos y Archidonas bailan paralelamente, divididos por una línea imaginaria que se proyecta desde la mitad de la puerta de la iglesia. Para delimitar el espacio festivo, los Negros se toman de las manos y forman una cadena rodeando la calle que funcionará como escenario. Mientras algunos Archidonas bailan

⁷ “Muchar” significa besar. Viene del verbo *muchana* en quichua.

de rodillas como manifestación de sacrificio y fe, los Yumbos inician lo que llaman un “baile de resistencia”, en el que hay que “aguantar, sudar y agonizar bailando...” Es el comienzo del *Wañuchiy*, acto de muerte pública y momento central de la fiesta.

El *Wañuchiy*

Wañuchiy significa “matanza” y es un acto festivo teatral que se celebra bajo el sol del mediodía. Pone en escena un relato de adulterio, traición, persecución, caída, agonía y muerte. Danzantes y espectadores participan del hecho simbólico: un compromiso de lealtad se ha roto entre el Yumbo y la Yumba Mayores, lo que desata la ira, los celos y la venganza. “El conjunto de Yumbos y Archidonas lo esconden, lo ayudan, lo protegen y apoyan [a quien traicionó] para que no haya guerra entre pueblos” (Simbaña, 2009: 184). Es aquí donde más se divierten los asistentes pues, durante la cacería, al ritmo de la banda, el culpable se esconde entre los integrantes del público, que conocen de memoria el guión y participan activamente en el drama colectivo. No se limitan a observar sino que le dan sentido al rito.

Según las referencias de algunos estudios realizados al respecto (Naranjo, 2007; Fine, 1991) la Yumba es infiel al Yumbo. En la investigación de campo realizada en el 2010 se observó que el Yumbo fue quien cometió la traición. El hombre que resulta ejecutado es llamado “Indio *Wañuchiy*” y quien le da muerte es conocido como “Zarakay”,⁸ nombre que remite de inmediato a la cultura tsáchila. De acuerdo a previas etnografías (Hernández en Naranjo y Ponce, 2003), el “amante” es el foráneo, “colorado”

⁸ “Nosotros somos los que rompemos la fiesta, iniciamos, somos los principales. Adolfo Semblantes es el Zarakay. El día principal le matan al Yumbo por traicionarle a la mujer. Me matan a mí” (René Lugmaña, Cabecilla, 2010). René Lugmaña ha realizado por treinta años el papel de Blanco o Indio *Wañuchiy*, Adolfo Semblantes ha bailado durante sesenta y cinco años y cuarenta como Zarakay.

o tsáchila.⁹ En ambas versiones está en juego mucho más que el adulterio, el drama involucra también el tema de las relaciones interregionales del pueblo yumbo.

En el *Wañuchiy* el Diablo Uma encarna el poder sobre el destino. Señala al traidor con su inapelable designio. Es entonces cuando los Yumbos logran atrapar al culpable, inmovilizarlo y colocar una lanza sobre su pecho. Cuando se le ha dado muerte, los Yumbos se sientan sobre el cadáver mientras el resto de danzantes de la selva baila y salta a su alrededor. Acto seguido, es levantado y transportado en calidad de trofeo a la tribuna de donde espectan los prioste, que para ese momento ya han salido de la misa. El Yumbo muerto es entregado al Niño Jesús.

Mientras más emoción, más fuerza, a la gente le gusta más. Se escupe trago en los ojos. Se le mata al Indio *Wañuchiy* y se le entrega al niño Jesús para que se haga cargo de si le revive o no. En ese momento la comunidad se siente tranquila. Mientras más aniquilada es una persona, tiene mayor prestigio [el prioste, el Cabecilla y la fiesta]. Es un momento de resolver las cosas, se resuelve experimentando esa muerte pública (Freddy Simbaña, Yumbo, 2010).

El sacrificio comunica el mundo sagrado y el profano por la mediación de una víctima y siempre en función social (Mauss en Colombres, 2004). El *Wañuchiy* escenifica un sacrificio que finalmente renueva las alianzas, pues el caído es revivido por quien lo mató, con la licencia del Niño Dios. Hay muerte y renacimiento¹⁰ y gracias a ello se reiteran los lazos entre regio-

⁹ Lo cual tendría más sentido pues resulta difícil que un foráneo sea el encargado de dar castigo al Yumbo Mayor por su infidelidad. No obstante, esta es la manera en la que actualmente se desarrolla el drama festivo y, en ambos casos, está de por medio un personaje "externo" que cumple un rol desestabilizador que, posteriormente, conduce a una nueva consistencia social.

¹⁰ El Zarakay, Adolfo Semblantes, narra como se efectuaba anteriormente el rito mortuario del Indio *Wañuchiy*: "al Yumbo que le matan le llevan en hombros al cementerio. Antes le tapaban con cualquier hoja, con sacerdote y campana que iba diciendo: 'qué bueno que te vayas'. Se dice que le hacían como entierro. Luego se regresaba y le soplaban haciendo una limpia para regresarle a la vida y que se una con la misma pareja".

nes. Los Yumbos y los Archidonas simbolizan la convergencia de los caminantes de la selva, desde oriente y occidente, en La Magdalena, en la cordillera andina. El rito cumple su finalidad al reavivar las identidades, el territorio de las más fuertes experiencias individuales y colectivas, renueva la mirada sobre el pasado histórico y crea memoria festiva.



Testimonios

René Lugmaña, Adolfo Semblantes, Freddy Simbaña, Ángel Villacís, Juan Carlos Correa, Paúl Correa, Guadalupe Achig.

Bibliografía

- Cabodevilla, Miguel Ángel, *Culturas de ayer y hoy en el río Napo*, Ediciones Cicame, Agencia Española de Cooperación Internacional, Ecuador, 1998.
- Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, Serie Antropológica, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004.
- Ferro, Germán, "El Divino Niño. Ícono para una nación", en Ingrid Johanna Bolívar y otros (coord.), *Belleza, fútbol y religiosidad popular*, Cuadernos de Nación, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2002.
- Fine, Kathleen Sue, *Cotacollao. Ideología, historia y acción en un barrio de Quito*, Abya-Yala, Quito, 1991.
- Lippi, Ronald D., *Una exploración arqueológica del Pichincha Occidental. Ecuador*, HCPP, BID, Museo Jacinto Jijón y Caamaño, PUCE, Quito, 1998.
- Naranjo, Marcelo (coord.), *La Cultura Popular en el Ecuador. Pichincha*, Tomos XIII, XIV y XV. CIDAP, Cuenca, 2007.
- Naranjo, Marcelo y Amparo Ponce, "La yumbada. Drama ritual celebrado en el barrio de La Magdalena, al sur de la ciudad de Quito", Museo de la Ciudad, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Quito, 2003.
- Páez, Luis, *El pueblo del volcán. Etnografía de la parroquia de Lloa*, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Quito, 2010.
- Ramón, Galo, "La gente, la tierra y la sociedad de Nanegal desde los tiempos aborígenes", en R. Rhoades (ed.), *Tendiendo puentes entre los paisajes humanos y naturales...*, SANREM CRSP, Abya-Yala, Quito, 2001.
- Salomon, Frank, *Los Yumbos, Niguas, Tsáchila o "Colorados" durante la colonia española. Etnohistoria del noroccidente de Pichincha*, Ecuador, Abya Yala, Quito, 1997.

Simbaña, Freddy, *La Magdalena, saberes culturales y memoria colectiva*, Producciones LV, Colección Histórica y Cultural Zona Eloy Alfaro, Quito, 2009.







Wañuchi

Wañuchi

APUNTES DE VIAJE

Recordaba a La Magdalena como la conocí, hace más de cuarenta años atrás. Era un sitio tranquilo, rodeado de potreros y con atmósfera de pueblo andino antiguo. Ahí terminaba, prácticamente, Quito. Hoy es una zona urbana enorme, donde la presencia impresionante de buses y autos impone su acelerado ritmo a la gente. La primera sensación que produce es que sus habitantes sólo existieran para trabajar, para solucionar las necesidades básicas. Pero cuando nos vamos adentrando al lugar donde se preparan para el Pase del Niño de La Magdalena siento en el aire y hasta debajo del asfalto que la misma tierra guarda la memoria del ritual. Hemos llegado para presenciar toda la fiesta, que se lleva a cabo durante dos días, y comenzamos observando cómo se van a vestir y maquillar las personas que interpretarán a los Yumbos en esta fiesta del Niño.

FUNDADA EN 1620

QUITO

YUMBOS Y YUMBAS

Se visten con pantalón, camisa y zapatos blancos. Peluca de cabellos largos y corona de plumas. Uno o dos pañuelos con diseños de calores cruzan el pecho y cubren parte de la espalda. Rematan el vestuario llevando en una mano una lanza de chonto. Los hombres que hacen de Yumbas se visten con falda, blusa y onaco sujetos por una faja. Usan peluca y careta de malla; en

sus manos también llevan una lanza de chanta y calzan zapatos de caucho, igual que los que interpretan a los Yumbos.

Los hombres que hacen de Yumbos y Yumbas son de todas las edades. No deja de ser sorprendente ver a niños y adolescentes vestidos de mujer para representar a las Yumbas. Este poderoso recurso interpretativo, propio de la cultura indígena y mestiza popular ecuatoriana, se manifiesta en la fiesta de La Magdalena como un aprendizaje natural, festivo y respetuoso transmitido de padres a hijos. Hay una curiosa coincidencia con culturas como la de la China y el Japón, en las que en ciertos tipos de teatro y danza tradicionales los personajes femeninos son interpretados siempre por hombres.

Antes de juntarse con las otras comparsas para el desfile general, Yumbos y Yumbas ensayan en la calle, frente a lo caso de uno de los Yumbos Mayores. Al compás de un danzante que toca un hombre de unos sesenta y cinco años soplando un pingullo y golpeando una "caja" (tambor), niños, jóvenes y adultos practican una y otra vez una coreografía destilada por el tiempo. Sin embargo de que el esquema de la danza es sencillo (dos filas que se miran las caras bailando en el propio terreno y, a una señal, se cruzan para volver a repetir), lo que importa es el modo de hacerlo y la actitud interna y de respeto al bailar. Desde un principio aprenden a desplazarse de una manera ritual, concentrada y a no abandonar nunca un carácter ceremonial. En medio de la velocidad de la vida que transcurre en el barrio, Yumbas y Yumbos ponen el contrapunto con una danza que se mueve bajo un código de repetición y pisateo de la tierra.

LOS ARCHIDONAS

Tanto las personas que interpretan a los Yumbos como a los Archidanas son habitantes de este extenso barrio quiteño. Pero cuando ya están vestidos y caracterizados

como sus respectivos personajes, parece que cada grupo viniera de diferentes sitios geográficos. Desde los preparativos y a lo largo de los días de la fiesta, mantendrán una evidente rivalidad con los Yumbos, en todos sus actos.

Cuando miramos bailar a los Archidonas, la primera sensación que tenemos es de nostalgia y de la imagen de algo que fue y que venía del "lejano y misterioso" Oriente ecuatoriano. Por las plumas de colores que llevan en sus cabezas, la mayoría de la gente acostumbraba antes nombrarlos "Jíbaros".

Los pobladores de la Magdalena que se caracterizan de Archidonas van mucho más allá del disfraz. Su actuación y su baile son auténticas en la medida en que se comprometen a sí mismos. Mirarlos es sentir que de por medio "se les va la vida" en cada canto y en cada paso de danza. No sólo actualizan y conservan la imagen de los antiguos Archidonas sino que logran algo más significativo y necesario: "mestizar" tiempo y espacio con ideas y sentimientos sobre la pertenencia a un territorio más ficticio que real. Acompañados de una guitarra, avanzan bailando y cantando en español con la incorporación de palabras en quichua.

OTROS PERSONAJES

En el Pase del Niño de la Magdalena, los disfrazados que participan de la festividad además de Yumbos y Archidonas son Negras, Pastores, Diablo Umas y Osos, con sus guías respectivos. La mayoría de estos personajes se mueven y actúan en conjunto. En esta celebración los Negros son numerosos; fácilmente llegan a un centenar. Visten de una manera diferente de personajes similares que aparecen en otras fiestas populares de la región andina. Aquí van disfrazados con sombrero y camisa de color blanca. El pantalón es crema y los zapatos negros. Pañuela con diseño de flores en la cintura y otro de color blanco en el cuello. Su cara está cubierta por una me-

dia de color negro con huecos a la altura de los ojos y, encima viene la clásica careta de Negro. El vestuario se completa con una cantimplora dande llevan el aguardiente que generosamente van brindando al público. En el momento que bailan en conjunto, acaparan toda la atención del pública. La alegría y el vigor es el sello de sus danzas que parecen de "nunca acabar".

