



UEB
UNIVERSIDAD
ESTATAL DE BOLIVAR

EL CARNAVAL DE GUARANDA: ENTRE LA TRADICIÓN POPULAR Y LA CULTURIZACIÓN OFICIAL



ISBN: 978-9907-0-0575-2

**Pablo Oswaldo González León
Javier Nicolás González León**

2025

EL CARNAVAL DE GUARANDA: ENTRE LA TRADICIÓN POPULAR Y LA CULTURIZACIÓN OFICIAL

AUTORES:

PABLO OSWALDO GONZÁLEZ LEÓN

JAVIER NICOLÁS GONZÁLEZ LEÓN



Este libro ha sido debidamente examinado y valorado en la modalidad doble par ciego con fin de garantizar la calidad científica.

©Grupo Editorial BLR
Universidad Estatal de Bolívar
Riobamba – Ecuador
Correo: publicaciones@grupobl.com
<https://grupobl.com/libros-investig>
REPOSITORIO



González, P.,González, J. (2025) El carnaval de guaranda: entre la tradición popular y la culturización oficial. Grupo Editorial BLR.

© Pablo Oswaldo González León
Javier Nicolás González León

ISBN: 978-9907-0-0575-2

El copyright promueve la libertad de expresión, protege la diversidad de ideas y conocimiento, además apoya la libre expresión. Se prohíbe de manera rigurosa la producción o el almacenamiento de esta publicación, ya sea en su totalidad o en parte, está estrictamente prohibido por ley, incluyendo el diseño de la portada, así como su difusión a través de cualquiera de sus medios, ya sean electrónicos, mecánicos, ópticos, de grabación o incluso de fotocopia, sin permiso de los propietarios de los derechos de autor.

FILIACIONES DE LOS AUTORES

Pablo Oswaldo González León

Universidad Estatal de Bolívar

Correo Electrónico: pgonzalezl@ueb.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1581-3861>

Javier Nicolás González León

Universidad Estatal de Bolívar

Correo Electrónico: jagonzalez@ueb.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0009.0007-1786-244X>



ÍNDICE

ÍNDICE	i
INTRODUCCIÓN	v
CAPÍTULO I.....	9
1 LA FIESTA Y EL CARNAVAL.....	9
1.1 La fiesta desde diversas perspectivas	13
1.2 El carnaval, la liberación de la cotidianidad	17
1.3 Lo popular y lo oficial	20
1.4 Foucault: El control del cuerpo, el discurso y las relaciones de poder.....	24
CAPÍTULO II	30
2 LA ETNOGRAFÍA	30
2.1 El método etnográfico	32
CAPÍTULO III.....	39
3 LA FIESTA	39
3.1 Preparación para el carnaval	39
3.1.1 Miércoles 15 de febrero, entrada del Taita carnaval, programa de la Unidad educativa “García”	46

3.1.2	Jueves 16 de febrero, elección y coronación de la Niña de carnaval: Unidad Educativa García.....	48
3.1.3	Viernes 18 de febrero, los jóvenes en el parque, velada carnalera, presentación de las señoritas a reina de Guaranda, y proclamación del Taita carnaval del año 2006.....	49
3.1.4	Sábado 18 de febrero, entrada del Taita Carnaval 2006.....	54
3.1.5	Lunes 20 de febrero, minga de la Guarandeñidad, por un Guaranda limpio, y comparsas y actos oficiales	58
3.1.6	Miércoles 22 de febrero, carnaval escolar. Comparsas del Instituto técnico Superior Guaranda y del Colegio Ángel Polibio Chávez. Elección y coronación de la Reina del carnaval universitario. Baile popular realizado en la Plaza Roja. Bando carnalero, organizado por miembros de la corte suprema de justicia.....	60
3.1.7	Viernes 24 de febrero: desfile de comparsas en la parroquia de Guanujo y elección de la reina. Noche de gala y belleza. Espectáculo y Show artístico. Elección y Coronación de la Reina de Guaranda y sus Carnavales 2006.....	92
3.1.8	Sábado 25 de febrero: Desfile Chacarero, desfiles indígenas, Show artístico realizado en la Plaza Roja, Velada Carnalera, “evocando el Carnaval y Fogata Bailable” organizada por el Colegio Pedro Carbo	101
3.2	La fiesta	112

3.2.1	Domingo 26 de febrero: Gran desfile de Reinas, acompañado de comparsas, carros alegóricos y murgas. Bailes populares, que tiene como escenario, la Plaza Roja, calles vecinas al parque y múltiples barrios de la ciudad.....	112
3.2.2	Lunes 27 de febrero: Tercer concurso nacional de danza Y folklore- “Guaranga de oro”. Participan grupos de danzas, instituciones públicas y privadas. Universidades del país. Gran show artístico Bailable. Organizado por el gobierno provincial de Bolívar y Casa de la Cultura Ecuatoriana	207
CAPÍTULO IV		250
4	EL FESTIVAL GASTRONÓMICO.....	250
CAPÍTULO V.....		274
5	ANISADO, PURO, PÁJARO AZUL Y OTROS. FUENTE DE GOCES Y EXCESOS	274
CAPÍTULO VI.....		287
6	JUEGOS CON AGUA, POLVOS Y HARINAS. ENTRE LO LÚDICO Y LO ERÓTICO	287
CAPÍTULO VII		304
7	BAILES POPULARES. EL DISFRUTE GENERAL Y MASIVO.....	304
CAPÍTULO VIII.....		329

8	COMPARSAS Y ACTOS OFICIALES	329
	CAPÍTULO IX.....	346
9	EVENTOS PAGOS DENTRO DE LA FIESTA PÚBLICA Y POPULAR.	346
	CAPÍTULO X	355
10	LOS DISCURSOS ENCONTRADOS LO OFICIAL Y LO POPULAR	355
	CAPÍTULO XI.....	388
11	EL CARNAVAL UNA FIESTA CON VIDA PROPIA .	388
	CAPÍTULO XII	395
12	LA POSICIÓN OFICIAL Y SUS ACTORES.....	395
	CAPÍTULO XIII.....	403
13	LA POSICIÓN POPULAR Y SUS ACTORES.....	403
14	PRÁCTICAS, DISCURSOS Y CONFLICTOS DENTRO DEL CARNAVAL DE GUARANDA. (DISCURSOS LEGITIMADORES Y ESTIGMATIZANTES).....	420
	CONCLUSIONES.....	444
	BIBLIOGRAFÍA	456

INTRODUCCIÓN

La vida es la memoria del pueblo, la conciencia colectiva de la continuidad histórica, el modo de pensar y de vivir.
(milán kundera)

Al carnaval de guaranda nadie lo puede imitar, solamente un guarandeño lo puede cantar y tocar

Copla carnavalera

El Carnaval de Guaranda es una fiesta profundamente arraigada en la cultura popular, algo que se siente en el corazón. La decisión de hablar de él surgió casi de manera espontánea, impulsada por ese sentimiento tan cercano y auténtico. Se dice que solo un guarandeño realmente sabe cantar y bailar el carnaval, y no es casualidad. La forma en que se vive, cómo está tan presente en los recuerdos y emociones de los habitantes de Guaranda, hace que esa afirmación sea muy cierta. El carnaval, con su capacidad de transformar la rutina diaria en algo mágico y caótico, solo se puede experimentar verdaderamente en Guaranda, al menos para quienes lo han vivido de cerca.

Desde el inicio, ambos sabíamos que debíamos elegir un tema que nos apasionara, pero que además tuviera una base científica sólida y fuera original. El Carnaval de Guaranda ya había sido ampliamente investigado, pero decidimos abordarlo desde dos perspectivas complementarias: la antropología y la psicología social. Mientras el antropólogo se centró en explorar las raíces culturales y sociales de la

festividad, el psicólogo social enfocó su análisis en las dinámicas de grupo y los comportamientos colectivos.

Para ello, utilizamos la observación participante y las entrevistas como nuestras principales herramientas de trabajo. Si bien la observación participante puede parecer detallada y extensa, nos aseguramos de presentarla de manera comprensible, dejando los pormenores en un anexo para quienes deseen profundizar más en esos aspectos. Las entrevistas, que fueron la herramienta clave de este estudio, nos ofrecieron una visión profunda de los actores principales del carnaval, permitiéndonos capturar sus perspectivas y experiencias.

A lo largo de la investigación, nos aseguramos de mantener separados nuestros puntos de vista como autores de los de los participantes. Al final, fue en la sección final donde logramos fusionar estas perspectivas, creando un diálogo enriquecedor entre el conocimiento antropológico y el análisis de las relaciones sociales, dando lugar a una comprensión más completa del carnaval y su significado.

Es necesario contextualizar el entorno geográfico que da marco a nuestra investigación. Guaranda, ciudad ubicada en el centro del Ecuador, se encuentra a 2.608 metros sobre el nivel del mar y es la capital de la provincia de Bolívar. Su posición geográfica, en una depresión interandina que se extiende de norte a sur a lo largo de la hoya del río Chimbo, le otorga una relevancia estratégica dentro del surco interandino. Esta localización no solo le concede importancia geopolítica, sino que también juega un papel fundamental en las comunicaciones entre las regiones de la costa y la sierra, superando las

dificultades impuestas por el relieve montañoso, como lo evidencian las seis carreteras que la conectan con otras ciudades del país.

Desde esta localidad, se puede contemplar el imponente Chimborazo, una de las montañas más emblemáticas del Ecuador. A pesar de no contar con grandes industrias, Guaranda es un centro de transformación de productos regionales. Guaranda, además de ser conocida por su vibrante carnaval, es una ciudad con una gran diversidad de actividades económicas y culturales. La agricultura y la ganadería juegan un papel fundamental, con cultivos de maíz, papas, cebada, y frutas, así como la producción de leche y carne que alimentan las industrias lácteas locales. En cuanto a la industria agropecuaria, la ciudad se destaca por sus fábricas textiles, curtidorías y productos derivados de la ganadería, como quesos y otros lácteos. El comercio local es también un sector clave, con mercados y centros comerciales que dinamizan la economía de la ciudad y la región. Además, el turismo juega un rol importante, con el carnaval como principal atracción, además de un creciente interés en el ecoturismo y el turismo rural. Las artesanías locales, como los tejidos y la cerámica, son otro aspecto distintivo de la ciudad, reflejando las tradiciones y el talento de los guarandeños. También es sede de instituciones educativas y servicios públicos, lo que la convierte en un importante centro de formación en la provincia de Bolívar. A todo esto se suma la rica gastronomía local, con platos tradicionales como la fritada, el mote, las alcaparras y las empanadas de viento, que no solo son parte de la vida cotidiana, sino que también tienen un rol destacado durante las festividades locales.

En cuanto al Carnaval y la fiesta, todos los detalles y explicaciones necesarios estarán presentes en este trabajo. Aunque el Carnaval es una celebración ampliamente conocida en el mundo occidental y de origen cristiano, el de Guaranda tiene características únicas que lo diferencian de otros. Utilizamos las categorías propuestas por Bajtin para analizar lo popular y lo oficial, que normalmente se presentan como sectores opuestos. Sin embargo, en el caso del Carnaval de Guaranda, más que ser antagónicos, estos sectores representan posiciones desconectadas entre sí. El poder, en este contexto, parece desconocer casi por completo las aspiraciones populares, a pesar de que las decisiones se toman en nombre de la comunidad. No se consulta ni se trabaja de la mano con los actores populares, especialmente cuando se trata de la manera en que se organiza la fiesta, lo cual se irá descubriendo a lo largo de este estudio.

CAPÍTULO I

1 LA FIESTA Y EL CARNAVAL

La fiesta es ese espacio donde todo se desborda: la diversión, lo lúdico, incluso lo sagrado. Es un momento único en el que un grupo de personas se reúne para celebrar, para vivir algo más allá de la rutina diaria. En ella, los actos van más allá de lo cotidiano, transformándose en una celebración que tiene su propia magia. Aunque a veces se intente controlar, racionalizar o incluso culturizar, la esencia de la fiesta nunca puede perder esos elementos fundamentales que la hacen especial. Y es que, por más que se quiera poner límites, la fiesta siempre encuentra una manera de escapar, de ser genuina, de ser libre.

Como señala Bajtin (1984), "en la fiesta, el hombre de la Antigüedad crea para sí sus dioses y su propia semejanza con la divinidad". Sin embargo, a pesar de su naturaleza sagrada, la fiesta no debe ser limitada solo a esa dimensión. Lo que realmente destaca en la fiesta es su capacidad de trascender, de convertirse en un momento significativo que va más allá de la simple diversión. No solo conecta con lo divino, sino también con lo animal, al permitir que durante la celebración, el ser humano prive de autonomía a estos impulsos animales y los someta a sus propios deseos y designios.

Según Bajtín (1984), "En el Carnaval se somete a impulsos que lo trasladan al vértigo del cambio de personalidad y hasta el arrebato de una existencia irracional, a los que se entrega en esa prórroga que es la fiesta". Este análisis resalta cómo la celebración del carnaval se asocia con los excesos, los cuales son inherentes a este tipo de festividades.

Durante estos momentos, el individuo se entrega a su lado más primitivo, aquel que no puede ser controlado por el orden racional de la sociedad. La fiesta se convierte en un espacio de liberación, donde el ser humano se conecta tanto con lo divino como con lo animal, buscando trascender y entregarse a sus propios excesos en un mundo terrenal. Sin embargo, lo que distingue al ser humano es su capacidad para reflexionar y hallar significado en estos excesos, mientras que, como señala Bajtín, "los dioses se encuentran en una fiesta continua desde el primer día de la creación, mientras que los animales nunca festejan". De esta manera, el ser humano se vuelve hacia sí mismo, distanciándose de la rutina diaria y la reflexión para vivir una experiencia trascendental en la fiesta (Bajtín, 1984).

Una de las características distintivas de la fiesta es su capacidad para disolver las individualidades en el colectivo. La esencia de la fiesta no radica únicamente en la participación de un individuo, sino en cómo toda una comunidad o grupo se fusiona en un solo ser mientras celebra. Como señala Bajtín (1984), "En la fiesta, el individuo pierde una porción de su autonomía, que solo podrá encontrar en la comunidad, y en esta comunidad, cede su posición social a favor de la igualdad del festejo común, como ocurría en las saturnales romanas". Este fenómeno da lugar a niveles de solidaridad que rara vez se observan en las actividades cotidianas. En la fiesta, el individuo se olvida de su lucha diaria por la subsistencia, entregándose al disfrute colectivo, masivo e igualitario. Sin embargo, este momento de unión no está exento de los conflictos que se manifiestan en la rutina diaria, los cuales, en el contexto de la fiesta, se transforman en parte de su dinámica.

La fiesta solo puede entenderse cuando consideramos su dimensión temporal única. Como se ha señalado previamente, la fiesta no se limita a ser un simple evento, sino que constituye un espacio-tiempo especial, de intensidad singular. Como indica Bajtín (1984), "La fiesta es una intensificación de la vida en un lapso corto de tiempo, y requiere caracterizarse como una señal que supere el tiempo, pues de lo contrario perdería su rango de marca cronológica decisiva de símbolos y épocas". En este sentido, la fiesta se convierte en un momento crucial, fundamental para la construcción de un significado dentro de las dimensiones del tiempo y el espacio. El ser humano, a diferencia de cualquier otro ser en la naturaleza, es el único capaz de otorgar un sentido simbólico al tiempo y al espacio, creando una estructura de significados que le permite habitar su mundo de manera culturalmente rica.

El Carnaval de Guaranda ha sido históricamente una celebración profundamente popular, con una identidad propia que no depende de un argumento religioso o cívico para su realización. Esta fiesta comienza el Domingo de Quincuagésima, el domingo previo al miércoles de Ceniza, que marca el inicio de la cuaresma, y culmina el martes de Carnaval. Aunque esos son los días de mayor efervescencia, en Guaranda la festividad se extiende al menos un mes antes y hasta el domingo posterior al miércoles de Ceniza. Hoy en día, la organización del carnaval involucra a diversos sectores, incluyendo el municipio, colegios, organizaciones barriales, la prefectura, el comité permanente del Carnaval y, por supuesto, la activa participación de numerosos carnavaleros que contribuyen a su celebración.

Este evento se distingue por la activa involucración de toda la comunidad, donde la alegría y el espíritu festivo impregnan a cada uno de sus participantes, ya sean residentes de la ciudad o visitantes. Un aspecto característico que ha cobrado fuerza en las últimas tres décadas son las comparsas, en las que participan principalmente instituciones públicas como el Municipio y la Corte Suprema de Justicia, así como entidades educativas de la ciudad, tales como colegios y universidades. Además, la celebración se enriquece con la participación de organizaciones barriales y clubes locales, lo que le da un toque aún más inclusivo y diverso.

A lo largo del tiempo, la riqueza simbólica de la fiesta ha chocado con los intentos de los sectores institucionales por transformarla y adaptarla a sus propios intereses. Lo que inicialmente era una celebración profundamente popular, ha sido objeto de esfuerzos por parte de las autoridades para institucionalizarla, racionalizarla y, en muchos casos, “culturizarla”. Esto ha llevado a la implementación de decretos que buscan controlar los excesos durante el carnaval, regulando aspectos como el consumo de alcohol y las prácticas lúdicas como los juegos con agua. Las comparsas y otros espectáculos, como la elección de la reina, se han convertido en piezas clave dentro de este proceso de culturización, con la intención de transformar el carnaval en un evento más organizado y menos caótico, aunque esto también signifique alejarlo de su esencia más espontánea y popular.

1.1 La fiesta desde diversas perspectivas

La fiesta ha sido abordada desde diversas perspectivas, a continuación, expondremos aquellas que son parte de nuestro bagaje conceptual para abordar dicha temática.

Como señala Gramsci (1971), “la fiesta es un escenario de lucha de sentidos tanto por el significado como por el poder interpretativo de los mismos”. Este enfoque guiará nuestro análisis, ya que vemos la fiesta no solo como un espacio de diversión y entretenimiento, sino también como un ámbito con profundas connotaciones políticas. En este contexto, la fiesta puede ser instrumentalizada por las autoridades para consolidar su poder, pero al mismo tiempo genera procesos de resistencia por parte de los sectores subalternos. Siguiendo la concepción de Gramsci sobre la hegemonía, entendemos la dominación no solo como un proceso de fuerza y represión, sino también como un proceso que se construye a través del sentido y la interpretación. Así, se observa una distinción clara entre los sectores hegemónicos y subalternos, quienes, en el caso del carnaval, se manifiestan a través de la conflictividad que emerge durante la celebración. Estos conceptos serán esenciales en nuestro marco conceptual, pues consideramos que la interacción entre estos sectores, reflejada en el carnaval, es un claro ejemplo de la lucha simbólica por el poder y el significado.

La fiesta, como espacio de conflictividad y lucha simbólica, se convierte en un terreno en el que el poder puede ser instrumentalizado para legitimar su posición política. En este contexto, el poder no se ejerce exclusivamente a través de mecanismos materiales, sino también

mediante la manipulación simbólica, lo que le permite moldear las percepciones y las prácticas de la comunidad (Guerrero, 1991). De este modo, la fiesta se convierte en un medio a través del cual se negocian significados, y puede ser utilizada para reforzar o desafiar las estructuras sociales y políticas existentes.

En este sentido, Guerrero (1991) sostiene que las dinámicas de poscolonialidad siguen siendo fundamentales en la actualidad, especialmente en lo que respecta a las relaciones de poder que se manifiestan en la identidad y la alteridad. La identidad, entendida como los discursos y percepciones que una colectividad tiene sobre sí misma, se ve influida por estas relaciones de poder. Por otro lado, la alteridad refiere a los discursos y percepciones que una colectividad mantiene sobre los otros, lo cual refuerza las desigualdades y las tensiones dentro del espacio festivo. Estos conceptos clave permiten comprender cómo la fiesta no solo actúa como un momento de celebración, sino también como un espacio donde se disputan significados y se ejercen las relaciones de poder.

Como señala Masquard (1993), el ser humano es el único que festeja, lo que convierte a la fiesta en algo mucho más que un simple momento de diversión: es una intensificación de la vida misma. Schultz (1993) también lo resalta al contrastarla con la rutina diaria, donde la fiesta surge como una oportunidad para liberarse de lo cotidiano y buscar una conexión con lo sagrado. El Carnaval de Guaranda, aunque no es una celebración religiosa ni está directamente relacionado con la iglesia, lleva consigo una carga de ritualidad. No se trata solo de un escape momentáneo, sino de un profundo proceso de liberación, donde la

comunidad, a través de la fiesta, intenta alcanzar algo más grande, algo trascendental, unirse en lo colectivo para experimentar ese "algo más" que nos conecta con lo espiritual.