FUERA DE LA IGLESIA

Mientras los sacerdotes ofrecen una misa al Niño Dios en la iglesia de la Magdalena, fuera del templo la multitud ha llenado los sitios de la plaza para mirar la actuación de todos los personajes de la fiesta. Antes de que el Niño salga de la iglesia, a ritmo de una banda de pueblo, el festejo se prende con el baile de Yumbos, Archidonas y Negros. Cuatro Diablo Umas controlan y cuidan el orden de los acontecimientos.

Cuando los sacerdotes se acomodan con el Niño en brazos al frente de la puerta de la iglesia, da inicio el drama teatral llamado Wañuchiy, curioso tema interpretado por Yumbos y Archidonas donde hay traición, persecuciones y peleas. Los actores rebasan los límites del espacio escénico y se introducen entre el público. Estas acciones son celebradas por todos los presentes. Cuando los personajes que huyen son atrapados, reciben soplos de aguardiente en la cara y todo el cuerpo. La hermosa imagen del Niño Jesús parecería que sonríe al igual que todo el público. Hombres que encienden voladores que se dirigen al cielo y mujeres que cubren el espacio lanzando flores y pétalos multicolores completan el conglomerado festivo.

LA DEVOCIÓN TRANSFORMADA EN DANZA

Es común presenciar actos de penitencia y sacrificio que realizan los fieles en procesiones y romerías. Peniten-

cias y pagos de favores recibidos que llevan a las personas a castigar sus cuerpos de diferentes maneras. En tales ocasiones, la actitud suele ser de recogimiento absolutamente religioso. Cuando termina el Wañuchiy, son los Archidonas los que fusionan lo religioso con lo festivo. Mientras la banda entona ritmos tradicionales de fiesta, bailan de rodillas en un estado de profunda devoción, Sobrepasan límites mentales y físicos y llegan a un estado sorprendente de entrega y ofrecimiento corporal.

Durante toda la primera tarde de la fiesta pudimos observar que el grupo de Archidonas dio una prueba de gran concentración al asumir el papel actoral: siguieron bailando y cantando a pesar de un tremendo aguacero con granizo que cayó el momento que empezaba la comparsa. Al contrario de correr a protegerse de la copiosa lluvia, utilizaron la circunstancia para bailar, cantar y actuar con más fuerza y entrega.





11 JUEGOS DE WIKIS

Fiesta de Tres Reyes en la Comunidad Membrillo

LOJA

*Sólo cuando se lo busca se lo pierde.
No se lo puede retener, ni puede uno librarse de él.*
KOAN

Cae la niebla en Membrillo. En instantes, el vasto horizonte se esfuma. Una mano secreta cierra las cortinas de la realidad sumiendo al mundo en la nada. Advierte acerca de la corta visión, invita a mirar con los ojos cerrados. Lo conocido se vuelve desconocido y cualquier prisa es detenida.

Al retornar de la blanca ceguera los colores se muestran radiantes. Se distingue entonces una multitud que se aproxima. Misteriosos enmascarados se presentan danzando, brincando, con bombos y violines. Ellos anuncian: "¡Wiki! ¡Wiki! ¡Wiki!" El susurro inicial eleva sus resonancias. Asalta toda latitud.

El nacimiento y la continuación de la vida

"Yo me siento contento cuando toco en la fiesta, porque se hace bailar, se disfruta", dice Salvador Gualán, músico mayor de

Membrillo. Cuenta que existe un tono único para las celebraciones que realiza el pueblo saraguro en tiempo de Navidad y Tres Reyes, las cuales inician el 21 de diciembre y culminan el 6 de enero. Los preparativos se realizan con un año de anticipación. Los priostes o Markantaitas acuden “a rogar” a los músicos y a los personajes para asegurar su participación en la fiesta.

Antes de la Conquista, el nombre de la celebración inca del solsticio de diciembre era *Kapak Raymi*,¹ realizada principalmente en Cusco y extendida hasta los pueblos del sur del actual Ecuador. A decir de los saraguros, se trataba del ritual masculino de iniciación de los jóvenes incas, “que dejan de ser adolescentes para vivir su juventud” (Beatriz Contento, 2011), es decir, de una celebración en honor a la continuación de la vida, las nuevas generaciones y los nuevos ciclos. Todo esto en la época en la que las semillas de maíz brotan, poniendo a prueba su fortaleza.

Durante la Colonia, la Iglesia Católica llevó a cabo un violento proceso de exterminio y suplantación de cultos;² los festejos de Navidad y Reyes Magos se implantaron en el tiempo del *Kapak Raymi*. Al presente, las comunidades indígenas han emprendido una importante labor de indagación, reapropiación y resignificación de símbolos y rituales que les fueran usurpados a sus abuelos y abuelas.

Si en el *Kapak Raymi* se realizaban ceremonias para ennoblecer la continuación de la vida, en la fiesta de Tres Reyes el pueblo saraguro hoy celebra el origen, encarnado en el nacimiento del Niño Jesús y en el germinar de las semillas. Como apunta Chalán (1995), la época de Navidad y Tres Reyes coincide con el período en el que los indígenas han concluido la primera etapa de las

1 *Kapak* como sustantivo equivale al mes de diciembre, como adjetivo significa principal, grande, importante. *Raymi* es fiesta.

2 Sobre los inhumanos mecanismos de sometimiento que utilizaron colonizadores y evangelizadores hemos tratado en el capítulo 3.



Amaranta Pico

Comunidad Membrillo



Amaranta Pico

La niebla cubre la comunidad

labores de cultivo de maíz, de siembra, deshierbe y aporque. La celebración ocurre al cabo de las más duras jornadas agrícolas. La fiesta es descanso pero también dichosa exaltación del trabajo comunitario.

La temporalidad de la fiesta, en palabras de Eliade (1998), no es homogénea ni continua, es circular. Como hemos venido expresando en anteriores capítulos, en la periodicidad de la fiesta la comunidad en su conjunto experimenta el tiempo sagrado, cuya primordial característica reside en su “capacidad de ‘volver a hacer’ y no solamente conmemorar un suceso” (Ibíd.: 53). En el caso de las celebraciones católicas de Navidad y Tres Reyes, el suceso del nacimiento de Cristo estaría reiterándose año tras año, glorificado en diferentes idiomas y con tradiciones culturales diversas en cada pueblo donde se realiza la fiesta. El tiempo sagrado permite acceder al tiempo mítico.

Membrillo

La comunidad Membrillo pertenece al pueblo saraguro que, a su vez, forma parte de la nacionalidad indígena quichua del Ecuador. Se ubica en la parroquia San Pablo de Tenta del cantón Saraguro, provincia de Loja. La mayor parte de su población se dedica a la agricultura y al pastoreo. Se cultiva maíz, fréjol, habas, papas, sambos, trigo y cebada. Su indumentaria se compone de prendas fabricadas con lana de oveja tinturada de colores oscuros y sombreros de ala ancha. En el caso del hombre “poncho, *kushma*, pantalón corto, cinturón de cuero y zamarro” y en el caso de la mujer “anaco, pollera, reboso, camisa bordada y adornos de plata como el tupo, el zarcillo y los variados collares” (Chalán, 1994: 14). Los valores tradicionales de la cultura saraguro, tal como señalan los investigadores Linda y Jim Belote (2005: 450), son “el esfuerzo colectivo, la solidaridad, la reciprocidad,

los fuertes lazos familiares, el trabajo intenso, la armonía y el respeto por la naturaleza”.

En tiempo de Navidad y Tres Reyes, los “dueños” de la fiesta son la Markanmama y el Markantaita, esposos entre sí. El síndico, perteneciente a la Iglesia Parroquial y colaborador directo del párroco, es quien les otorga este cargo (Chalán, 1994). Ellos custodian al Niño Dios y solicitan a los músicos que convoquen a los disfrazados y organicen “los juegos”, que es la manera como se nombra a los bailes. Son los padrinos que “amarcan” al Niño, es decir, que lo llevan en brazos, de ahí su nombre.³ De esta manera, al interior de la fiesta se crea una relación familiar simbólica entre el prioste, la priosta y el Niño. El hecho de que repose tres noches en casa de los Markantaitas significa bendiciones para todo el año.

Por su parte, los guiadores o “incienseros” son los encargados de velar por los priostes; “preparan la comida, hacen comer y les bañan a los Markantaitas con aguas y hierbitas para purificarles”, explica Beatriz Contento. Según cuentan Ermelinda y Wilson Gualán, Markantaitas del 2011, desde tempranas horas de la mañana ellos reciben los cuidados de los “incienseros” quienes, para tal fin, preparan agua caliente con plantas perfumadas traídas del cerro. Además se encargan de peinar con esmero los cabellos de la Markanmama y del Markantaita, tejiéndoles una trenza de cuatro hebras, que sólo se usa en ocasiones especiales.

La casa de los Markantaitas es el espacio físico, escénico y ritual de la fiesta. En ella se reúnen los familiares e invitados, los guiadores asisten a los priostes, se brinda la comida, se paran los “castillos”, tocan los músicos, bailan los personajes y, finalmente, se hace el entierro del Wiki, como se verá más adelante.

³ *Markakmama* o *achikmama* significa madrina de bautizo y *markaktaita*, *markakynya* o *achikynya* padrino de bautizo. El ecuatorianismo “amarcar” proviene del verbo quichua *markana*: llevar en brazos.



Markantaita y Wikis subiendo al "castillo"

Elvira Durango



Elvira Durango

El hijo del Wiki

El compromiso de los Markantaitas atiende a un sistema de jerarquías rituales en el que ellos ocupan el cargo mayor y, por lo mismo, son los encargados de redistribuir las ofrendas que les han sido otorgadas, en forma de “obligaciones” o *pinzhis*.⁴ “Los familiares apoyan con res, con cuyes, con mote, con queso, con una bandeja grande de arroz y panes. El Markantaita brinda todo a las personas” (Beatriz Contento, 2011). Además de su importante rango social al interior de la comunidad, los priostes hacen posible la fiesta al ser ellos mismos intérpretes protagonistas del ritual. La ceremonia de limpieza y preparación realizada por los “incienseros” así lo manifiesta. Entonces se ha puesto pie en el tiempo sagrado.

Los Wikis

El cuatro de enero pelan la res en Membrillo. Es el inicio oficial de la fiesta de Tres Reyes. El Markantaita explica que en esta ocasión se necesitaron ocho personas para “tumbar a la vaca”. Al interior de su casa, el Niño duerme en su altar de flores, musgo, paja y algodón, iluminado con destellos intermitentes. El establo donde los Reyes Magos le ofrecieran sus tesoros a Jesús Niño es revivido al interior de esta morada. También hay un “Belén” arreglado por los devotos en la iglesia de la parroquia. En el “Belén” saraguro las ofrendas simbólicas de los Magos — oro, incienso y mirra— están hechas de maíz, frutas, palo santo, sahumerio y hierbas perfumadas.

Los músicos parecerían no dormir. Las notas del violín, el bombo, el acordeón y el güiro viajan desde las calles hasta las

⁴ El *pinzhi* y la “obligación” son ofrendas ceremoniales de comida basadas en la reciprocidad que se practica en el pueblo saraguro. Sus equivalentes, con particularidades, en otras regiones andinas del Ecuador serían el *kamari*, la jocha, el “mediano” y el “agrado”, ver en capítulos 1, 3, 4, 5, 7, 8, 10 y 12.

sementeras, resuenan a través del frío y la neblina, invitan a participar en los actos ceremoniales, recuperan un tiempo anterior. Guiando el ritmo está Salvador Gualán, violinista mayor muy querido por su comunidad, autoridad en cuanto a música y danza se refiere.⁵ Ha enseñado los pasos de baile a varias generaciones de personajes festivos.

Yo desde chiquito, de unos doce años, era aficionado a la música. Yo aprendí el violín haciendo de un palo, yo mismo, hacía las cuerdas de jarcía de penco y así aprendí a tocar y después ya cogí el violín grande. (...) Yo aprendí viendo, iba a Saraguro y aprendí los bailes. Yo siempre he sido músico (Salvador Gualán, 2011).

Ese día se realiza el *chaki rikuchina*,⁶ que es el momento en el que se muestran a los Markantaitas los bailes que van a presentarse durante los días de la fiesta. Por eso “hay que ensayar pronto”, dice don Salvador. Y añade: “el músico tiene que buscar todos los ‘juegos’: los Diablicos y los Sarawis. Se repasa con tiempo, no es de un día para otro. Seis meses el músico prepara; le dan comidita, una botella de trago, le ruegan los Markantaitas”.

El cinco de enero los Wikis y sus mujeres arman los “castillos”, que son palos ensebados cargados de frutos, premios y regalos. “Tiene puesto manteca, es costosa la subida. Ya cuando termina a cada uno se le da su racioncita igualita”. Tal como narra don Salvador, aunque la diversión está en bajar los premios, al final, el último día de la fiesta, éstos se reparten equitativamente. La noche del cinco de enero se celebran las Vísperas. Camino a la misa los Markantaitas lucen con elegancia sus mejores atuendos.

5 “Cada Markantaita tiene un músico principal que es el violinista (en la terminología saraguro se llama taita maestro o ‘primero’) y otro acompañante que toca el bombo, que se llama ‘segundo’” (Chalán, 1994: 43).

6 *Chaki* es pie y *rikuchina* significa “hacer ver”.

dos; todos los personajes festivos avanzan danzando en la oscuridad iluminada sólo por las velas de priostes y mayordomos. Acompañados por los tonos de la música, niños y niñas cantan villancicos en torno al altar del Niño Dios.

Los bailes y los personajes se conocen también como “juegos”, término que remite al movimiento lúdico pero también a la “verdad” del juego, al mundo insólito de la ficción que se hace realidad en la poesía y en el teatro. Los personajes de Tres Reyes, enumerados por don Salvador, son: “dos Wikis,⁷ dos Ajas,⁸ cuatro Sarawis varones, cuatro Sarawis mujeres,⁹ cuatro Ushkus,¹⁰ el Oso y el Carolino.¹¹ Esos son para el baile, ¡para la danza!”.¹² Explica que tanto los Wikis como los Ajas son conocidos como Diablicos y que en cada grupo existen jerarquías, hay “mayor” y “menor”. Aunque hay más de dos Wikis y Ajas, la composición de las danzas se sujeta a los pares. La simetría numérica y las

7 *Wiki* significa lágrima. También se aplica para resina, savia o leche de los árboles.

8 Desconocemos el significado de la palabra Aja, personaje misterioso cubierto de musgo y coronado con cuernos de venado. Tal vez su nombre podría provenir de la palabra quechua *abak* que significa ofensor, dado que en la fiesta se asocia a los Ajas con quienes ofendieron a Cristo, equivalentes a los Judíos de Semana Santa en Telembí, que también están cubiertos con plantas del monte, como se ve en el capítulo 2. Sin embargo, por el carácter indómito de su danza, semejante a la de los mencionados Judíos, parece más probable que la denominación del Aja tenga relación con la palabra *abayu*, alma, que al igual que *aya*, alude al espíritu y poder del monte. Otro personaje que se cubre de musgo es el Sacharuna de Alangasí, como se ve en el capítulo 3, aunque su danza difiere completamente.

9 *Sarawiru* es la caña del maíz. Los términos *warmi/kari sarawiru* hacen referencia a la caña de maíz hembra o macho. En los bailes festivos de Navidad y Tres Reyes los Sarawis representan “la alegría de cuando vino Jesús, como los pastores, por ejemplo” (Salvador Gualán, 2011). Existen ocho Sarawis, cuatro niños y cuatro niñas, de los cuales dos varones son Kari Sarawis y cuatro mujeres y otros dos varones son Warmi Sarawis.

10 *Ushkur*, gallinazo. Según referencias (Chalán, 1994) en esta danza también se representa a hembras y machos.

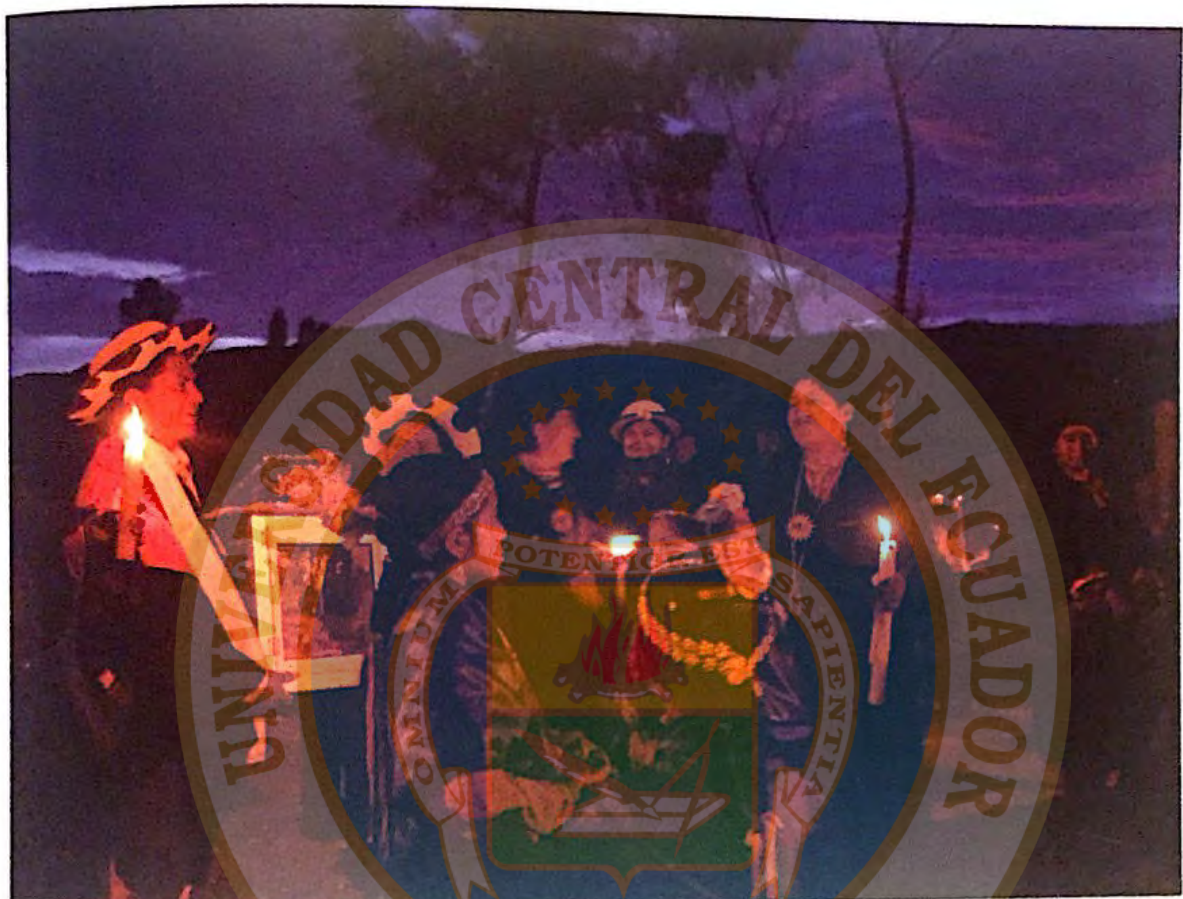
11 El Oso y su domador, llamado Carolino o Pailero, está presente en las fiestas de Tres Reyes. Tanto los Osos como los Sarawis son niños que oscilan entre los ocho y doce años. En Navidad, que es una celebración mayor, además del Oso están el Tigre con su Pailero y también los Gigantes.

12 Todos estos personajes eran denominados antiguamente *wamukama*, que significa niños y, para el caso, hijos de los Markantaitas.

distinciones duales de los bailes saraguros son testimonio de su forma de comprender el mundo.

En las concepciones andinas existe una división entre el mundo de arriba, *hanak pacha*, asociado con los dioses, las constelaciones y el espacio exterior, y el mundo de abajo, *uku pacha*, relacionado con los muertos, los espíritus y el espacio interior. En la mitad, en el mundo terrenal o *kay pacha*, estamos los seres humanos. Pero además, el ser humano y todo cuanto existe estaría integrado por estas tres esferas. De esta forma de concebir la realidad, que integra conocimiento y visión, se desprenden las dualidades —vida-muerte, orden-caos, dentro-fuera, arriba-abajo, mayor-menor, hombre-mujer— que rigen la cotidianidad y que se expresan en la fiesta. Tales diferenciaciones entrañan oposición y complementariedad. En la celebración de Tres Reyes, el mundo de los dioses estaría simbolizado por el Niño Jesús, el mundo terrenal por los Markantaitas, Sarawis, Ushkus, Osos y Paileros, además de todos los invitados, y el mundo de los espíritus por los Wikis y Ajas. Juntos conforman la totalidad de la fiesta.

La complementariedad se expresa también en la mítica batalla entre el bien y el mal. Los actos rituales y teatrales de la fiesta permiten, como dice Eliade (1998: 53), “regresar” al tiempo primordial y ‘rehacer’ lo que los seres divinos hicieron”. Personajes como los Sarawis, Ushkus, Osos y Paileros personifican el bien mientras los Diablicos encarnan a los espíritus del mal, identificados como “los contrarios de Jesús”. Según Chalán (1994), los Diablicos representan a Herodes, quien intentó matar a Jesús. Por esta razón, sólo los primeros tienen paso libre a la iglesia. Más allá de la representación bíblica, teatralmente sugestiva, se descubren las dos caras de una unidad: espíritus benignos y malignos creando un equilibrio que comprende tiempo, espacio, movimiento y ser. Lo maligno, por supuesto, no se relaciona



Elvira Durango

Markantaitas en la procesión del Niño Dios

FUNDADA EN 1620
QUITO



Aja / Wikis y Ajas

Elvira Durango

sólo con el imaginario cristiano del mal. A través de la danza y de los rituales festivos de Wikis y Ajas es posible presentir las fuerzas de la naturaleza y el poder de lo desconocido.

Los Wikis “vienen de la peña, de lo profundo del río”, dice Beatriz Contento. Su misteriosa presencia altera lo cotidiano. Del bullicio pasan drásticamente al silencio expectante. Infringen lo común y transformar las acciones ordinarias. Rompen las convenciones oficiales, sociales, políticas y religiosas. Su signo es la irreverencia. Nadie puede escapar de sus chanzas y burlas para las que se sirven del humor, la ironía y el ingenio. En su personificación no existe un guión establecido, a fin de “privilegiar la improvisación, lo inesperado, los golpes de sorpresa” (Colombres, 2004: 66). En sus actos no hay condescendencia. Transitan el límite.

El Wiki goza de los atributos del diablo y del bufón. Su atuendo, en efecto, consta de una máscara con “cachos” pero, a diferencia de otros diablos festivos, todo su traje está colmado de colores vivos: verde, rojo, amarillo, azul, violeta... Sobre su ropaje destaca una correa de cuero con incrustaciones de plata que divide simbólicamente la materia superior e inferior del cuerpo. Usa botas de caucho y una rienda interminable que lleva colgada al hombro o envuelta al cuello. Esta delgada soga de colores, que ha sido identificada como cola en otras investigaciones (Chalán, 1994), en Membrillo se ajusta a la parte central delantera del cinturón, por lo que también sugiere una prolongación fálica¹³ o un cordón umbilical. Con tal rienda azota de vez en cuando “para corregir” a las personas. En la mano lleva a su “hijo”, que es el propio Wiki en miniatura. Es su doble. Tiene nombre propio y

¹³Según esta interpretación, el Wiki entraría en consonancia con personajes míticos de otras regiones del Ecuador, como el Tin-Tin y el Chuzalongo, duendes fálicos de la tradición costeña y andina respectivamente.

una pequeña correa de cuero y plata. De pronto, el enigma es si el hijo del Wiki es el juguete del humano o al revés.

La máscara que envuelve íntegramente su cabeza está hecha de lienzo con dibujos de colores; por dentro lleva un sombrero de lana cortado que le sirve de soporte. Tiene dos “cachos” o cuernos de tela coronados con borlas y hay quienes lucen una lengua de tela cosida a la boca. Sobre el lienzo de la máscara se advierte la imagen de un diablo rodeada de líneas, puntos, estrellas, cruces, ondulaciones y, en ocasiones, letras y números indicando el año de la fiesta en la que la prenda fue elaborada. El rostro del personaje está trazado precisamente sobre las facciones de la persona.¹⁴ Es analogía simbólica y a la vez remedo, parodia de lo humano.