Guerrero (1991) analizó dos celebraciones en la ciudad de Latacunga, destacando cómo la fiesta, desde su dimensión simbólica, adquiere una profunda relevancia política. Señaló que, en este tipo de eventos, los sectores oficiales buscan apropiarse de los mismos para legitimar sus acciones. Sin embargo, en el Carnaval de Guaranda no se observa una dicotomía tan clara entre los espacios oficiales y populares, ni una instrumentalización de la fiesta con fines políticos o de legitimación de poder. Más bien, la apropiación por parte de los sectores oficiales ha sido un proceso gradual, sin que aparentemente se generen conflictos visibles. A pesar de esta calma aparente, los sectores populares han desarrollado formas de resistencia dentro del propio contexto festivo. Un ejemplo de ello es la forma en que se presentan las comparsas como actos espontáneos, cuando en realidad los estudiantes de los colegios o los empleados de las instituciones que no participan se enfrentan a sanciones. Este tipo de imposiciones, generalmente camufladas en el discurso como algo espontáneo, revelan cómo, incluso dentro de una aparente calma, la fiesta sigue siendo un espacio donde se negocian significados y se resisten los intentos de control.

En su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Bajtín (1984) resalta el carácter transgresor de la fiesta, afirmando que en ella "el pueblo desarrolla una suerte de cosmovisión paralela, una segunda vida, un segundo mundo, que está más allá y desborda al mundo dominante, fractura las relaciones

jerárquicas, sus privilegios y prohibiciones, aunque sea transitoriamente" (p. 23). Este enfoque subraya cómo la fiesta se convierte en un espacio de ruptura con el orden establecido, donde las normas sociales se suspenden momentáneamente. En un segundo plano, Bajtín sitúa lo popular en espacios y tiempos propios, como la plaza y el carnaval, los cuales están configurados por lenguajes dialógicos que se oponen a los monólogos impuestos por la cultura oficial. Esta "dialogicidad" se manifiesta en la polifonía expresiva de las voces heterogéneas que emergen en la plaza y en el carnaval, como resultado de la ausencia de constricciones y de la ambivalencia de las prácticas populares durante la festividad. Además, para Bajtín, el realismo grotesco configura una "topografía popular", donde la relación cuerpo/mundo permite que la realidad pertenezca al dominio del cuerpo, trasladando "al plano material y corporal" lo que históricamente ha sido considerado elevado, espiritual, ideal y abstracto (Bajtín, 1984).

El carnaval, como fenómeno cultural, se caracteriza por la interacción de tiempo, cuerpo, pueblo y sus humores, esos elementos viscerales que revitalizan el cuerpo y fusionan la risa con la máscara. La risa, en este contexto, se convierte en un desafío a la seriedad del mundo oficial, representando un triunfo momentáneo sobre el miedo impuesto por los sectores de poder sobre los populares. Bajtín (1984) destaca la máscara y lo cómico como estrategias utilizadas para enfrentar el poder, no de manera directa, sino a través del engaño, la burla y el anonimato. Sin embargo, en el caso del Carnaval de Guaranda, esta dinámica no se reproduce de la misma manera. En lugar de ser un espacio de protesta activa contra el poder, como lo señala Guerrero (1991), el carnaval en

Guaranda se ha transformado en un espacio donde la fiesta se convierte en un medio para observar y ser observado, reflejando más una forma de participación que una resistencia explícita.

Mientras que para Bajtín (1984), el carnaval representa un espacio de transgresión momentánea en el que los sectores populares desafían el poder oficial, el semiólogo italiano Umberto Eco (1984) ofrece una crítica a esta visión. Eco sostiene que la participación de la cultura popular en eventos como el carnaval no necesariamente subvertía el orden establecido, sino que, más bien, contribuía a reproducirlo. Según Eco, la cultura popular funcionaba como un medio para reafirmar las normas y valores de las "culturas cultivadas", sin que existiera un cuestionamiento real del sistema dominante. De acuerdo con este enfoque, el carnaval no sería un acto de "transgresión social" en el sentido de una resistencia radical al poder, sino una celebración que, al contrario, consolidaba el orden social, permitiendo que las estructuras de poder se reafirmaran bajo la apariencia de una festividad lúdica (Eco, 1984). Este análisis plantea una visión crítica sobre la supuesta capacidad subversiva del carnaval, sugiriendo que, en lugar de cuestionar el poder, el evento funcionaba como un mecanismo que lo mantenía.

1.2 El carnaval, la liberación de la cotidianidad

Para conceptualizar el Carnaval como una liberación de la cotidianidad, es necesario primero definir qué entendemos por cotidianidad. En este sentido, recurrimos a la obra de Lefebvre (1971), quien la describe como "aquello que nos rodea y nos acerca; en el mismo tiempo y el mismo

espacio, está en nosotros y nosotros estamos en ella, y estamos fuera de ella, tratando sin cesar de proscribirla para lanzarnos en la ficción y lo imaginario, nunca seguros de salirnos de ella, aun en el delirio del sueño" (p. 14). Esta definición señala que la cotidianidad es un concepto que no solo está presente en nuestras acciones diarias, sino que también es una construcción que nos envuelve y limita, mientras al mismo tiempo nos ofrece una constante búsqueda de escape a través de la imaginación. El Carnaval, en este sentido, puede ser visto como un intento de romper con esta rutina, una experiencia que permite al individuo distanciarse temporalmente de la repetitividad de la vida cotidiana y adentrarse en un espacio de ficción y liberación.

La cotidianidad puede entenderse como el espacio y el tiempo en el que los individuos y las sociedades desarrollan sus vidas. Es el ámbito donde se manifiestan los deseos y las necesidades, un espacio en el que surgen las creaciones más genuinas, los estilos y formas de vida, actuando como el vínculo entre los gestos, las palabras, las acciones y la cultura. Sin embargo, la cotidianidad también se caracteriza por la repetición constante de los mismos actos, lo que genera un terreno donde se cruzan la suerte y la desgracia, la casualidad y el destino, con sus combinaciones impredecibles. En este sentido, lo cotidiano no solo está marcado por su carácter repetitivo, sino también por su riqueza y miseria. Desde una perspectiva antropológica, lo cotidiano no es simplemente un conjunto de actos aislados, sino una red de significados y relaciones que influyen en las dinámicas sociales. Además, la intervención de la técnica en este contexto transforma y redefine la vida diaria, reconfigurando los modos de vida y las formas de interacción social.

El carácter ambiguo de la cotidianidad se hace evidente cuando intentamos localizarla, ya que la encontramos en todas partes y a la vez en ninguna. No es exclusivamente la vida laboral, familiar, ni la vida en la oficina, aunque simultáneamente lo es todo esto. Si bien el ser humano mantiene una identidad constante al realizar estas acciones, también experimenta una diversificación, sin perder la unidad esencial. Aunque no nos adentraremos en la riqueza semiótica de la cotidianidad como un texto social cargado de significados, cabe mencionarlo de manera breve. Como se señala, “en el espectáculo de lo cotidiano y en la participación de los individuos en la vida son nudos, centros puntos de penetración a algo más profundo que la trivialidad reiterativa, de la que sin embargo no se separa un ápice”. Por lo tanto, definiremos la cotidianidad como aquellos espacios y tiempos que se repiten constantemente, abarcando desde lo familiar hasta lo laboral, atravesando todas las esferas de lo social y estructurando las experiencias cotidianas dentro de una red interconectada de significados y prácticas.

La singularidad del Carnaval, en su capacidad para romper la esfera de la cotidianidad, reside en su capacidad para interrumpir la monotonía inherente a esta. La cotidianidad, como bien sabemos, se caracteriza por la repetición incesante de los mismos actos y rutinas. En contraste, el Carnaval se presenta como la irrupción de lo sensacional, como el respiro temporal que transgrede la uniformidad diaria. Es cierto que durante el carnaval se mantienen los mismos espacios y tiempos de la cotidianidad, pero curiosamente, estos no se imponen en el evento; más bien, son absorbidos por él, como un invitado que, a pesar de ser parte de la fiesta, se ve eclipsado por su energía desbordante. Aunque la

repetición de eventos oficiales ha logrado dotar a la festividad de una cierta dosis de monotonía, el carácter transgresor y excepcional del Carnaval de Guaranda sigue siendo palpable, a pesar de los esfuerzos por convertirlo en otra pieza de la rutina anual. Y es desde esta perspectiva que abordaremos la relación entre lo cotidiano y la fiesta, cuestionando, por supuesto, hasta qué punto la festividad sigue siendo una excepción o simplemente una nueva forma de encajar dentro de los márgenes establecidos.

1.3 Lo popular y lo oficial

Para comprender las dinámicas entre los sectores populares y oficiales, hemos recurrido al concepto de *táctica y estrategia* de De Certeau. Según él, el mundo no está gobernado tanto por estrategias de poder, sino más bien por tácticas, que son las maniobras de aquellos que no cuentan con un "lugar propio", a diferencia de las estrategias, que pertenecen a quienes ya están en una posición de dominio. La táctica, entonces, se basa en la habilidad de actuar desde el terreno del adversario, adaptándose a las circunstancias del momento, como quien juega un partido con reglas no oficiales. De Certeau describe este fenómeno dentro de la cultura popular, que, lejos de ser una manifestación pura y ordenada, se caracteriza por su "impureza" y la conflictividad inherente a lo urbano. La cultura popular no busca autenticidad, sino que se construye en torno a lo residual, lo que queda después de que los sectores dominantes hayan impuesto sus propios términos. En lugar de ajustarse a lo "legítimo", los sectores populares optan por una resistencia desorganizada y fluida, que constantemente desafía las estructuras establecidas.

Martín-Barbero (1993) nos ofrece una reflexión sobre lo popular que, en su contexto histórico, se ve atrapado en la eterna lucha entre el capitalismo y su lógica de mercado, y las ideas de los sectores subalternos. En este sentido, lo popular se convierte en un terreno de tácticas, un campo de batalla donde los sectores que no se alinean con el poder centralizado toman lo tradicional como un acto revolucionario, desafiando las perspectivas del mercado y las grandilocuentes ideas de la ilustración. En cuanto a la relación con las masas, Martín-Barbero nos recuerda que no son categorías opuestas, porque lo masivo no es algo que se pueda reducir a un simple mecanismo, sino más bien una nueva forma de sociabilidad. Es interesante cómo, a pesar de la diversidad dentro de las masas, el sistema dominante siempre encuentra una forma de convertir lo popular en una masa homogénea, como si fuera un esfuerzo incansable por meter a todos en el mismo molde, sin importar cuán contradictorias sean las realidades de cada uno (Martín-Barbero, 1993).