En el estudio etnohistórico realizado por Zuidema (en Cánepa Koch, 1998) acerca del uso de la máscara en el imperio incaico se puede observar su relación con las concepciones andinas: “la máscara estaba asociada a lo externo,¹⁵ al caos, al mundo de abajo, a la noche, mientras que la pintura facial representaba lo conocido, lo familiar, aquello con lo cual había identificación” (Ibíd.: 47). La máscara del Wiki oculta por completo la identidad de quien la porta y crea una nueva, la del personaje. Se obra así la metamorfosis: el *kay pacha* transfigurado en *uku pacha*. “Se conecta con el personaje que deja vivir a través de él, se conecta con ese mundo”, señala Beatriz Contento. Esta es la magia de la máscara, presente en los ritos más antiguos de todo el mundo.

En el caso del Wiki, el personaje toma a tal punto las riendas que incluso cuando ocasionalmente se retira la máscara parecería

¹⁴ Hay algunas máscaras de Wikis que tienen dibujadas dos imágenes de diablo, una por delante y otra por detrás, lo que recuerda a la máscara del Diablo Uma de otras fiestas andinas. El rostro doble es una manifestación festiva de la dualidad de la cosmogonía indígena.

¹⁵ En este caso, lo externo hace referencia a lo que no pertenece a la comunidad.

aún llevarla puesta. Esto se debe también a la voz que utiliza, que es una de sus mayores características. Los Wikis hablan todo el tiempo en falsete, por lo que alcanzan tonos más altos y agudos de los utilizados en el registro habitual. Se acercan a las personas hablando al unísono hasta formar un escándalo e implicar a todos los presentes en su juego. La interpretación a tiempo completo de los Wikis recuerda a los bufones de la Edad Media sobre los que refiere Bajtin:

...no eran actores que desempeñaban su papel sobre el escenario (a semejanza de los cómicos que luego interpretarían Arlequín, Hans Wurst, etc.). Por el contrario, ellos seguían siendo bufones y payasos en todas las circunstancias de su vida. Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos ni actores cómicos (2003: 13).

Semejante al bufón, el Wiki rompe la disciplina y hace de la ironía, como señala Balandier (1994: 58) “la fuerza desacralizadora por excelencia, una fuerza a la que nada ni nadie puede oponer resistencia. (...) Por la vía de lo imaginario y del espectáculo, transforma los factores reales de ruptura en figuras de drama”. En este personaje el sollozo y la risa no parecen diferenciarse mayormente.

El seis de enero, después de la misa de Tres Reyes en honor al Niño Jesús, Wikis, Ajas, Ushkus y Sarawis se dan encuentro en una cancha que se ubica frente a la iglesia parroquial de Tenta. También llegan dos Osos con sus respectivos domadores. Bajo el sol de mediodía, los Markantaitas y toda la comunidad se disponen a disfrutar de la danza. Don Salvador explica sobre los bailes de los Diablicos:

...uno se llama ‘la zapateada’, otro es el ‘sikitullu’. Tienen un paso que va sonando finito y ¡saltan! Diferentes tonos bailan ellos, ya saben los pasos, la entrada, la salida, hacen un número ocho. Para

los Wikis sólo se toca con violín y bombo, con eso se hace danzar.
Son tonos apropiados.

En todos los bailes ejecutados la música decreta pautas escénicas puntuales. No se limita a “acompañar”, es música compuesta para la danza de cada personaje y transmitida generacionalmente, sin partitura, al oído. Otorga un ritmo particular a cada uno de ellos. Aunque los bailes se han preparado para deleitar a los presentes, los repasos previos no han disminuido su espontaneidad ni el regocijo de sus intérpretes. La danza se ofrece, sin aparataje ni ostentosas introducciones. En su limpieza de movimientos y sencillez ejemplar se expresa un hondo rigor artístico y una poética inagotable que nutre vivamente a todos quienes tenemos el privilegio de presenciarla.

Panteón generoso

El seis de enero, al caer la tarde se entierra a la fiesta. “El círculo que abrieron el 21 de diciembre se cierra hoy”, indica Beatriz Contento girando su dedo para acentuar sus palabras. En la casa de los Markantaitas se da lugar un velorio oficiado por los Wikis. “Es un juego nada más”, dice sonriendo don Salvador.

Cuatro Wikis avanzan con un pequeño cajón a cuestas. Rezos, súplicas, cantos y lamentos lo acompañan. Entonan: “*panteón generoso, préstame la tumba para yo descansar...*” Al llegar al lugar indicado, dos Wikis cavan la fosa entre agudos sollozos. Al abrir el féretro de cartón se descubre al cadáver, el hijo del Wiki que yace en su interior. “¡Se acabó fiesta!”, gritan llorando mientras envuelven el cajón y lo depositan en la tumba. Los tonos del violín, el bombo, el acordeón y el güiro mitigan el dolor de los Wikis. El Osito se quita la máscara y ríe.

Finalmente, después de que palas de tierra han cubierto al difunto, colocan una cruz de carrizo en homenaje a su memoria.

La Markanmama baila con los Wikis y despiden al muerto sacudiendo pañuelos, bailando en torno a la cruz. La abertura del tiempo festivo se va cerrando. El hijo del Diablico, simulacro y síntesis de existencia, es devuelto a la tierra entre música y risas. El Wiki ha sepultado su voz y su reflejo. Por mientras, los premios de los "castillos", derramados junto a la tumba, empiezan a repartirse. Se colma de gratitud el sepulcro, rebosan de abundancia los corazones.



Testimonios

Salvador Gualán, Beatriz Contento, Mariano Contento, Ermelinda Gualán, Wilson Gualán.

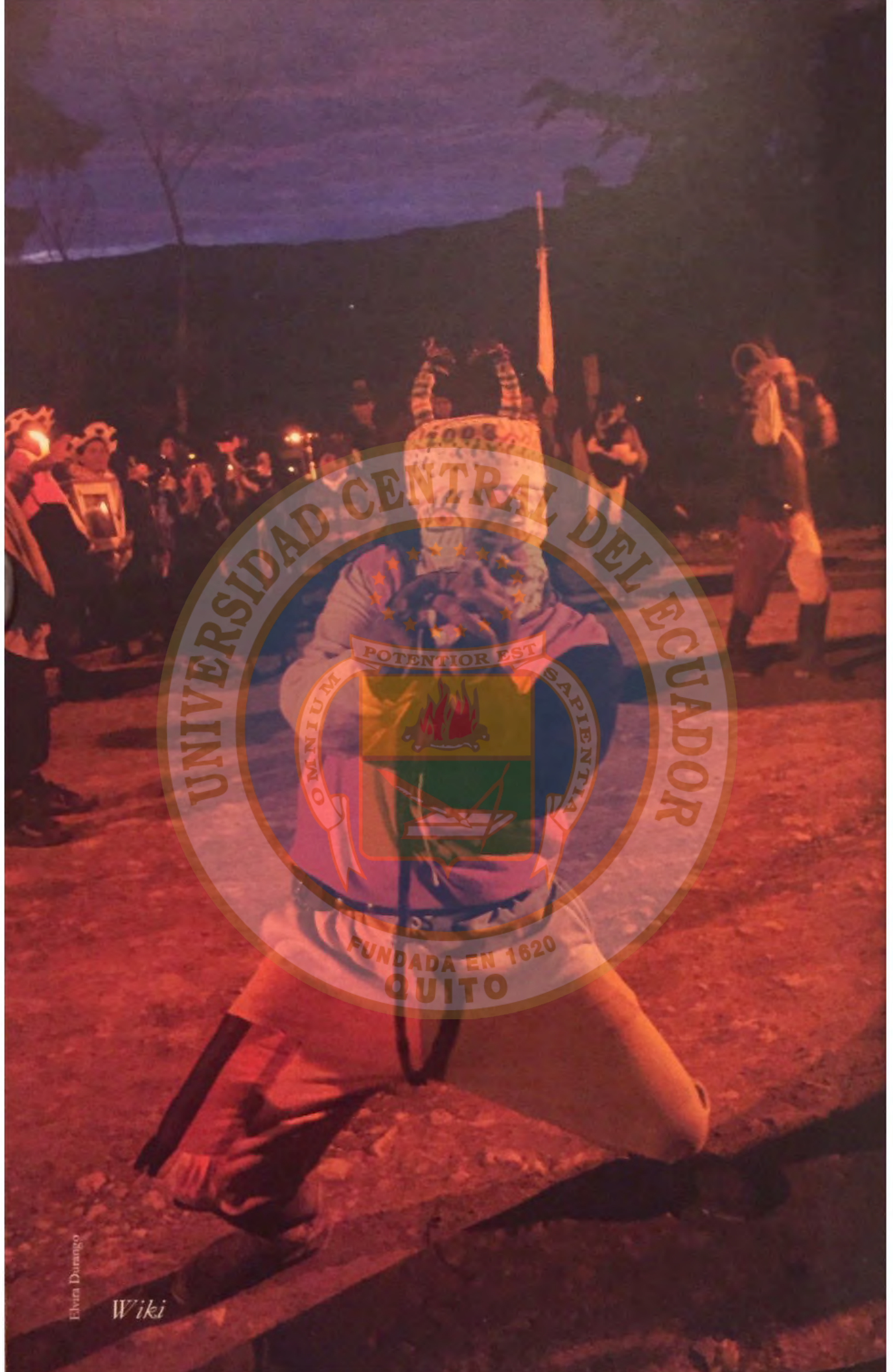
Bibliografía

- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- Balandier, Georges, *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*, Editorial Paidós, Barcelona, 1994.
- Belote, Linda y Jim Belote, "¿Qué hacen dos mil saraguros en EEUU y España?", en Gioconda Herrera et al. (ed.), *La migración ecuatoriana. Transnacionalismo, redes e identidades*, FLACSO, Quito, 2005.
- Cánepa Koch, Gisela, *Máscara, transformación e identidad en los Andes. La fiesta de la Virgen del Carmen*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Lima, Lima, 1998.
- Chalán, Luis Aurelio, "La celebración de la Navidad en Saraguro: sus personajes", en Linda y Jim Belote (comp.), *Los Saraguros, fiesta y ritualidad*, Abya Yala, Quito, 1994.
- Chalán, Luis Aurelio, "Sistema de cargos entre los Saraguros", en: *La fiesta religiosa indígena del Ecuador*, Alba Moya (coord.), Abya-Yala, Quito, 1995.
- Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, Serie Antropológica, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Paidós, Barcelona, 1998.



Entierro del Wiki

Elvira Durango



Elvira Durango

Wiki

MÚSICOS Y PRIOSTES

Cerca de llegar a la casa del Markantaita y de la Markanmama, priostes de la fiesta de Tres Reyes, se escucha la bella melancolía de un violín acompañado por un bomba, un acordeón y un güira. Los músicos que están en la casa son saraguros de edades entre cuarenta y setenta años. Visten su atuendo regular: ponchos, pantalones un poca más abajo de la rodilla, sombreros, zapatos y medias absolutamente negros. Las camisas blancas producen un sobrio contraste. Ponen tanto gusto al tocar las antiguas tonadas que producen la sensación de estar saboreando la melodía.

En la casa de los priostes, detrás de la cocina, desde el amanecer, el grupo de "incienseros" se ha encargado de lavar los pies, caras y cabelleras de la Markanmama y el Markantaita. Realizan este baño ritual de purificación para las Vísperas. Al final, trenzan sus cabellos de manera preciosa y esmerada.

Ya en el interior de uno de los cuartos de la casa, los priostes son vestidos con el rigor de la tradición tanto en la forma como en los colores. Cada prenda es calocada por las cuidadosas manos de las "incienseras". En cada gesto y movimiento que realizan estas mujeres hay una afirmación silenciosa de sus costumbres; también una devoción, una entrega al rito festivo que fortalece vínculos. Para finalizar, encima de los hombros de cada uno se dispone una purísima tela blanca, a modo de chal, con la cual los Markantaitas cargarán al Niño Dios.

LOS CASTILLOS

Al ritmo de la música, los Wikis arman los "castillos", conocidos como palos encebados en otras fiestas. En pingos de cinco o seis metros de largo, untados con manteca, clavan o amarran tiras de madera en un extremo, formando un triángulo; luego los plantan firmemente en el suelo por la otra punta.

Tres o cuatro personas van subiendo con una soga piñas, sandías, mangos, manzanas, "manos" de maduros, verdes, oritos, jabas de cerveza, botellas de licor, zapallos, bolsas de caramelos, galletas, botellas de refrescos y cartones de vino dulce. Hay un joven encaramado en la parte de arriba, que dispone los premios de tal manera que, al finalizar la tarea, el "castillo" adquiere la forma de un retablo de comida y bebidas. Toda esta labor es hecha con alegría y animada con repetidas brindis de vasos de chicha y la presencia de los inquietos y misteriosos Wikis.

WIKIS Y AJAS

Quienes interpretan a los Wikis de Membrillo no sólo representan el personaje en las horas públicas y visibles: duermen y se levantan en ese papel, con una actuación continua. De toda situación sacan partido para reírse de sí mismos y de los demás. Las personas mayores de la comunidad las llaman Diablicos.

Parece que lloran o gimen por la voz impostada que utilizan, pero están parodiando alguna situación o ridiculizando a alguien. Mirar a los Wikis mañana, tarde y noche de la fiesta es la ocasión precisa para aprender lo que debe hacer un artista escénico: atender hasta el más mínimo detalle de la representación del personaje y no abandonarlo en ningún instante.

Su vestimenta es de una sola pieza, de varios colores encendidos. Tienen una cola de saga que les sirve como corbata, bufanda, falo, fute y cinturón. Ellos la llaman "rienda" y tiene una extensión de un metro y media; la llevan enrascada en el cuello o las piernas. Su cabeza va cu-

bierta por una bolsa de tela blanca con dos huecos para los ojos y uno para la boca. En la parte superior tienen dos cachos de tela, amarrados con piolas. Esta bolsa, que a la vez es máscara y capucha, está pintada y decorada con colores vivos. Sus manos están cubiertas con guantes y en la cintura llevan una gruesa correa de cuero con figuras de plata incrustadas. Para completar el colorido y hermoso vestuario, cada Wiki lleva en uno de sus manos un muñeco pequeño que es su exacta réplica.

Los Wikis elaboran sus propias máscaras, que usan a lo largo del festejo para situaciones solemnes o cómicas, dramáticas o traviesas. Como son bolsas de tela, en ciertos momentos las aprovechan para cargar fruta, alimentos y botellas de licor. En otros casos, al ser levantadas y dejar descubierto el rostro del intérprete, se convierten en gorros. A veces, la máscara parece un trapo cualquiera guardado a medias en uno de los bolsillos del pantalón, y hasta ocasionalmente es utilizada para secarse el sudor.

Los Diabolicos de Saraguro manejan una técnica actoral de payasos callejeros, clowns, bufones y actores tragicómicos. Con sus muñecos en mano satirizan los roles habituales de la gente; cuestionan las actitudes, las posiciones sociales, las costumbres, los edades y las creencias. Estos intérpretes suman cualidades de actores y bailarines, manteniendo sus cuerpos atentos a cualquier motivación para convertirla en danza.

Dramatizados por adultos, los impenetrables Ajas son personajes enormes y temibles, entidades vegetales que avanzan con gruñidos. Observados a lo lejos dan la impresión de ser pedazos del bosque. El vestuario que utilizan es un compendio de musgo y hojarasca; las piernas y los pies calzados con botas negras de caucho se ven apenas. Coronando el enmarañado vestuario hay dos cuernos que terminan por dar a estos personajes una apariencia de animales escapados de un sueño tenebroso.

La danza de los Ajas es la más exigente a nivel de resistencia. Cuando no están avanzando con saltos, están girando en el propio terreno, sin parar. Continuamente cambian el peso del cuerpo a uno y otro pie, mientras suben y bajan la espalda. Los Ajas desbordan energía, cada intérprete se

mueve como siente el personaje. Tanto en la noche como en el día, los Ajas se mueven como toros bravos y salvajes, dando la sensación de estar al borde de perder el control.

DANZAS EN LA FIESTA DE TRES REYES

Cuando Wikis y Ajas se encuentran por casualidad, juntan sus capacidades para improvisar la danza y la actuación. En estos momentos, sus intérpretes tienen la libertad de recordar corporalmente lo que aprendieron de niños mirando a sus mayores. En este espacio-tiempo lúdico es cuando se realiza la afirmación y traspaso de la tradición. Pero también es la ocasión de enlazar el pasado con el presente, proponiendo nuevas habilidades en pasos, giros, gestos y maneras de desplazarse en el enorme escenario al aire libre de calles, plaza, patios, chaquiñanes y sementeras.

El 6 de enero a medio día, en las afueras de la iglesia es cuando la comunidad mira las coreografías conservadas por la tradición, apenas tocadas por el paso del tiempo. La danza es un cuarteto en el cual siempre actúan y hacen los mismos pasos una pareja de Wikis y otra de Ajas. Teniendo en cuenta que los Ajas figuran ser indomables, a primera vista parecería que no van a respetar ningún diseño; pero su práctica y entrenamiento deja ver líneas precisas que avanzan y retroceden reiteradamente. Giros en el propio terreno para un lado y otro, bajando y subiendo la cabeza con un manejo de la voz como la de un animal herido. A pesar del peso que llevan, por el vestuario, al bailar dan la idea de estar flotando.

Los Wikis ejecutan grandes brincos por encima de los Ajas. Dan volteretas que terminan con un salto con los brazos levantados mientras emiten un grito de júbilo. Cuando están delante de los Ajas, levantan y cruzan alternadamente los pies, utilizando cuatro tiempos básicos, seguidos de un contratiempo y una pausa. Realizan de pronto un espectacular giro en el aire, que recuerda al paso que se conoce como *tour-en-l'aire* en el ballet clásico. Dentro de su coreografía, el dúo se desplaza en forma circular mientras maneja hábilmente rabos y muñecas. Realizan avan-

ces laterales y en diagonal, los cuales aprovechan para acercarse al pública y jugarle alguna chanza.

A veces las bailarines tienen que tirarse al suelo, agotados, a descansar detrás de las casas. En esa pausa, con el vestuario puesto, no abandonan sus personajes, se retuercen de cansancio o de gozo. Al mirarlos de lejos parecen ser expresiones plásticas que captan o resumen sucesos y energías de la comunidad.

Además de los irreverentes Wikis, y los fieros Ajas, en la fiesta de Tres Reyes aparecen, interpretados por niños y niñas, los Sarawis, los Ushkus y los Ositos con sus Paileros. Cada grupo tiene su danza.

EL ENTIERRO

Hace rato que la niebla se ha disipado del patio de tierra de la casa de los priostes. Invitados y familiares disfrutan al ver cómo Wikis y chiquillos intentan subir por el palo para tomar los regalos del último "castillo". Utilizando varias maniobras con piernas y brazos, los chicos alcanzan a subir hasta más arriba de la mitad del palo, pero irremediablemente resbalan y caen al suelo, entre las risas de la gente. Al final, el objetivo de coronar el "castillo" se logra con el apoyo de varias habilidades, puntos de apoyo corporales y decisión.

Cuando parece que todo hubiera terminado, se escuchan los llantos de los Diablicos que, simulando un cortejo fúnebre, salen de la casa de los priostes hacia el patio. Llevan dos carrizos como anda y, amarrada con piolas, una pequeña caja de cartón como ataúd de uno de los muñecos. Los músicos, al ver este dramático y cómico funeral, tornan el sanjuanito en marcha fúnebre. Conforme van llegando al centro del patio, los lamentos de los Wikis son más desgarradores.

Con un azadón cavan un hueco en la tierra y allí colocan al muñequito. Una cruz hecha de carrizos es clavada encima de la tumba. Los músicos entonan un cachullapi, y tanto los priostes como los personajes y los invitados bailan zapateando alrededor de la cruz, despidiendo al extraordinario tiempo de la fiesta.



12 CORRIENDO, ANDANDO, BAILANDO

Fiesta del Caporal en Salasaca

TUNGURAHUA

*Por el fulgor del fuego,
que ningún ser humano puede mirar sin un asombro antiguo.*
Jorge Luis Borges

La cocina del Caporal arde y los rostros de las mujeres como carbones encendidos arden también. Afuera, la noche arrecia y el viento corta la piel. Un hombre trae piedras atadas en su espalda para fortalecer el fogón y que la lumbre no se extinga. Se cocina para muchos. Las reses, ya peladas, cuelgan de un alambre.

Desde una ventana estas escenas son observadas por el Niño Jesús, también llamado Niño Caporal o Niño Manuel. Los devotos han depositado su figura tras la ventana para guarecerla del frío. Una vela blanca y siete quintales de papas lo acompañan. Los voladores estallan y la bocina anuncia que la fiesta ha comenzado.

El pueblo salasaca

Existen al menos dos versiones acerca del origen del pueblo salasaca. Una de ellas considera que son descendientes de

antiguos mitimaes o *mitmajkuna*, poblaciones procedentes de Tiwanaku, actual Bolivia, que habrían sido transplantadas por el estado Inca al territorio de las hoy llamadas provincias de Coto-paxi y Tungurahua; mientras tanto, otros estudios plantean un parentesco con los puruhaes (Choque, 1992; Jerez, 2001; Masa-quiza, 2005).

En la época colonial, Tungurahua, al igual que la mayor parte de regiones andinas, fue explotada por los españoles a través de los sistemas de haciendas y obrajes.¹ A pesar de que los grupos indígenas que se habían establecido en su interior, como los salasacas, se replegaron a las zonas más áridas en su afán de huir de los constantes mecanismos de explotación, no estuvieron libres de las contribuciones impuestas por el Estado que incluso a comienzos del siglo XX les exigía un alto porcentaje de la cosecha como impuesto.

Los recaudadores se llevaban a algunos grupos de hombres a realizar trabajos sin remuneración cerca de Quito o en el Oriente. Para evitarlo, muchos hombres se vestían de mujeres: “esta treta salvó en una ocasión la vida de Eloy Alfaro pues los salasacas, conocedores del plan de matarlo, le hicieron vestir de mujer salasaca y lo llevaron a Quito en medio de un grupo de ellos; en gratitud, Alfaro abolió los impuestos que pesaban contra ellos” (Scheller en Naranjo, 1992: 53). Lo que en algún punto representó estrategia de sobrevivencia, el hombre vestido de mujer, está presente hasta el día de hoy en la fiesta popular.²

Los salasacas siempre defendieron su aislamiento cultural y geográfico, no obstante, su territorio se vio drásticamente di-

1 Al respecto se ha observado en capítulos precedentes por tratarse de una historia común en el área andina.

2 Otras referencias (Morales, 2010) indican que los hombres se vestían de mujeres para atacar a quienes pretendían abusar de ellas. También existe la versión de que era la forma utilizada para evitar ser carne de cañón en las guerras de la época republicana.

vidido cuando en 1934 comenzó la construcción de la carretera Ambato-Baños. Este hecho, junto a las demoledoras consecuencias del terremoto de 1949, llevó a que el tradicional *chanpi*³ ubicado en Chilcapamba, eje ceremonial y simbólico del pueblo salasaca, se trasladara a Manzanapamba Grande, actual centro parroquial atravesado por la vía panamericana. La importancia ritual de Chilcapamba es reafirmada en el tiempo festivo, como se verá más adelante, en el recorrido del Caporal y los personajes que lo acompañan.

El salasaca es considerado como uno de los pueblos indígenas más representativos dentro de la nacionalidad *kichwa* del Ecuador por mantener un apego fuerte a sus tradiciones culturales, lo que hace que se identifiquen interna y externamente como una sociedad 'étnicamente cerrada'; su celo en la conservación de sus propias formas culturales se plasma principalmente en su vestimenta y fiestas que se componen de elementos tradicionales y modernos y que es funcional a sus fines de identificación como indígenas salasacas (Masaquiza, 2005: 97).

En el presente, el grupo étnico salasaca, integrado por veinticuatro comunidades, forma parte de la nacionalidad quichua de la Sierra. En calidad de parroquia rural, Salasaca se ubica en el cantón Pelileo de la provincia de Tungurahua. Tiene aproximadamente doce mil habitantes en un territorio limitado, por lo que experimenta una fuerte presión demográfica, llegando a ser una de las zonas más densamente pobladas del Ecuador (Naranjo, 1992).

A pesar de la aridez de la zona existe una abundancia de cultivos, distribuidos en minifundios, principalmente de maíz, trigo, cebada, fréjol, papas, arveja, chochos, col, lechuga, manzana,

³ *Chanpi*: mitad, medio, centro.

pera, durazno y capulí. Esta actividad agrícola es en primer lugar para la autosubsistencia pero también para la comercialización. Además existe producción ganadera y artesanal, “destacándose la elaboración de tejidos de lana, en especial tapices con diseños genuinos, (...) se estima que hay alrededor de 1.233 tejedores y un total de 717 telares en toda la parroquia” (Morales, 2010: 96). Es común ver a las mujeres hilando incluso mientras caminan, como en los tiempos de Incario.