Dentro de la construcción de este marco conceptual, es imprescindible abordar la categoría de la usurpación simbólica, un fenómeno en el que los sectores oficiales, como es su costumbre, se apropian de la fiesta. En este proceso, se apoderan de los bienes simbólicos que originalmente pertenecen a los sectores populares, para usarlos en beneficio de su propia legitimación. Lo más interesante de este proceso es que, al apropiarse de estos símbolos, los vacían de su significado original, transformándolos en meros instrumentos de poder. En consecuencia, lo que antes era una expresión auténtica de la comunidad se ve reducido a una simple fachada, perdiendo su esencia y entrando en un proceso de

degradación que, curiosamente, la convierte en algo completamente inofensivo y controlable para aquellos en el poder.

En cualquier cultura, es posible encontrar una mezcla de productos culturales heterogéneos: algunos corresponden al arbitrario cultural dominante, mientras que otros surgen de las demandas del espacio cultural subyugado. En el caso del Carnaval de Guaranda, se observa claramente un proceso de manejo de la "verdad", tal como lo expone Foucault (1977), un tema que exploraremos con más detalle más adelante. Este manejo de la verdad no es casual; se trata de un proceso de instrumentalización en el que tanto los sectores dominantes como los sectores subyugados intentan imponer su propia versión de lo que debe ser la fiesta. A través de este proceso, se busca "culturizar" el carnaval, introduciéndolo en una lógica de lo "racional" y lo "culto", mientras, por supuesto, se abre la puerta a la comercialización turística. Es fascinante cómo un espacio originalmente de resistencia y de expresión popular se convierte, gracias a esta maniobra, en un evento perfectamente ordenado y digerible para el mercado, perdiendo, en el camino, su auténtico carácter transgresor.

No buscamos, de ninguna manera, rescatar o revitalizar una fiesta que, como bien sabemos, ya posee dinámicas propias profundamente enraizadas en la identidad guarandena. Lo que realmente nos interesa es entender el carnaval como un escenario en el que diversos sectores se articulan y luchan por imponer un significado. Esta lucha, sin embargo, no debe interpretarse en el sentido estricto de Gramsci (1971), es decir, como una batalla por el dominio o la explotación, sino más bien como un esfuerzo por presentar y posicionar ciertos discursos y prácticas

dentro de este espacio festivo, en función de un proyecto específico de legitimidad cultural. En lugar de una lucha por la justicia o la equidad, lo que tenemos aquí es una pugna por ver quién logra darle el "toque oficial" a la celebración, adaptándola convenientemente a los intereses de poder establecidos.

Por un lado, los sectores "oficiales" han logrado instrumentalizar la fiesta bajo el pretexto de una "culturización" necesaria, como si eso fuera lo que realmente necesitara la festividad. A través de este discurso, han ido despojando gradualmente de su esencia a la fiesta, suprimiendo o modificando aspectos que son considerados fundamentales por los sectores populares, como si su visión de lo "auténtico" fuera la única válida. Esta confrontación no es solo una cuestión de "diferencias de opinión", sino un proceso en el que las prácticas, los discursos, las nociones y los imaginarios que circulan alrededor de la fiesta sufren una transformación forzada. Los sectores populares, por su parte, ven cómo sus tradiciones son "apropiadas", disfrazadas de "legítimas" y adaptadas a un formato más palatable para el mercado y el poder. Lo irónico es que, mientras se presenta esta transformación como un acto de modernización, la fiesta pierde poco a poco lo que realmente la hacía significativa para la comunidad, convirtiéndose en una representación más de lo que los sectores oficiales consideran "cultura" – una cultura cuidadosamente "curada", para ser consumida sin riesgos.

Los antropólogos, como bien nos recuerdan, han tenido una constante fascinación por la cultura entendida como un sistema de normas ideales. Es decir, las ideas que una sociedad tiene sobre lo que se debe hacer y cómo debe comportarse, esas normas "perfectas" que todos conocemos.

Según un análisis clásico, "Las normas ideales son las ideas que una sociedad tiene sobre lo que se debe de hacer y las maneras en las que la conducta se debe llevar a cabo" (Geertz, 1973, p. 31). Sin embargo, las normas de conducta, que es lo que realmente importa, son las que las personas efectivamente practican. Es aquí donde las cosas se complican, porque estas normas de conducta "son solo a veces coincidentes con las normas ideales" (Geertz, 1973, p. 33). Esta distinción es clave para entender lo que sucede en el Carnaval de Guaranda, donde muchos sectores aprueban la festividad en términos discursivos, pero se abstienen de participar activamente en ella. Por otro lado, hay quienes critican los excesos del carnaval, pero, irónicamente, son los mismos que se convierten en actores activos de la fiesta, ya sea participando de lleno o, al menos, asomándose ocasionalmente para disfrutar de la celebración. Esta dicotomía entre lo que se dice y lo que se hace refleja perfectamente la desconexión entre las normas ideales y las reales, evidenciando cómo la fiesta se convierte en un espacio de aparente conformidad que, en la práctica, sigue siendo, de alguna manera, una forma de desbordamiento.

1.4 Foucault: El control del cuerpo, el discurso y las relaciones de poder

El concepto de discurso, en este contexto, se aborda a partir de los enfoques de Van Dijk y Foucault. En particular, para Foucault, el discurso está estrechamente vinculado con las relaciones de poder y el estatuto de verdad, ya que es a través del discurso que se construyen y se legitiman las verdades sociales (Foucault, 1971). Desde esta perspectiva, entendemos el discurso como una emisión verbal o escrita

que se desarrolla dentro de un contenido específico, con una intencionalidad que puede ser explícita o implícita. Van Dijk (2008) destaca la intencionalidad del discurso, señalando cómo este se conecta con la acción social y tiene el poder de generar un conjunto de representaciones. Estas representaciones no son meramente cognitivas, sino que también son profundamente sociales y políticas, ya que influyen en la manera en que los individuos y grupos interpretan y actúan dentro de un determinado contexto social.

Somos plenamente conscientes del vasto alcance del discurso, que va más allá de sus dimensiones lingüísticas para incluir también sus implicaciones sociales y políticas. En este sentido, tomamos como base el análisis de Foucault sobre el orden del discurso, quien sostiene que, en toda sociedad, la producción de discursos está controlada, seleccionada y redistribuida a través de una serie de procedimientos diseñados no solo para organizar el conocimiento, sino también para conjurar "peligros" y reforzar el poder (Foucault, 1971). Este control se manifiesta en mecanismos de exclusión, como la prohibición, la separación, el rechazo, y la construcción de lo "verdadero" y lo "falso". Como bien señala Foucault, los discursos no son simplemente expresiones libres, sino que están profundamente moldeados por aquellos que detentan el poder. No obstante, el poder no opera solo a través de estos mecanismos de control, sino que también genera resistencia, particularmente por parte de los grupos que se ven sometidos a estos dispositivos. En el caso del Carnaval de Guaranda, estas dinámicas se hacen visibles en la disputa sobre cómo debe celebrarse la festividad. Los sectores "oficiales" pretenden "culturizar" el carnaval, es

decir, convertirlo en algo más "apropiado" y controlado, mientras que los sectores populares buscan preservar la esencia original de la celebración, con los excesos que tanto incomodan a los primeros.

En este contexto, la explicación de Michel Foucault sobre la modernidad no podría ser más reveladora: poder y conocimiento son tan interdependientes que, al parecer, no existe uno sin el otro. Como si el poder no pudiera funcionar sin un poco de conocimiento "bien fundamentado", y viceversa, el conocimiento, según Foucault, siempre viene con su dosis de poder. En su visión, el cuerpo se convierte en el principal objetivo y campo de batalla del poder moderno, un campo que es constantemente invadido y controlado por el conocimiento. Después de todo, ¿qué podría ser más "real", más físico y palpable, que el ejercicio del poder mismo? Nada como una buena dosis de control corporal para hacer sentir la presencia del poder, claro, todo envuelto en el sofisticado ropaje del "conocimiento".

El trabajo de Foucault nos permite entender cómo los cuerpos individuales son cuidadosamente moldeados y controlados a través de regímenes específicos, como la dieta y el ejercicio, que, irónicamente, convierten al individuo en su propio carcelero. El "deber" de mantener una buena salud y estar en forma se presenta como una responsabilidad personal, una auténtica manifestación de la "disciplina del cuerpo". Pero, por supuesto, no se trata solo del individuo; también entran en juego los cuerpos colectivos, aquellos de las poblaciones, que deben ser controlados y coordinados de manera eficiente para garantizar el orden. Este proceso, según Foucault, se conoce como "biopolítica", donde el poder no solo se ejerce sobre el cuerpo individual, sino sobre la vida

misma de la población, todo ello bajo la fachada de un bien común tan cuidadosamente regulado.

En esta época, como nunca antes, lo corporal ocupa un lugar preeminente en la valoración social y subjetiva. Parece que el cuerpo se ha convertido en la última frontera de la identidad, un objeto de culto al que se le asigna un valor social tan alto que, si uno no está "en forma", ¿realmente pertenece a la sociedad? Estas concepciones sobre el cuerpo se infiltran en todos los rincones de la sociedad, alimentando el imaginario colectivo, que se va formando gracias a los discursos, las prácticas sociales y, claro, los valores que alguien decidió que son los correctos. El ser humano, en su afán de darle sentido a todo lo que hace, va tejiendo la "realidad" mientras construye su singularidad, como si todo fuera un proyecto personal de autoexpresión. El imaginario colectivo, esa maravilla de creación humana, no es solo una idea etérea, sino que tiene efectos bien concretos sobre los sujetos y sus relaciones con el mundo. De alguna manera, este imaginario cobra vida propia, como un dispositivo que, al principio formado por las coincidencias valorativas de las personas, se convierte en algo más grande que ellas mismas. Y en un giro encantador, se convierte en un proceso sin sujeto, independizándose de sus propios creadores. ¿Quién lo diría? El cuerpo, la cultura, y la realidad misma, todo en uno, perfectamente encapsulado en lo que alguien más decidió que deberíamos valorar.

La valoración del imaginario colectivo establece parámetros relativos a la época sobre cómo jugar y cómo actuar. Las ideas que conforman este imaginario no tienen una existencia tangible en la realidad material, pero, sin embargo, generan efectos concretos sobre ella,

materializándose de alguna forma. Cada uno de nosotros se reconoce a sí mismo como una entidad corpórea y espiritual, una construcción que es influenciada por el entorno, por las interacciones con otros individuos y, fundamentalmente, por el lenguaje, el sistema simbólico que, en su esencia, constituye uno de los elementos definitorios de lo humano.