La mayor parte de la población es bilingüe, siendo siempre el quichua la primera lengua y dejando el español sólo para la comunicación hacia fuera de la comunidad. Su vestimenta consta de, en el caso del hombre, camisa y pantalón, llamado calzón, de lienzo blanco y poncho negro largo; y, en el caso de la mujer, anaco negro, rebozo con tupo, camisa con bordados, aretes largos y collares de coral. Ambos usan faja o *chumbi* de lana para sostener el pantalón y el anaco, sombrero redondo de lana blanca adornado con cintas de colores y alpargatas (Choque, 1992; Jerez, 2001; Masaquiza, 2005).

La vida de los salasacas se asienta en la organización comunitaria, la toma de decisiones se realiza mediante asambleas y cabildos. Como señala Estermann (1998), en el mundo andino la persona no es nada por fuera de una red de múltiples relaciones. El eje no es el “yo” sino el “nosotros”. En tal contexto, alejarse de los vínculos cósmicos y naturales sería “firmar una sentencia de muerte” (Ibíd.: 98). De acuerdo con esto, a más de los líderes políticos existen otras autoridades de carácter simbólico.⁴ Den-

⁴ Tal es el caso de los Alcaldes o *varayuk* (quienes llevan la vara de mando) que gozan de poder y respeto al interior de la comunidad. Son llamados ‘taitas’ y pueden ejercer cualquier cargo como cabecilla, cabildo, teniente político o presidente de la organización (Jerez, 2001). El Alcalde es un intermediario entre la Iglesia y la comunidad, la vara que le es entregada es un reconocimiento oficial de su autoridad. La festividad de los Alcaldes se realiza el primer día de enero.



Esteban Barrera

Cocina del Caporal

FUNDADA EN 1620
QUITO



Esteban Barrera

Niño Caporal

tro del sistema practicado por los indígenas salasacas existen los cargos de Pendonero, Caporal, Capitán, Alcalde y Alcalde Mayor; la fiesta hace las veces de rito de pasaje para acceder a ellos en orden ascendente (Naranjo, 1992).

Los festejos del Caporal se celebran entre los meses de enero, febrero y marzo, en honor al florecimiento de los granos tiernos y al Niño Jesús. Es además tiempo de carnaval. Manuel Masaquiza, perteneciente a la comunidad Manzanapamba Chico, es uno de los Caporales de 2011. A lo largo de tres días él será quien acoja, alimente y atienda a todos los invitados de la fiesta.

El Caporal

El Caporal es “un runa indígena”⁵ dicen los abuelos y abuelas, “nuestros mayores ya celebraban: domingo, lunes y martes”. Aunque el término “caporal”, al remitir al capataz o mano derecha del hacendado, estaría representando a la autoridad de un sistema de abuso y explotación; al mismo tiempo, hace presente la resistencia de las comunidades indígenas, asentada en sus relaciones de organización y parentesco. Según Morales, personifica al “capataz de los esclavos negros traídos a Ecuador durante la época de la Colonia” (2010: 72), lo cual brinda indicios acerca de su relación con los Negros de la fiesta.

Sin embargo, como personaje festivo, el Caporal invierte el sentido del capataz, transforma el rol de opresor en líder y “taita” de la comunidad: firme, equitativo y generoso. En el imaginario salasaca es emblema de resistencia y fortaleza que refuerza los orígenes. A decir del teniente político Marcelo Masaquiza, “es el máximo líder representante de los indígenas en contra de

⁵ *Runa*, ser humano.

la colonización española”. Por su parte, Rafael Chiliquinga, presidente de Chilcapamba, añade que “los Caporales existían antes de que vengan los españoles”.

El mundo de la fiesta altera los valores ordinarios, como se ha observado en capítulos anteriores. Rangos y jerarquías son trastocados. Autoridades como reyes, presidentes, embajadores, alcaldes, capitanes, mayores y caporales, al transformarse en personajes de la fiesta toman parte de lo que Bajtin llama “la segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular”, una suerte de parodia carnavalesca de la oficialidad, que al negar “resucita y renueva a la vez” (2005: 16).

Para “pasar” este cargo, es necesario contar con posibilidades económicas que permitan costear la comida, la bebida y la música para todos durante el tiempo que dure la fiesta; alrededor de “unos cinco ganados, veinte quintales de papas, siete quintales de maíz, trescientos cuyes, cinco toneles de trago puro y galones enteros de chicha” (Rafael Chiliquinga, 2010). La redistribución de los excedentes de su familia le significa al Caporal reconocimiento, prestigio y gratitud por parte de la comunidad que los recibe. “El gasto económico de la fiesta corre íntegramente por cuenta del Caporal y su familia, puede llegar a gastar hasta doce mil dólares americanos durante todo el proceso” (Morales, 2010: 93).

Estos festejos se repiten y reafirman con diferentes priostes, según Barriga López (1986) anteriormente había hasta doce a la vez en todo Salasaca;⁶ en el presente hay dos o tres cada quince días de enero a marzo, principalmente en febrero. Sin embargo, cualquiera que sea el número de ellos, cada Caporal es el prioste y personaje central de una celebración propia.

6 De forma similar ocurría en la fiesta de los Corazas en San Rafael, capítulo 4.

Este cargo, antes elegido por la Iglesia, en el presente se autodesigna. Los preparativos inician el Domingo de Ramos, fecha en la cual los Caporales “amarcan” a los Niños⁷ y sus nombres son proclamados. Desde entonces, cada prioste comienza a buscar a los personajes de la fiesta; sus pedidos y visitas suelen estar acompañados de cuyes, gallinas y licor.⁸ Así se sellan los tratos.

Los días de la celebración el Caporal es acompañado por los otros personajes de la fiesta: la Ñuño, los Negros, las Doñas y los Montados; además de los músicos populares y la banda de pueblo. Juntos rodearán bailando la casa del prioste y realizarán el recorrido tradicional por Chilcapamba, Cruzpamba y Pelileo.

Rodear la casa

La fiesta dura tres días: domingo, lunes y martes, invariablemente.⁹ La mañana del domingo varios hombres visten al Caporal. Una sencilla habitación se transforma en camerino escénico y espacio ritual. Sobre el pantalón y camisa blancos los hombres ajustan la cintura del prioste con fajas y cruzan su pecho con telas brillantes que le llegan hasta las pantorrillas. “Son treinta y dos ropas que el Caporal tiene que utilizar”, dice su hijo, Ruedecindo Masaquiza. Cada prenda le es conferida con esmero. Encima de las telas ceñidas colocan rebozos de vivos colores prendidos con un ornamento de monedas antiguas. En la última capa hay águilas y pavos reales bordados a mano. Corona su ca-

⁷ El término “amarcar” hace referencia a llevar en los brazos. Para el caso del Niño Jesús, quien lo “amarca” dentro de la ceremonia ritual se convierte en su padrino. Al respecto se vio en el capítulo 11.

⁸ El tema de la reciprocidad festiva expresada en las jochas ha sido tratado ampliamente en el primer capítulo. Esta costumbre está presente en toda la región andina.

⁹ Ocurre igual en la fiesta de Tisaleo, capítulo 8.

beza un sombrero verde de ala corta y bajo las bastas de encaje blanco se advierten sus pies descalzos.

El Caporal tiene los colores del arco iris. Se cruza las fajas en forma de X. Tiene una capa como de sacerdote, de poder, de jefe y una cruz de plata que son los puntos cardinales. Representa la vida y el luto. El Caporal no vivía sólo aquí, él pasaba por todas las regiones, por eso lleva la caña. Siempre le acompaña el licor, el puro, el aguardiente (Rafael Chiliquinga, 2010).

Con el atuendo completo recibe en silencio la bendición de un hombre sabio que invoca la protección divina y al mismo tiempo consagra los valores del Caporal: reciprocidad, fortaleza y humildad. Al final, se echa al hombro un azadón con mango de caña y aparece en escena, dotado de gran investidura. Para entonces, Negros y Doñas se han hecho presentes en su casa.

Los Negros o Yungas, que representan a las personas de la Costa o el trópico, tienen especial protagonismo en la fiesta del Caporal. Aunque los tres días reciben un solo nombre —Negros—, encarnan la dualidad del mundo andino.¹⁰ El domingo llevan pantalón, camisa y sombrero blancos y empolvan su rostro del mismo color. Por el contrario, el lunes y el martes cambian radicalmente su atuendo a negro. Además se maquillan con betún y llevan imponentes cascos romanos decorados con escudos patrios. Los tres días portan espadas “para hacer asustar al diablo”. Las dos caras de la moneda son los atributos escénicos del Negro: el *kay pacha*, mundo terrenal, expresado el primer día de la fiesta en la algarabía y el color blanco que remite a la usanza del pueblo salasaca y, los días segundo y tercero, el *uku pacha*, mundo de abajo, manifestado a través del desenfreno, el frenesí y la vehemencia.

¹⁰ La cosmogonía andina, regida por las dualidades vida-muerte, orden-caos, dentro-fuera, arriba-abajo, mayor-menor, hombre-mujer, se expresa en el tiempo festivo y sus personajes. Ver capítulo 11.



Eschán Barrera

El Caporal



Esteban Barrera

Músicos

El Negro Mayor advierte: “el domingo somos buenos, pero el lunes y el martes somos demonios. ¡Que se cuiden todos!” Este personaje, escogido por el Caporal, además de su indumentaria carga un cencerro cruzándole el pecho que lo caracteriza como guía. Su responsabilidad es “llevar a los Negros y a las Doñas para que vayan igual, que nadie se adelante, que nadie se atrase, que coman, que estén bien vestidos, que estén impecables” (Javier Jerez, Negro Mayor, 2011).

Sobre el simbolismo de los Negros existen diversas lecturas, para unos representan “la liberación de los afroecuatorianos”, para otros la rebeldía hacia los conquistadores y, para otros más, son simplemente foráneos, “negros de Esmeraldas”, que hace acto de presencia expresando así la diversidad del país. Cuidan y escoltan al prioste todo el tiempo. “Negros y Doñas son los hijos del Caporal”, indica Rafael Chiliquinga.

Las Doñas son niñas de entre diez y doce años. Hacen el papel de mujeres indias, esposas y protegidas de los Negros por lo cual caminan conjuntamente con ellos. Están finamente ataviadas con bayetas y rebozos, abundantes collares, borlas y cintas multicolores. Muchos ven en ellas la representación de las *pallas* y las *ñustas*.¹¹ Por su parte, la *Ñuño*¹² es un joven o un niño, vestido de mujer que representa a la mujer del Caporal, “por lo general es una persona muy querida por él” (Morales, 2010: 55), y por lo tanto a la “madre” de los Negros y las Doñas. Como la *Ñuño*, las Doñas originalmente eran hombres disfrazados de mujeres, por la tradición histórica salasaca.

Cuando el Caporal y los personajes se encuentran el violín y el bombo redoblan sus tonos con alegría y revientan los volado-

¹¹ *Pallas*, *ñustas*: princesas y reinas incas. Ver capítulos 3 y 8.

¹² *Ñuño*: leche materna.

res. La bocina libera entonces su nota poderosa y profunda.¹³ El Caporal, los Negros y las Doñas empiezan a rodear la casa: corriendo, andando, bailando. El Negro Mayor agita su cencerro, arengando a sus guerreros. Los músicos guían el rito.

La melodía es “apropiada” para la fiesta, creada y transmitida especialmente. “El sonido del bombo es para que corran y bailen con alegría. Un ritmo se llama *Baila Mama Caporal*, otro *Baila Taita Caporal* y otro *Bailen Doñas*. Saltan y gritan, bailan por la liberación de los negros y los indígenas” (Juan Manuel Masaquiza, 2011). La bocina de caña que se toca en Salasaca sirve para anunciar y convocar a la minga, a la reunión y a la fiesta. Su sola presencia es testimonio y legado de una historia que sobrepasa los límites de la memoria, que se pierde en las centurias y los milenios. Tal como describe Civallero:

Así como el tronar de algunos bombos convoca a las fuerzas de la tierra, y el de algunas flautas habla de la fertilidad y la lluvia, las “bocinas” tienen su propio valor. Su voz es la que reúne a la comunidad, la que concierta sus esfuerzos, la que les avisa de los acontecimientos. Es la que permite que comunidades aisladas entre las montañas se conecten, y que medio centenar de músicos y bailarines coordinen sus esfuerzos en una danza comunitaria. Es la voz potente que llama, que organiza, que ordena (2008: 24).