¿De qué tratan las nuevas prácticas de belleza, si no es de someterse, bajo la excusa de ser dueño y señor de nuestro propio cuerpo? Se trata de corregir lo que la naturaleza, de forma tan despreciable, nos ha dado, de "arreglar" los efectos del paso del tiempo como si el cuerpo fuera una obra de arte en constante necesidad de restauración. Es la eterna obsesión por reemplazar el cuerpo recibido por uno "mejorado", por uno que, claramente, cumpla con los estándares más refinados. Y, por supuesto, todo esto es una respuesta perfectamente lógica a la inevitable fatalidad de la existencia: un rechazo rotundo al destino, y un proceso interminable de racionalización y optimización de nuestras facultades, como si fuéramos máquinas en constante perfeccionamiento, porque, claro, ¿quién necesita aceptar la imperfección humana cuando podemos alcanzar la perfección de laboratorio?

Los objetos, al ser convertidos en mercancías, pierden su individualidad y se transforman en entes abstractos, impersonales, despojados de su "aura" original. De manera similar, el cuerpo, que tradicionalmente no se considera un bien que se pueda poseer como cualquier objeto exterior, es reducido a una mercancía más en este mercado simbólico. Si aceptamos la premisa de que el cuerpo puede ser "vendido", "comprado" y "mejorado" como cualquier otro producto, se convierte en un simple objeto sobre el cual se puede "invertir" para incrementar su valor de

cambio. En este proceso, el cuerpo pierde lo que lo hacía único: su significado, su fuerza, su consistencia y, por supuesto, su unidad anímica. Al final, lo que antes era un todo complejo y vital, se convierte en un bien más en el escaparate, donde la única regla es maximizar el valor económico, como si la esencia humana pudiera reducirse a un precio en una etiqueta.

CAPÍTULO II

2 LA ETNOGRAFÍA

La etnografía se entiende como una ciencia descriptiva que se ocupa del estudio de los pueblos y las razas. En sus inicios, la etnografía se realizaba de manera separada del trabajo del antropólogo, quien, por un lado, se encargaba de recoger los datos de campo, mientras que otro grupo de personas se dedicaba a interpretar y teorizar a partir de esos datos. En este modelo, la recolección de información se veía como un proceso distinto al de la construcción teórica, lo que implicaba una división entre los aspectos descriptivos del trabajo de campo y la reflexión teórica que se hacía sobre estos datos.

Según Conklin (1997), "El etnógrafo es un antropólogo que intenta – por lo menos en parte de su trabajo profesional – recoger y describir el comportamiento culturalmente significativo de una sociedad concreta". En este sentido, coincido plenamente con el autor. El antropólogo debe ser quien realice el trabajo de campo que sustentará su labor interpretativa, ya que la cultura no se limita a lo que se expresa en el ámbito de las percepciones o a lo que refleja la realidad de forma superficial. Un hecho social debe someterse a un proceso interpretativo que busque comprender su verdadero sentido; de lo contrario, el análisis resulta incompleto, parcial y, en última instancia, distorsionado, como un cuerpo cojo de los datos que se intenta investigar.

La etnografía, sin duda, constituye una parte esencial del trabajo antropológico, pero, sorprendentemente, no es suficiente por sí sola. Puede servir como la materia prima de la que partimos, pero reducir todo

el trabajo a una mera descripción de hechos sería como construir una casa con solo los cimientos y sin los planos. La verdadera tarea del antropólogo no es solo acumular datos y describir lo que ve, sino interpretar esos hechos dentro de un marco teórico. De lo contrario, ¿qué nos diferencia de un estudio de folclore? Sin un análisis profundo y contextualizado, la etnografía se convierte en una simple colección de observaciones sin ningún tipo de sustancia crítica, algo así como mirar una pintura sin preguntarse qué significa realmente.

Es por esta razón que nos adentraremos en la etnografía como la herramienta clave para explorar los imaginarios, discursos y prácticas de los sujetos con los que trabajamos. Después de todo, la etnografía es nuestra "puerta de entrada" al hecho social que estamos estudiando – en este caso, el Carnaval de Guaranda. Claro, no estamos aquí solo para ver pasar la fiesta; nuestra curiosidad por los diferentes aspectos de esta celebración nos permite establecer una relación de empatía, o más bien, una alianza estratégica con los informantes, quienes, por supuesto, son los únicos que realmente conocen los secretos detrás del carnaval. Así, con una buena dosis de observación etnográfica, esperamos no solo entender la dinámica del carnaval, sino también hacer que la comunidad nos vea como parte del espectáculo, al menos mientras seguimos de cerca su "realidad cultural".

A partir de esta breve introducción sobre el enfoque etnográfico que emplearemos, pasaremos a delinear algunas pautas sobre la metodología que guiará este trabajo. El referente etnográfico que se aplicará será lo más detallado y riguroso posible, sin embargo, no se limitará únicamente al trabajo académico del autor, donde predomine

exclusivamente su voz. Por el contrario, se buscará construir un proceso dialógico y polifónico, en el cual se den espacio y protagonismo a las voces de los propios actores sociales, permitiendo que sus experiencias y perspectivas se expresen y formen parte integral de la narrativa. De este modo, la etnografía se convierte en un espacio colaborativo, donde el autor no es el único intérprete, sino solo uno de los muchos que contribuyen al entendimiento del fenómeno estudiado.

2.1 El método etnográfico

La característica que distingue al método etnográfico de otras ciencias sociales es su manera particular de abordar al sujeto de estudio. Es esencial considerar el método etnográfico como una parte consustancial de la antropología, ya que ha dejado una huella única en esta disciplina. En primer lugar, la perspectiva holística es fundamental para entender el fenómeno en su totalidad, abarcando no solo los aspectos visibles, sino también los contextos, relaciones y dinámicas subyacentes. En segundo lugar, la antropología le otorga una importancia crucial a la perspectiva del actor, ya que el conocimiento antropológico solo puede ser generado desde el universo de sentido de los actores sociales. Finalmente, la flexibilidad del método etnográfico es otro aspecto clave, ya que este se desarrolla en un proceso dinámico de interacción entre los actores y el investigador, quien, en cierto modo, se convierte en un actor más en el proceso de recolección de datos y formulación de conocimiento.

Dicho esto, procederé a esbozar brevemente las técnicas y herramientas empleadas en nuestra investigación desde esta perspectiva etnográfica.

No solo las enumeraré, sino que también explicaré en qué consisten, cómo serán aplicadas y cuál será la secuencia en que se llevarán a cabo. Este enfoque metodológico, de construcción y reconstrucción continua de conocimiento, no solo refleja la flexibilidad del etnógrafo, sino que también resalta la importancia de un proceso de elaboración colectiva y participativa en el que los actores sociales son una parte integral del mismo.

Las técnicas que emplearemos en esta investigación son tres, y cada una de ellas ha sido seleccionada con base en su pertinencia y aplicabilidad al contexto de estudio. En primer lugar, la corresidencia, que no es meramente una técnica, sino una parte integral de la investigación misma. La importancia de esta metodología será explicada más adelante, pero lo esencial aquí es entender que no se trata solo de un método de recolección de datos, sino de una inmersión en el campo que forma la base de la interpretación. La segunda técnica es la observación participante, que sigue siendo, como bien sabemos, un pilar fundamental de la antropología. Esta técnica permite no solo la observación, sino la interacción directa con los actores sociales, lo que enriquece la comprensión de sus prácticas y significados. Finalmente, las entrevistas, que en el ámbito antropológico adquieren una caracterización especial: son procesos abiertos, donde se otorga al entrevistado la libertad de exponer su propio universo de significaciones. Este enfoque, aunque aparentemente falto de sistematización estricta, permite una profundidad interpretativa que es esencial para comprender las complejidades del sujeto social.

En sus primeros días, la coresidencia se veía como una condición indispensable para los antropólogos que estudiaban sociedades "exóticas", esas que parecían estar tan alejadas de la propia realidad cultural del investigador. Sin embargo, a medida que la antropología ha evolucionado y se ha ampliado hacia un enfoque más inclusivo, que no solo se limita a lo "exótico" sino que también abarca el estudio de las sociedades cercanas, el concepto de coresidencia ha adquirido nuevos matices. Como ya advertía Malinowski, una de las grandes ventajas de esta técnica es el proceso recíproco de aprendizaje entre el investigador y los informantes, lo que no solo facilita el acceso al campo, sino que también transforma la relación entre ambos. En mi experiencia, la coresidencia ha sido fundamental para obtener acceso a la cotidianidad de los sujetos que estudiamos, esa cotidianidad que no puede ser entendida solo desde la superficie. La cotidianidad, como señala Lefebvre (1971), es el resultado de una articulación compleja entre actividades y nociones, lo formal y lo informal, lo documentado y lo no documentado. Es un espacio donde las contradicciones entre lo que se dice y lo que realmente se hace revelan, en su ritmo, pausas y sonoridades, una verdad que solo puede percibirse al estar realmente inmerso en ella. Si bien la coresidencia puede parecer problemática cuando uno mismo forma parte del grupo que se estudia, he encontrado que, en la práctica, esta técnica sigue siendo crucial para comprender las dinámicas internas del grupo, sobre todo cuando se observa y participa en su vida diaria, algo que, sin duda, enriquece enormemente la investigación.

La observación participante, técnica fundamental en la antropología, es también una herramienta clave en este trabajo. En términos simples, consiste en dos actividades principales: observar de manera sistemática y controlada todo lo que sucede alrededor del investigador, sin importar el nivel de participación del mismo, y participar activamente en las actividades realizadas por la comunidad o parte de ella. Mientras que el enfoque positivista idealiza la neutralidad del investigador, que se mantiene al margen de lo que estudia, en nuestra disciplina, al trabajar con personas, esta distancia se vuelve prácticamente imposible. No somos observadores neutrales, sino que nos vemos influidos tanto por nuestras propias concepciones como por las de nuestros informantes. En lugar de predicar una neutralidad que no es posible, debemos explicitarlas nuestras subjetividades, ya que son inevitables y parte del proceso de conocimiento.

Un segundo aspecto relevante de la observación participante es el registro de los datos. Cuanto más nos involucramos, más difícil se vuelve registrar todo lo que ocurre. Sin embargo, estas dificultades son necesarias si realmente buscamos comprender el universo de significados en el que se mueven nuestros informantes. Al formar parte de la cotidianidad de las personas con las que trabajamos, nuestra observación participativa incide mínimamente en su propia rutina. Es importante destacar que la participación no solo es un medio para obtener información, sino un proceso esencial para entender la perspectiva del actor. Como lo señala Foucault (1971), "la participación es, pues, no solo una herramienta en la obtención de información, sino el proceso mismo de conocimiento de la perspectiva del actor, pues este

es el que abre y ofrece las coyunturas culturalmente válidas para los niveles de inserción y aprendizaje del investigador". En resumen, la coresidencia es una condición necesaria, pero es la participación activa y los roles asumidos lo que nos permitirá acceder a la verdadera perspectiva cultural de los actores.