Al rodear la casa, el Caporal es el único que camina con los pies descalzos y el azadón al hombro.¹⁴ Cada paso que asienta

¹³ Los *patutus*, *kipas* o “bocinas” antiguamente eran confeccionados a partir de caracolas, metal, cerámica o fibras vegetales enrolladas y más adelante de madera, hueso, cuerno, caña, hoy se usan incluso tubos de PVC. “Lejos de limitarse a ser un elemento típicamente andino, las ‘bocinas’ han sido elaboradas y ejecutadas en innumerables culturas a lo largo y ancho del planeta. (...) Su importancia puede estar relacionada con la potencia de su sonido, limpio, profundo y fuerte, que ha sido asociado tanto a prácticas guerreras y convocatorias populares como a poderes divinos y fuerzas ocultas” (Civallero, 2008: 3). Otro tipo de trompeta natural, el churo de caracol marino, está presente en la fiesta de Tisaleo, capítulo 8.

¹⁴ El Caporal tiene algunas consonancias con el antiguo personaje del Coraza, sobre el cual se refiere en el capítulo 4, quien también demostraba su humildad de líder mayor y su homenaje a la tierra, no con los pies descalzos sino ofreciendo la sangre de su rostro.

sobre la tierra corresponde, gratifica, fecunda, retorna al punto de origen. El círculo de personajes —que resume lo terrenal y lo desconocido— gravita en torno al hogar, que es familia y es comunidad. Su trayectoria deja huellas conjuntas de edades, géneros y regiones.

Tanto en las vísperas como en la mañana del domingo, el lunes y el martes, al aire libre la familia del prioste ofrece una comida ceremonial. Se dispone la mesa con una montaña de mote, varias botellas de licor, un balde de chicha y el azadón del Caporal, que se coloca de forma vertical junto a los alimentos, en homenaje al trabajo en la tierra.¹⁵ Entre los comensales se ubica al Niño Jesús. Al igual que se hizo con la casa, músicos y prioste rodean la mesa, honrándola con su caminar.

Es un agradecimiento al trabajo, significa que el Caporal ha trabajado con ese azadón. El mango de caña que tiene es para que se vea que no ha trabajado sólo aquí sino en la Costa y el Oriente. En la mesa hay maíz, mote, para que coman las Doñas y los Negros. El licor es para que amortigüe el cansancio, como corren tanto, es para eso (Juan Manuel Masaquiza, 2011).

El Caporal es reconocido como un personaje que recorre las diferentes regiones. En la fiesta estos territorios son representados por los personajes: el Caporal, la Ñuño y las Doñas son runas indígenas, los Montados son blancos o mestizos y los Negros representan al pueblo afrodescendiente.

Recorrido y retorno

Cuando llegan los Montados y la banda de pueblo de Salasaca, la fiesta llega a su apogeo. Los Montados son mestizos aje-

¹⁵La mesa del Caporal coincide con la cruz de mote de los Rucos en Alangasí, capítulo 3. En ambas celebraciones se honra al maíz como sustento milenario.

nos a la comunidad, visten ponchos rojos y sombreros. Son los únicos que reciben una remuneración económica por su participación, “acto que no debe ser entendido como un simple contrato, debido a que son tratados con especial atención y al igual que cualquier personaje podrán comer y beber lo ofrecido en la fiesta” (Morales, 2010: 55). Caracterizan a los españoles conquistadores;¹⁶ además de sus caballos, arrean mulas con banderas y baúles de monedas que simbolizan el saqueo de los españoles.¹⁷

Inicia entonces el recorrido festivo. Así como rodearon la casa y la mesa del Caporal, los personajes, encabezados por los músicos tradicionales y la banda de pueblo, emprenden una caminata por los centros simbólicos de la tradición salasaca. Comienzan por Chilcapamba, en el camino pasan por la casa de la Ñuño, donde también se detienen a bailar, comer y beber. Después, transitando por el antiguo chaquiñán llegan a Cruzpamba, huaca sagrada junto al cementerio de Salasaca, y finalizan en Pelileo, para retornar al punto de origen: la casa del prioste.

En cada uno de estos centros o “cruceros” toda la comitiva se detiene a bailar y beber “para agradecer a los seres que habitan en esos espacios” (Choque, 1992: 17). En palabras de Colombres, “en la fiesta la sociedad sale al asalto de la zona sagrada, ya sea para exaltar y reafirmar a los seres y objetos que la pueblan, como para castigarlos o expulsarlos de ella” (2004: 66). Durante el recorrido, los Negros avanzan enardecidos, presas de la mayor alteración, pasando continuamente del arrebató y la vehemencia a los gritos de júbilo y las carcajadas.

16 Con diferente atuendo recuerdan a los personajes que enfrentan al Cacique Tisaleo, capítulo 8.
17 Según referencias (Masaquiza, 1995; Morales, 2010), en ocasiones los Montados atan a las mulas muñecos de hombres de tamaño natural. “Una mula carga un muñeco de trapo al que llaman ‘patrón’. Lleva corbata y terno y tiene sus bolsillos repletos de billetes de confite [de juguete]. Llama la atención de la gente y los salasacas dicen: ‘¡miren es patrón ladrón, se lleva la plata!’” (Masaquiza, 1995: 231).



Escobar Barreira

Negros en el día de Blancos



Elvira Durango

Negros y Caporal

La fiesta es como una orgía, los Negros enseñan las partes genitales y molestan a la gente.¹⁸ Besan a las mujeres, le sacan el interior a la más bonita o a la más creída. El interior le ponen en baldes de chichas y van brindando, después de que usted toma le enseñan el calzón que estaba ahí remojado... A todas las vendedoras con la espada le quitan el mote, las colas y les dan a las Doñas, que son las mujeres de los Negros (Rafael Chiliquinga, 2010).

En un solo espacio se reúnen lo sagrado y lo profano: los ritos fervorosos, el trastorno festivo del carnaval y también la furia del pueblo salasaca, producto de los agravios que pesan en su historia. El resultado es un desfogue colectivo que excede todo límite. Esto recuerda los enfrentamientos desatados entre comunidades salasacas citados por Scheller, quien refiere que en décadas pasadas cada miércoles al anochecer el sonido de la bocina llamaba a la lucha. “Niños peleaban contra niños, hombres contra hombres. Las mujeres esperaban muy entrada la noche a los combatientes para curarles las heridas. Se luchaba sin misericordia” (1972: 9). Tales enfrentamientos entre barrios, manzanas y comunas representaban entonces la válvula de escape de la ira contenida y el aislamiento de los salasacas. Sin embargo, tanto en las luchas referidas como en la fiesta del Caporal hay una esencial liberación en el desencadenar de estas fuerzas.

El máximo valor de la fiesta es su acontecer, producto de una experiencia colectiva vivida, acumulada y transmitida por generaciones. Cada vez que se experimenta, se renueva.¹⁹ Después de

¹⁸Según explica Javier Jerez, “el Caporal tiene que sacar un permiso ante la ley” para que se autoricen los excesos de los Negros a lo largo de la fiesta. “Lunes y martes ellos hacen lo que quieren, ya es la costumbre y no les pueden denunciar ni llevar a la cárcel”, corrobora Rudecindo Masaquiza.

¹⁹Rafael Chiliquinga, presidente de la comunidad de Chilcapamba, da cuenta de una tradición que sucede posterior a la fiesta en relación con el entierro de un “niñito de pan”. Explica que el Caporal, la Ñuño y el Negro Mayor cargan durante la fiesta un “niñito” o guagua de pan. “Antes el niño era un hueso, ahora es un pan. Una vez que termina la fiesta, el Caporal tiene que hacer el entierro del niño. Después de un buen tiempo (de seis meses a un año) se hace el entierro, para que no le coman ni le boten al pan. Todo Caporal tiene que pasar por ese proceso”.

la conmoción los lazos parecen afianzarse aún más. Los actos rituales, expresados en la comida, el atuendo y el baile en torno a la casa y a la comunidad están dirigidos a reforzar los vínculos de la red humana que sostiene la existencia.



Testimonios

Rudecindo Masaquiza, Manuel Masaquiza Morales, María Rosario Pacha, Javier Jerez, Juan Chango, Zoila Masaquiza, Juan Manuel Masaquiza ("Mañu Grande"), Rafael Chilingua, José Manuel Masaquiza, Marcelo Masaquiza, Andrés Jerez, Alonso Pilla.

Bibliografía

- Barriga López, Franklin, *Etnología ecuatoriana: Salasacas*, Vol. 8, IECE, Quito, 1986.
- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, Serie Antropológica, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004.
- Choque, María Eugenia, *La estructura de poder en la comunidad originaria Salasaca*, Tesis de Maestría en Historia Andina, FLACSO, Quito, 1992.
- Civallero, Edgardo, "Pututus, quepas y bocinas. Bramidos a lo largo de los Andes", *Culturas Populares*, Revista Electrónica 6, enero-junio 2008.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Paidós, Barcelona, 1998.
- Estermann, Josef, *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, Abya Yala, Quito, 1998.
- Jerez, Carmen, "No sé, las mujeres salasacas tenemos miedo a participar". *Participación de la mujer salasaca en el ámbito comunal, organización y la educación intercultural bilingüe de Tungurahua*, Tesis de Maestría en Educación Intercultural Bilingüe, Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba, 2001.
- Masaquiza, José, "Los Salasacas", en: *Identidades indias en el Ecuador contemporáneo*, José Almeida Vinuesa, Abya Yala, Cayambe, 1995.
- Masaquiza, Mirian, "Elementos de discriminación contra la niñez salasaca en el ámbito educativo urbano", en César Gamboa et al., *Aportes andinos sobre derechos humanos*, UASB, Abya Yala, Quito, 2005.
- Morales, Verónica, *La fiesta de los Caporales y la participación de la población juvenil de la comunidad Salasaca Centro*, Tesis de Grado en Antropología Social y Cultural, Universidad Técnica de Ambato, Ambato, 2010.

- Naranjo, Marcelo (coord.), *La Cultura Popular en el Ecuador. Tungurahua*, Tomo VII, CIDAP, Cuenca, 1992.
- Scheller, Ulf, *El mundo de los salasacas*, Fundación Antropológica Ecuatoriana, Quito, 1972.





Esteban Barrera

Fiesta

FUNDADA EN 1620
QUITO



Enrique Barrios

El Caporal Manuel Masaquiza

LOS CUARTOS DEL CAPORAL

Muy cerca a la Panamericana está la comunidad sallasaca de Manzanapamba Chico. Es de noche y vamos a la casa de Manuel Masaquiza, uno de los dos Caporales que "pasa" la fiesta este año. Cuando llegamos hay como unas cuarenta personas de todas las edades, en su mayoría indígenas, sentados en el suelo, orrimados a las paredes. Circundando un patio de tierra hay un manojo de mediaguas y una pequeña construcción de dos pisos. Todos hablan quichua y sólo cuando es estrictamente necesario el español. La vestimenta común de hombres y mujeres es perfecta, tanto en el diseño como en los materiales y colores: nada sobra. Hay equilibrio y estética aún en medio de la pobreza.

En un pequeño mate que cabe en el interior de una mano, una persona sirve aguardiente traído del Puyo. Es obligatorio tomar hasta dejar vacío el mate. En el centro del patio espera en silencio un bombo grande. Tiene el color del tiempo y la imagen resistente de haber pasado, marcado y animado fiestas por largos años.

Encima de la mesa del interior de un cuarto, la imagen del Niño Caporal colza zapatos negros de charol un poco grandes para sus pies. Viste un terno de terciopelo color fucsia y camisa blanca con adornos dorados. Ciñe su cabeza un sombrero negro de ala ancha. Su mano derecha está levantada como en señal de advertencia y la

otra tiene la palma hacia arriba. En una de las esquinas del cuarto, regadas en el piso hay un montón de papas de varios tamaños y formas. Mirarlas provoca acostarse encima y descansar. La disposición del Niña Caporal y la ondulación de las papas en el suelo dan la impresión de un sueño.

Miro el interior de otro cuarto, dande, colgados con sogas y gruesos alambres, están los enormes pedazos de una res sacrificada horas antes. Aunque en el patio hay risas y murmullos, en este pequeño espacio todo es un rojo silencio.

El cuarto más retirado del patio es donde habita el fuego. Las llamas se generan en tres nutridos fogones que cubren todo el reducido espacio. En el del centro está instalado una de las ollas más grandes que se han visto nunca. Con una espátula de madera que parece un remo, una mujer salasaca mece la olla. Parece no sentir la quemante atmósfera.