Finalmente, la entrevista es una técnica clave en la que, a través de una serie de preguntas, se obtiene información directamente del entrevistado. Aunque la coresidencia y la observación participante son métodos valiosos para acceder al universo de sentido de los actores, la entrevista resulta ser la técnica más apropiada para penetrar en sus significados profundos. Sin embargo, en la antropología, la entrevista tiene características particulares. Tradicionalmente, la entrevista se realiza a través de un cuestionario idéntico que se proporciona a todos los informantes. Sin embargo, aplicar la entrevista de esta manera puede presentar la dificultad de que los supuestos sociocéntricos y etnocéntricos del investigador se proyecten en las preguntas, lo que podría sesgar los resultados.

Es por esta razón que, en el enfoque antropológico, y específicamente en nuestro trabajo, la entrevista debe adherirse a ciertas características, como la no directividad. Esta se fundamenta en el principio del "hombre invisible", lo que implica que el investigador debe evitar focalizarse demasiado en un tema específico o proponer consignas que puedan influir en la respuesta del informante, permitiendo así que este se exprese libremente sobre lo que considera relevante y significativo (González, 2003). Aunque la no directividad puede ayudar a reducir la imposición de criterios del investigador, su efectividad depende de que

se realice dentro de un proceso reflexivo que involucre tanto al investigador como a los actores, creando un espacio de diálogo genuino.

En cuanto a las formas de registro, he optado por apegarme a las metodologías más básicas, aquellas que han demostrado ser efectivas a lo largo de años de práctica. Utilizaré un diario de campo en el que anotaré los sucesos que se vayan dando durante el trabajo de campo, así como una libreta para tomar notas de las entrevistas cuando sea necesario. Sin embargo, he decidido que la grabadora será mi herramienta principal para registrar las conversaciones, ya que, como he experimentado previamente, la recopilación de datos no siempre se puede realizar mientras participo activamente en las interacciones. De hecho, muchas veces la anotación debe hacerse una vez que los hechos han ocurrido, lo que implica que mis recuerdos, como cualquier memoria humana, estarán inevitablemente sesgados. Reconozco este riesgo, pero prefiero asumirlo a que mi rol de "investigador" sea tan explícito que termine por limitar mi capacidad de participación. He descartado el uso de otros medios audiovisuales, como la cámara de video, ya que he aprendido que estos dispositivos tienden a alterar el comportamiento de los informantes. Una cámara no solo introduce una barrera visible, sino que invita a los actores a desempeñar un papel frente a la lente, distorsionando la autenticidad de lo que se quiere observar. Esta es una dinámica que, por experiencia, prefiero evitar a toda costa.

La corresponsabilidad será una técnica que aplicaré a lo largo de toda la investigación, con la excepción de la elaboración del marco conceptual. En cuanto a la observación participante, se llevará a cabo en dos etapas: durante la preparación y mientras dure la fiesta, momentos clave para

obtener una comprensión profunda del fenómeno. Respecto a las entrevistas, dado que este estudio se desarrolla en un contexto que forma parte de mi propia cotidianidad, seleccionaré a los informantes basándome tanto en mi conocimiento personal de la comunidad como en los criterios de mi familia, quienes me orientarán sobre los informantes más adecuados para la información que busco. Una vez dado este primer paso, comenzaré a tejer una red de informantes, que se irá ampliando conforme recoja información en las entrevistas. Serán los mismos entrevistados quienes me guiarán para identificar a los siguientes informantes. Las entrevistas seguirán un formato semi-estructurado: estableceré temáticas generales que guiarán las conversaciones, pero dejando espacio para que los informantes expresen sus perspectivas de manera libre, asegurando así que sus voces y sus significados sean los protagonistas.

A través de esta breve descripción de las técnicas que utilizaremos, los métodos de registro que implementaremos, las herramientas que emplearemos y los ritmos que marcarán nuestra investigación, hemos intentado dotar a este trabajo de un enfoque claramente antropológico. La antropología, como bien sabemos, posee una serie de particularidades que la distinguen de otras disciplinas científicas, y es precisamente esa perspectiva única la que buscamos imprimir en este esfuerzo. No se trata simplemente de recolectar datos o de aplicar técnicas; se trata de comprender y experimentar la realidad social desde un punto de vista profundo, contextualizado y humano, que nos permita ir más allá de la superficie y acercarnos al sentido genuino de las prácticas y creencias de las comunidades estudiadas.

CAPÍTULO III

3 LA FIESTA

3.1 Preparación para el carnaval

El carnaval, tradicionalmente establecido con su mayor intensidad durante el sábado, domingo y lunes, tiene en Guaranda un periodo de duración significativamente más extenso. En este trabajo, hemos denominado como "días de preparación" aquellos días previos al inicio formal del carnaval, aunque bien podrían considerarse como una extensión de la fiesta en sí misma. Desde que finalizan las celebraciones de Año Nuevo, comienza una anticipación constante del carnaval, con actividades festivas que se desarrollan semanas antes del evento principal. Este fenómeno refleja la naturaleza dinámica del carnaval en Guaranda, donde la festividad no se limita a los días establecidos oficialmente, sino que se extiende a lo largo de un periodo más amplio, involucrando a la comunidad en una preparación continua.

El juego con agua comienza aproximadamente tres semanas antes del Carnaval, con una participación predominante de niños y jóvenes. Estos actores, especialmente los niños, se reúnen al finalizar las clases, alrededor de las doce del mediodía, en las salidas de las escuelas y colegios. Durante este tiempo, los niños se involucran en un juego colectivo que consiste en mojarse mutuamente, arrastrarse hasta las pilas para recolectar agua y continuar la diversión con fundas. Esta actividad ocurre mientras los adultos, generalmente vestidos con ropa de oficina, siguen con su rutina diaria, como es el caso de los funcionarios de la Corte Superior de Justicia de Guaranda, que permanecen en su

indumentaria formal, ajenos a la efervescencia festiva. Los niños provienen de diversas instituciones educativas como las escuelas Gustavo Lemos, Carlota Noboa y Luís Aurelio González, y son los primeros en iniciar esta celebración, ajenos a las presiones y restricciones de la cotidianidad.

Por otro lado, los jóvenes de los colegios también se integran al juego, aunque generalmente en un horario posterior, alrededor de la una de la tarde. En un inicio, su participación es más tímida y se mezcla con la de los niños, pero conforme se acercan los días de la festividad, la participación juvenil se incrementa. Los jóvenes provienen de colegios como el Pedro Carbo, El Verbo Divino, el Ángel Polibio Chávez y el Técnico. Aunque en los niños el juego puede ser percibido como un acto de diversión inocente, en los jóvenes se observa una intensificación de los componentes eróticos, lo que refleja una diferencia significativa en el comportamiento y las dinámicas sociales a medida que la festividad se aproxima

Este juego no se limita a las salidas de los colegios ni al parque Central Simón Bolívar como su único escenario. Se extiende por toda la ciudad, aunque con ciertas limitaciones. Los jóvenes, junto con los niños y los estudiantes de los colegios, son los principales actores de esta tradición del juego con agua. A pesar de la creciente participación, la cotidianidad de la ciudad apenas se ve alterada al principio; los oficinistas, abogados y burócratas continúan con sus rutinas diarias sin mayores inconvenientes. Sin embargo, esta normalidad comienza a verse alterada solo unas dos semanas antes del Carnaval, cuando la festividad empieza a ganar fuerza y a extenderse por toda la ciudad.

En el contexto del carnaval, son principalmente los niños y los jóvenes quienes participan activamente en el juego con agua, ya sea entre amigos, conocidos o simplemente compañeros de la misma edad. Aunque existen algunas restricciones en cuanto al espacio y los actores involucrados, estas limitaciones se van desdibujando gradualmente a medida que nos acercamos a los días previos a la festividad. El juego con agua adopta diversas formas y matices: puede ser un acto lúdico entre amigos, una "guerra" con jorgas o, en algunos casos, un juego con claras connotaciones eróticas, en el que las víctimas principales suelen ser las mujeres. En esta modalidad, los principales objetivos son las posaderas o los senos, y el éxito del "bombazo" depende, por supuesto, de la puntería de los caballeros.

En la actualidad, sin embargo, el juego ha experimentado algunas variaciones. Aunque tradicionalmente son los hombres quienes mojan a las mujeres, se observa un cambio en las dinámicas de participación. Cada vez más, las mujeres no solo son receptoras de los "bombazos", sino que también participan activamente, lanzando agua a sus contrapartes masculinas. Este giro en la participación de las mujeres será abordado con mayor profundidad en su sección correspondiente, ya que refleja un cambio en las relaciones de poder y en las dinámicas de género dentro de la festividad.

Como hemos señalado anteriormente, las fronteras entre la cotidianidad y el ambiente festivo se desdibujan gradualmente a medida que nos acercamos al carnaval. Este proceso es especialmente evidente en la calle, que, tradicionalmente asociada con la rutina diaria, se convierte en el escenario principal de la celebración. Sin embargo, hay otros

elementos igualmente significativos que merecen atención. Uno de ellos es la preparación de las instituciones para las comparsas, un aspecto clave que también forma parte del tejido festivo y que, a menudo, pasa desapercibido si no se considera en su totalidad. Este componente institucional, que abarca desde las escuelas hasta las organizaciones barriales y gubernamentales, juega un papel crucial en la organización y estructuración del carnaval, y merece ser analizado con el mismo nivel de detalle que los aspectos más visibles de la festividad.

Las comparsas, incorporadas a la celebración del carnaval de Guaranda en 1973 por iniciativa de la Casa de la Cultura, marcaron un cambio significativo en la estructura de la festividad. En sus primeros años, las comparsas estuvieron principalmente protagonizadas por instituciones como colegios, universidades, el municipio y el consejo provincial, con César Augusto Saltos como uno de los principales referentes y promotores de esta tradición. Sin embargo, en la actualidad, el protagonismo de las comparsas ha sido asumido en gran medida por instituciones públicas y educativas, clubes y, en menor medida, organizaciones barriales. Este fenómeno puede entenderse dentro del marco de lo que Hobsbawm y Ranger (1983) denominan "la invención de tradiciones", un proceso en el cual prácticas y rituales que inicialmente fueron concebidos como nuevos, se incorporan a la cultura popular y adquieren un carácter de continuidad, legitimación y preservación dentro del contexto social.