Hay otro cuarto que está en el segundo piso. En este sitio, los familiares del Caporal guardan para el festejo numerosas cajas de licores, jabs de cervezas, fundas y sacos de pan que llegan hasta el tumbado. Hay quintales de azúcar, sal, arroz y panelas, grandes fundas de tarrinas y vasos de plásticos. Canastos con mate y atados de voladores colman cada espacio y rincón.

Ubicado en el trofondo de la casa, el último cuarto será utilizado al día siguiente para transformar a Manuel Masaquiza en el personaje del Caporal. Una cama y dos literas llenan la pequeña habitación, dejando apenas un reducido espacio entre ellas, donde el personaje principal de la fiesta se mantendrá de pie para que lo vistan.

LA MESA

A los once de la noche el helado viento se toma el patio central de la casa del Caporal y se cuela en las habitaciones por las rendijas de puertas y ventanas. Alguien ha colocado un ponchito salasaca en la imagen

del Niño para que aguante el frío. Sin embargo del gélido ambiente, el número de personas ya es más de un centenar. Convocados por el poderoso sonido de la bocina, la dulzura del violín y la calidez del bombo, de diferentes sitios aledaños sus pasos se han encaminado hacia la fiesta. Mientras tanto, calladas manos de mujeres en sencilla ceremonia han transformado el patio de tierra en un santuario.

Cual si fuera un cambio escénico, con una tela blanca que cubre una vieja y cansada mesa, logran crear un espacio sagrado. Encima del mismo colocan abundante mote caliente adornado por tarrinas llenas de hirviente caldo de res. En cada punta de la mesa rectangular están puestas botellas de aguardiente y, rematando, está el objeto que acompañará al Caporal todos estos días festivos: un azadón que tiene como mango una caña de azúcar, símbolo de trabajo para la comunidad Salasaca.

Antes de probar bocado y cuando los instrumentos musicales callan invitando a todos al silencio, una de las personas mayores de la casa se acerca a la mesa y sacándose el sombrero —gesto que imitan todos— reza en quichua una corta oración. Es tal la precisión del ademán y la concentración en cada palabra, que parece que todo el entorno se inmoviliza. La acción ceremonial termina cuando bendice la mesa. La bendición no la puede hacer cualquier persona, es una capacidad adquirida por aprendizaje y larga práctica; gracias a ella, el tiempo y el espacio han sido cambiados.

VESTIRSE DE CAPORAL

Con acciones marcadas, señaladas por una tradición guardada y practicada año tras año, se atavía al prioste que va hacer de Caporal. Un joven es quien viste al personaje bajo la atenta mirada de dos salasacas mayores que van entregando con solemnidad las diferentes piezas que conforman la vestimenta.

El Caporal no lleva máscara, tampoco está maquillado. Del interior de la persona se remueve algo profundo que al salir hacia afuera brilla, otorgándole luz al personaje. Los hermosos y delicados ropajes llenos de color que utiliza ayudan a destacar esta actitud interior.

Antes de salir, el Caporal recibe la bendición de uno de los mayores para que lleve con dignidad y responsabilidad el papel que asume desde este momento. El azadón es colocada encima de su hombro derecho, así se completa el vestuario. Hay sobriedad, autoridad y presencia escénica cuando el prioste sale al patio. Sus pies desnudos transmiten modestia y libertad; hay una mezcla de fuerza y fragilidad en la figura que se lanza a correr alrededor de la casa seguido por Doñas, Negros, Montodos y músicos.

LOS NEGROS O YUNGAS

Los Negros, llamados Yungas por algunos mayores, son personajes cardinales de la fiesta. Se visten un día de Blancos y dos días de Negros. La noche anterior al día en el que van a disfrazarse de Blancos se reúnen en la casa del Caporal. Las normas para el vestuario y la puntualidad son rigurosas. Bajo el oscuro cielo y cubiertos de frío, todos escuchan en silencio las advertencias del Negro Mayor. Juntos conforman un clan exclusivamente masculino. Cuando el jefe termina su intervención, no concluyen de hablar o discrepar en los detalles. De pronto se alteran y a duras penas logran ponerse de acuerdo.

Cuando visten de blanco, los Yungas encarnan a los "buenos" y cuando van de negro tienen "licencia para ser bien malos". Sin embargo, en ambas situaciones viven un estado de emoción alterada y constante peligro porque bailan y corren sin freno alguno.

El detonar de los voladores y el sonido de la bocina son llevados por el viento avisando el transcurrir de la fiesta. Los músicos y la banda de pueblo tienen sus instrumen-

tos preparados para escoltar al Caporal. Hay decenas de caballos que llevan a los Montados que visten botas, zamarros, ponchos rojos, gruesas bufandas y sombreros.

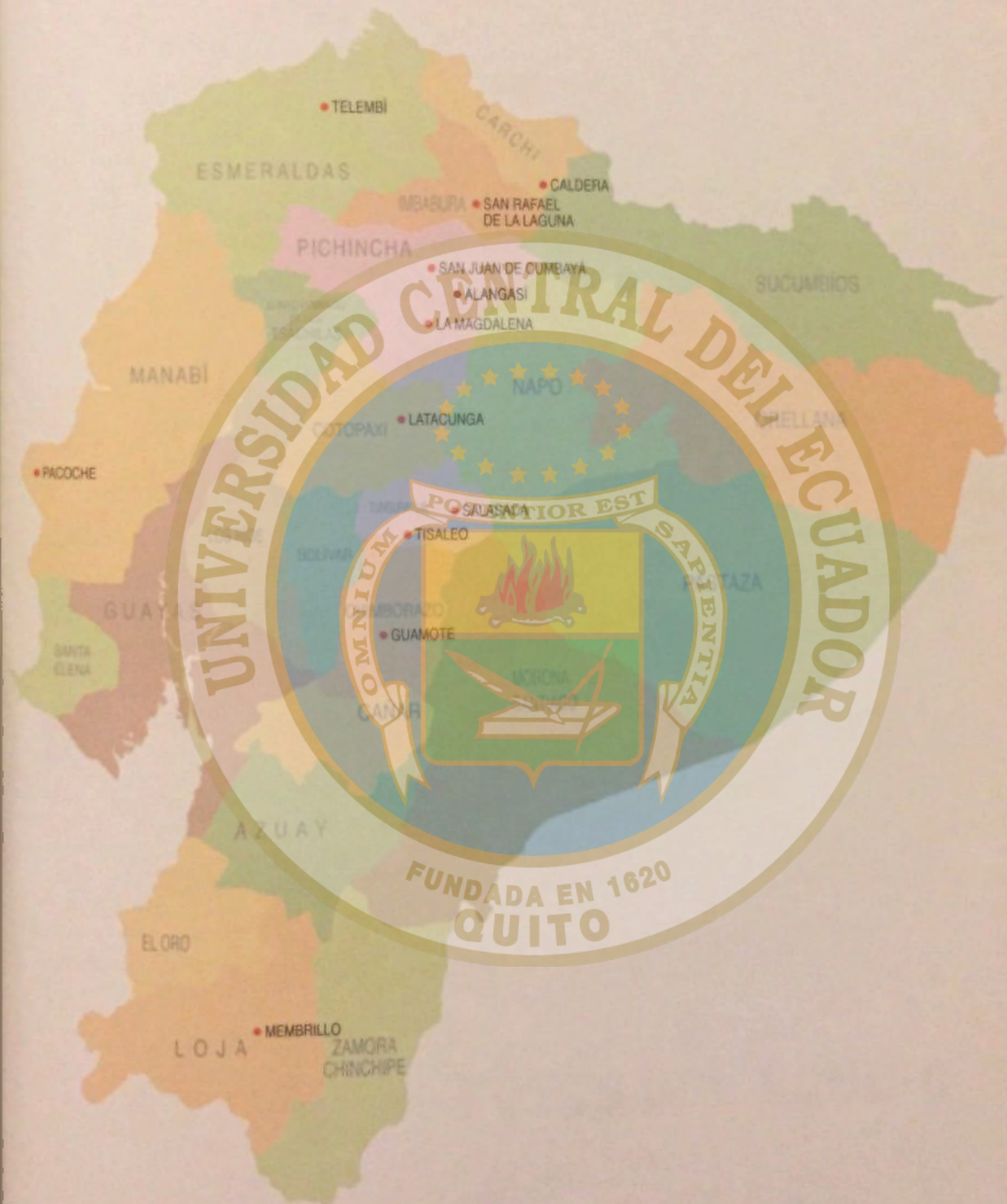
El segundo día, los Yungas están vestidos y maquillados totalmente de color negro. Llevan un casco de estilo romano con una cola de caballo roja o blanca en la punta y en la cintura cargan un sable para espantar al diablo. El impetuoso grupo invade calles, sembrados, atajos y chaquiñanes. Corren, saltan y reaccionan a la mínima provocación con gritos en quichua que hacen volar a los pájaros de los árboles, huir a los perros y acurrucarse a gallos y gallinas. Acompañados por el ritmo del bombo, los sonidos del violín y la bocina, ejecutan una danza que es carrera, desplazamiento vehemente del cuerpo en el espacio. Se precipitan gritando y bramando como perros rabiosos, caballos desbocados o toros heridos. Rompen el límite que hay entre la realidad y la representación. Cuando parece que van a descansar, recomienzan con más fuerza y riesgo. Transgreden las normas. Su actuación rebasa la misma organización de la fiesta. Dan la sensación de somatizar en sus cuerpos conflictos o problemas de toda la comunidad. Su danza se aleja completamente de lo llamado folklórico, aquí no hay pasos establecidos. Vibran, dan vueltas y saltan proyectando el pecho al cielo como queriendo quedarse suspendidos.

El territorio ha sido tomado. El Caporal corre provocando una transformación en el espacio. Su paso prodiga abundancia. No en vano avanza dirigiendo a su gente con plenitud y coraje. Nadie puede quedar impasible ante el estallido de la celebración.

CALENDARIO FESTIVO

CELEBRACIÓN	LUGAR	FECHA
1. Carnaval	Guamote, Chimborazo	Febrero - Marzo
2. Semana Santa	Telembí, Esmeraldas	Marzo - Abril
3. Corpus Christi	Alangasí, Pichincha	Mayo - Junio
4. El Coraza	San Rafael de la Laguna, Imbabura	9 - 13 Junio
5. San Juan Bautista	San Juan de Cumbayá, Pichincha	24 - 27 Junio
6. Pedro y Pablo	Pacocha, Manabí	26 - 29 Julio
7. Virgen de las Mercedes	Latacunga, Cotopaxi	23 - 24 Septiembre
8. Culto a Santa Lucía	Tisaleo, Tungurahua	Tercera semana de Octubre
9. Homenaje a los Difuntos	Caldera, Carchi	Octubre - 2 Noviembre
10. Pase del Niño	La Magdalena, Quito, Pichincha	24 - 26 Diciembre
11. Tres Reyes	Membrillo, Saraguro, Loja	5 - 6 Enero
12. El Caporal	Salasaca, Tungurahua	Enero - Febrero - Marzo

MAPA DE LA REPÚBLICA DEL ECUADOR





FOTOS DEL EQUIPO















Cuerpo festivo, de Wilson Pico y Amaranta Pico, compuesto en Garamond, Century Gothic y Bell Gothic Std, con una tirada de 500 ejemplares, se terminó de imprimir en Quito, el 21 de octubre de 2011, en los talleres de Mantis.



Quito, Ecuador, 1979

Antropóloga y Magíster en Estudios de la Cultura. Ha participado en investigaciones de cultura popular y tradición oral en las diferentes regiones del Ecuador.

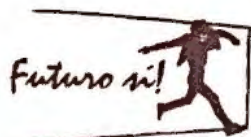
Pi
C

Cuerpo festivo nace del afán por la búsqueda y el aprendizaje. Indaga la representación escénica y ritual de los personajes en el tiempo festivo con un abordaje que integra la reflexión artística y antropológica.

La fiesta popular traza un ámbito de regocijo que es escena de existencia, imagen, cuerpo, gesto, carnaval, acto de presencia, confrontación y memoria viva. Invierte valores y está colmada de símbolos que revelan rasgos de la experiencia cultural de sus actores y espectadores. A través de celebraciones urbanas y rurales de pueblos mestizos, indígenas y afrodescendientes, el presente trabajo expone la diversidad histórica, cultural, étnica y social del Ecuador.



**Fondo
Editorial**
Ministerio de Cultura del Ecuador



ISBN 978-9942-03-882-1



Ministerio de Cultura
del Ecuador