La preparación del carnaval comienza aproximadamente un mes antes de la festividad e involucra diversas actividades, siendo una de las principales la práctica de las coreografías, que abarcan una variedad de

estilos. Posteriormente, se ofrecerá una tipología de estas coreografías. Los ensayos, generalmente realizados por los estudiantes o miembros de las instituciones participantes, se llevan a cabo en un periodo promedio de tres semanas antes del evento, tanto durante las horas de trabajo asignadas como fuera de ellas. La elaboración de los carros alegóricos, por lo general, es encomendada a un artesano de la comunidad, quien los fabrica una semana antes del desfile. En cuanto a los trajes, estos pueden ser de diversos motivos, como chagras, árabes, brasileños, indígenas o españoles, adaptándose también a la música seleccionada para cada coreografía.

Cabe destacar que las comparsas que se desvían de este esquema tradicional, incorporando elementos contestatarios, irónicos o burlescos, son excepcionales. En su mayoría, las comparsas se diseñan para agradar al público espectador, siguiendo un formato que, lejos de ser una expresión auténtica de la comunidad, se orienta a la diversión superficial y al entretenimiento sin mayores cuestionamientos. Este enfoque de "diversión por diversión", muchas veces vacía de contenido crítico, refleja cómo el carnaval, en su afán de complacer a los asistentes, se convierte en un espacio de reafirmación de la conformidad social, más que en un espacio de cuestionamiento o resistencia a las estructuras de poder. Así, lo que podría ser un espacio de crítica social y subversión se transforma en una celebración controlada, donde la irreverencia se limita a lo meramente decorativo.

La preparación del carnaval es, en su esencia, un proceso multifacético que no solo involucra a las instituciones, sino también a las familias, aunque esta dinámica ha ido cambiando de manera gradual en las

últimas décadas. En tiempos no tan lejanos, el carnaval tenía una fuerte connotación privada y familiar; era un momento en el que los guarandños se preparaban para recibir a la familia y amigos con una abundancia de alimentos y bebidas. Claro, todo esto dentro de un marco de limitaciones: a pesar de que el carnaval era, en teoría, una fiesta popular, la realidad era que eran principalmente las familias con mayores recursos quienes podían disfrutar plenamente de esta celebración. Las familias de menores ingresos, aunque igualmente entusiastas, no podían gastar lo mismo en la fiesta, lo que generaba una disparidad notable en la magnitud de las celebraciones, aunque el entusiasmo era el mismo, o al menos eso querían hacernos creer.

En la actualidad, el carnaval ha dejado de ser un evento predominantemente familiar para convertirse en una festividad de carácter más institucional y turístico. En el ámbito privado, la celebración depende de las posibilidades económicas de cada familia, quienes ahora invitan a allegados y parientes según sus recursos. La preparación de alimentos, bebidas y alojamiento varía considerablemente, reflejando, de nuevo, las desigualdades en la distribución de recursos. Lo que antes era un carnaval más "casero" y comunal, ahora se ha transformado en un espectáculo más "comercial", donde las dinámicas tradicionales se ven opacadas por la necesidad de adaptarse a las exigencias del turismo y la modernización, mientras que las familias, aunque entusiastas, se ven limitadas por las nuevas estructuras de mercado.

Aunque el Carnaval de Guaranda posee una sólida raigambre popular, a lo largo de las últimas décadas ha sido evidente cómo lo institucional y

lo oficial han ido ganando terreno y ocupando un papel cada vez más predominante en la festividad. En este proceso de institucionalización, lo popular, en lugar de ser el motor principal de la celebración, parece haber ido adaptándose a los espacios y escenarios que las instituciones han ido asignando para el evento. Esto no solo refleja una transformación en la estructura de la festividad, sino también una reconfiguración de sus significados y de su capacidad de ser un espacio genuino de expresión colectiva.

Lo que antes era una fiesta espontánea, fluida y de participación comunitaria, se ha convertido gradualmente en un evento más controlado y regulado, donde las dinámicas populares son absorbidas por las exigencias de un carnaval cada vez más orientado al turismo y al espectáculo organizado. Este proceso de “domesticación” del carnaval no es trivial, pues pone en evidencia las tensiones entre lo genuinamente popular y las fuerzas externas que buscan capitalizar culturalmente sobre la festividad. En lugar de ser un espacio para la subversión, la crítica o la celebración libre, el carnaval se adapta a un modelo más controlado que privilegia la organización institucional, dejando de lado, en muchos casos, los aspectos más subversivos y contestatarios que tradicionalmente han caracterizado a las festividades populares. Esto no solo refleja una tendencia hacia la comercialización de las tradiciones, sino también la capacidad de las instituciones para moldear el sentido de lo que se considera "cultura", transformando un acto de resistencia en una mera manifestación de consumo.

3.1.1 Miércoles 15 de febrero, entrada del Taita carnaval, programa de la Unidad educativa “García”

A continuación, presentaremos el itinerario por el cual las instituciones, de diversas maneras, contribuyen a la configuración de la celebración del carnaval. Tomamos como punto de partida la entrada del Taita Carnaval, cuya primera muestra se llevó a cabo el miércoles 15 de febrero, cuando la Unidad Educativa García realizó una comparsa que recorrió varias calles de la ciudad. A partir de ese momento, las comparsas y el juego con agua comenzaron a cobrar protagonismo, con sectores oficiales y populares coexistiendo en el mismo espacio. La comparsa, inspirada en el tema del chagra, se presentó con participantes montando a caballo, vestidos con zamarros y ponchos, emulando una de las tradiciones más representativas de la cultura local. Como señala Turner (2002), las festividades de este tipo, particularmente en sociedades con tradiciones populares profundamente enraizadas, sirven para la "reafirmación de la comunidad", al unir distintos sectores sociales en una serie de prácticas compartidas. Mientras tanto, a solo unos metros de allí, en el Parque Central Simón Bolívar, estudiantes del colegio Pedro Carbo y de otras instituciones en menor número jugaban al carnaval con entusiasmo, especialmente en la pileta del centro de la plaza.

Este escenario revela la interacción entre lo lúdico y lo erótico, ya que, en el marco de los juegos de agua, las mujeres se convierten en las principales víctimas de la festividad, sin que esto parezca generar una reflexión crítica dentro de la celebración. La mezcla de lo lúdico y lo erótico se entrelaza en un juego que, lejos de ser simplemente un acto

de diversión, resalta las dinámicas de género presentes en el carnaval, donde las mujeres, en su rol de "objeto" de la festividad, siguen siendo el blanco predominante de los actos carnavalescos. Como lo señala Ortner (1992), las mujeres en las sociedades tradicionales a menudo se ven atrapadas en una doble condición: son las protagonistas de las festividades populares, pero a la vez, sus cuerpos son constantemente regulados y objeto de dinámicas de poder. Este fenómeno muestra cómo, en muchos casos, lo que podría haberse entendido como un espacio de subversión y desbordamiento social, en realidad, reproduce de manera subyacente las mismas tensiones de poder y control de género. En palabras de Bourdieu (2002), las prácticas sociales, como el carnaval, pueden ser vistas como "campos de lucha", donde se manifiestan las tensiones de poder y los mecanismos de control cultural.

En este punto de la investigación, interrumpo momentáneamente la descripción de las comparsas para abordar un aspecto significativo de la festividad: la recolección de las alcaparras, cuyo proceso de preparación será detallado en la sección correspondiente. La alcaparra constituye un plato tradicionalmente asociado con el Carnaval de Guaranda, cuyo simbolismo y consumo están profundamente enraizados en las costumbres locales. Se trata del fruto que se extrae del penco del maguey, una planta similar a la sábila, pero con un tronco considerablemente más alto, que crece en el centro de la mata de maguey. Los frutos, conocidos como alcaparras, se desarrollan en estas plantas, las cuales, por lo general, se encuentran en las cercanías de la ciudad o bien son adquiridas en el mercado local. Tras la recolección, los frutos pasan por un proceso de encurtido que es esencial para su conservación y preparación. Este

proceso de recolección y preparación no solo tiene un valor práctico en el contexto del carnaval, sino que también refleja la relación simbólica entre la comunidad y los recursos naturales disponibles, un vínculo que, como antropólogos, buscamos comprender más allá de su aspecto funcional, reconociendo su relevancia cultural en la celebración y en la vida cotidiana de los guarandeños.

3.1.2 Jueves 16 de febrero, elección y coronación de la Niña de carnaval: Unidad Educativa García.

El jueves 16 de febrero, los actos oficiales del carnaval adquirieron una menor relevancia en comparación con el día anterior, y lo que sucederá en los días siguientes. En este contexto, la Unidad Educativa García organizó una especie de elección de reina infantil, la cual tuvo lugar en el Teatro Nilo. Este evento, aunque de carácter institucional, contrastaba con la creciente intensificación de las actividades lúdicas, especialmente los juegos con agua, que comenzaron a dominar el ambiente festivo de manera más evidente. A medida que avanzaba el día, la cotidianidad de la ciudad comenzaba a ceder terreno frente al clima festivo impuesto por el carnaval. La atmósfera general era de distensión, una especie de relajamiento colectivo que parecía desbordar los límites de lo cotidiano.

Las actividades institucionales en oficinas públicas y privadas languidecían, y algunas de ellas se transformaban en improvisados espacios de conversación y en pequeños puntos de encuentro para el consumo de alcohol. Esta actitud, que se aleja de la rigidez habitual, fue no solo tolerada, sino en muchos casos fomentada por autoridades y propietarios privados como una práctica aceptable dentro del marco de

la festividad. La ciudad, que hasta ese momento mantenía una estructura funcional y ordenada, se veía transformada por la energía carnavalesca que empezaba a imponerse en todos los rincones. A medida que el ambiente festivo se intensificaba, empezaban a llegar no solo los residentes que se habían desplazado a otros lugares, sino también los turistas, todos atraídos por la promesa de un desenfreno que parecía anunciarse con fuerza

3.1.3 Viernes 18 de febrero, los jóvenes en el parque, velada carnavalera, presentación de las señoritas a reina de Guaranda, y proclamación del Taita carnaval del año 2006.

El viernes 18 de febrero, la fiesta parece haber tomado por completo el parque como su escenario principal. La efervescencia comienza a manifestarse alrededor de las once de la mañana, justo cuando los niños salen de las escuelas, y se intensifica a medida que avanza el día, especialmente después de las doce o una de la tarde, cuando los jóvenes de los colegios también se unen a la festividad. Este es el momento en que la ciudad, en lugar de los rituales de la rutina diaria, se convierte en un espacio donde los niños, al calor del juego, corren semidesnudos alrededor de la pileta en el parque, disfrutando sin reservas del desbordamiento de agua. Las batallas carnavalescas de este día se libran principalmente entre hombres y mujeres, aunque, curiosamente, los niños se mantienen como los protagonistas principales. Lo más llamativo, sin embargo, es el giro de los roles tradicionales: las mujeres, por primera vez, toman un rol protagónico en el juego con agua. La escena, un tanto caótica pero alegre, se convierte en un espectáculo de felicidad contagiosa, aunque la intensidad del juego, como toda buena

fiesta, comienza a decaer. Al llegar el atardecer, después de horas de desenfreno, la ciudad regresa lentamente a su calma habitual, como si nada hubiera ocurrido, pero con la sensación de que algo, aunque efímero, se ha roto en el tejido cotidiano de la vida.

En la noche del evento, se llevó a cabo la proclamación en el coliseo del Colegio Pedro Carbo, un espacio de capacidad limitada en comparación con el coliseo principal de la ciudad. Este acto, organizado principalmente por algunos clubes locales como Huracán, Piratas, Canarias, Gobernación y Clarinada, se caracterizó por la presentación de las candidatas a reinas del Carnaval y la figura emblemática del Taita Carnaval. Como es habitual en eventos de este tipo, el costo de la entrada fue ajustado según la capacidad adquisitiva de los asistentes, lo que establece una clara distinción entre los distintos grupos sociales presentes en la festividad. Esta organización refleja lo que Bourdieu (1994) denomina "campo de poder", en el que los eventos culturales se estructuran según los recursos económicos disponibles, determinando el acceso y la participación en estas celebraciones. En un primer momento, cuatro de los clubes mencionados se presentaron ataviados con trajes formales, incluidos los frac, un gesto que refleja la importancia simbólica de la ocasión, mientras la música típica del carnaval, ampliamente popular en estas fechas, marcaba el ambiente.

Una vez establecidos los organizadores como los representantes del espíritu bohemio y festivo del carnaval, comenzó la presentación de las candidatas a reinas del Carnaval. Lo llamativo de esta elección es que todas las candidatas, que no superan los 18 años, parecían encarnar una especie de "Miss Colegial", un concurso que coloca la juventud

femenina como símbolo de la festividad. Este fenómeno se puede analizar a partir de lo que Butler (2002) describe como "performatividad de género", donde las mujeres, al ser representadas como objetos de belleza y deseo, cumplen con los roles tradicionales de feminidad impuestos por la sociedad. La juventud de las participantes subraya una dinámica en la que se idealiza la mujer joven como la protagonista de la celebración, pero solo en su capacidad de ser vista y admirada, lo que refleja un proceso de objetificación. Este enfoque en la belleza juvenil también puede verse como una crítica a la mercantilización de la cultura popular, donde el valor simbólico de los individuos se mide en términos de su visibilidad y atractivo en el espacio público (Hobsbawm & Ranger, 1991). De este modo, el carnaval, en lugar de ser un espacio de subversión o crítica social, termina reforzando normas de consumo y explotación de la imagen juvenil, particularmente de las mujeres

Un aspecto significativo dentro de este espectáculo, es que en una de las intervenciones se sanciona por decreto municipal el uso de carioca mientras dure esta jornada y otras relacionadas con los eventos institucionales. Como es obvio hay una sola candidata con escolta policial, pudiéndose ver la pretendida inserción por parte de la policía en la celebración del Carnaval.

En el marco de esta velada, se presentó un grupo de rock que adoptó un enfoque ecléctico en su repertorio, funcionando casi como una especie de "rockola" humana. El grupo interpretó una amplia variedad de géneros musicales, abarcando desde clásicos de Pink Floyd, pasando por temas de Franco de Vita e Los Iracundos, hasta canciones de Marco Antonio Solís. Esta estrategia, que prioriza una conexión inmediata con

el público antes que la presentación formal de un proyecto musical propio, refleja lo que Adorno (1991) señala sobre la cultura de masas: un proceso de homogeneización y consumo en el que la diversificación de estilos y géneros no responde a una búsqueda estética, sino a la intención de atraer a una audiencia lo más amplia posible, sacrificando la autenticidad y la profundidad artística. En lugar de ofrecer una propuesta musical estructurada, el grupo optó por una diversidad que, si bien puede complacer momentáneamente, carece de una cohesión interna. Como lo sostiene Benjamin (2007), esta falta de coherencia estética refleja una desconexión entre la producción cultural y su sentido original, transformando el espectáculo en una sucesión de piezas sin un discurso que las articule. Esta práctica no solo debilita la identidad artística del grupo, sino que, como apunta Horkheimer (2002), contribuye a la creación de una cultura superficial y efímera, que no busca la reflexión ni el compromiso estético, sino la gratificación inmediata del público, reduciendo el valor de la experiencia cultural a un producto de consumo pasajero.

Uno de los pilares fundamentales en el proceso de "culturización" del carnaval fue la supresión de lo que se consideraba prácticas "salvajes" o "bárbaras", tales como el juego con agua, el consumo de sustancias y el consumo excesivo de alcohol. Sin embargo, en este evento en particular, no solo no se prohíbe el consumo de alcohol, sino que, en un giro interesante, este se fomenta activamente. En lugar de que los asistentes tengan que desplazarse a comprarlo, el alcohol es entregado directamente en sus puestos, como si se tratara de un servicio incluido dentro de la experiencia. Este enfoque, que parece intentar equilibrar el

control y la permisividad, refleja una contradicción palpable en la supuesta "culturización" del carnaval. Como se mencionó previamente, en el discurso de los organizadores se sancionó el uso de carioca en la fiesta, un intento claro de regular ciertos comportamientos. Sin embargo, al año siguiente, en 2005, cuando la industria vinícola "Baldore" se convirtió en patrocinador oficial del evento, no solo se permitió el uso de carioca, sino que se convirtió en un elemento central de la celebración. La participación de los hermanos Miño Naranjo, que tuvo una recepción particularmente positiva por parte del público, refleja cómo, a pesar de los intentos de "elevar" el carnaval, el evento se ha convertido en un espacio donde las contradicciones entre control y consumo son más evidentes que nunca. De alguna manera, lo que inicialmente fue una tentativa de poner freno a los excesos, termina por convertirse en una estrategia de marketing que integra lo "bárbaro" de manera oficial.

La festividad culminó con la presentación oficial de Jaime Calles como Taita Carnaval en la celebración de los Carnavales de 2006, un evento que no solo cerró los actos festivos, sino que, al mismo tiempo, simbolizó el proceso de institucionalización del carnaval. La figura del Taita Carnaval, tradicionalmente un líder carismático y representativo de la cultura popular, ha ido adquiriendo, con el tiempo, una dimensión más formalizada, adaptándose a las estructuras de poder local. Como bien señala Hobsbawm (1983), los eventos populares, cuando se institucionalizan, sufren un proceso de "invención de tradiciones", donde elementos de la cultura popular son asimilados y reconfigurados para legitimar el orden social existente. En este contexto, la elección de Jaime Calles no solo refleja un reconocimiento cultural, sino también un

acto de legitimación en el que la festividad, que en su origen fue un espacio de desbordamiento social, se convierte en un acontecimiento controlado y estructurado.

Esta transición de un evento espontáneo a uno institucionalizado también puede entenderse a partir de los conceptos de poder simbólico de Bourdieu (1989), quien explica cómo las instituciones culturales logran, mediante la apropiación de prácticas populares, transformar las mismas en símbolos que refuerzan la estructura de poder existente. Al asignar a Jaime Calles el título de Taita Carnaval, las autoridades locales no solo celebran una tradición, sino que también inscriben dicha tradición dentro de una narrativa oficial, un proceso que busca equilibrar la preservación de la cultura con la necesidad de control social. La figura del Taita Carnaval, entonces, actúa como mediador entre la comunidad y el poder institucional, representando la consolidación de una festividad que, aunque originaria de la tradición popular, se ha ido adaptando a las exigencias del mercado y la política local. Este proceso de institucionalización también implica una transformación en el significado mismo del carnaval, que de ser un espacio de resistencia y transgresión, se convierte en un evento de legitimación cultural y social.

3.1.4 Sábado 18 de febrero, entrada del Taita Carnaval 2006

El sábado 18 de febrero de 2006 se llevó a cabo la entrada del Taita Carnaval, un evento central dentro de las festividades, que estuvo acompañado por las comparsas afines a su organización. Esta edición presentó un recorrido significativamente distinto al de años anteriores, lo que generó una considerable confusión entre los espectadores,

quienes, al no estar familiarizados con la nueva ruta, no sabían en qué calles posicionarse para observar el evento. La concentración de las comparsas tuvo lugar en las calles Rocafuerte y 5 de junio, dos puntos estratégicos en la ciudad, pero el cambio de recorrido introdujo una dinámica diferente en la organización del evento. Este desajuste logístico, aunque aparentemente menor, ilustra cómo las modificaciones en las prácticas festivas tradicionales pueden afectar la relación entre el público y el evento mismo. Como se ha señalado en estudios sobre rituales y festividades, la previsibilidad y la familiaridad son elementos clave en la participación colectiva (Turner, 1969), y cualquier alteración en los procedimientos establecidos puede alterar la experiencia del público y su sentido de pertenencia a la celebración. En este caso, el desorden generado por la modificación del recorrido reveló una tensión entre la tradición y la adaptación a nuevas estructuras organizativas, y cómo la fiesta, como espacio de integración social, puede verse impactada por las decisiones institucionales que, aunque bien intencionadas, carecen de la consideración de los significados culturales subyacentes.

Las comparsas, en su desarrollo, son precedidas por la presencia de la fuerza policial, cuya función parece ser garantizar la funcionalidad y el orden del espectáculo. La seguridad es asegurada mediante el uso de dos motos y una patrulla, acompañadas por policías distribuidos a lo largo de la vía, quienes forman un cerco que limita la participación activa del público en el evento. Este dispositivo de control se manifiesta a través de dos cuerdas ubicadas a ambos lados de la avenida por donde transitan las comparsas, las cuales son sostenidas por los oficiales para dificultar,

si no directamente impedir, la intervención del público. Esta intervención policial refleja una clara intención de regular y controlar la interacción entre los actores festivos y la audiencia, subrayando la transformación del carnaval de un espacio tradicionalmente espontáneo y participativo a un evento más formalizado, en el que la festividad se ve mediada por normas de seguridad y control social. Tal dinámica resalta las tensiones entre la celebración popular y las estrategias de institucionalización, en las que el control y la regulación del comportamiento social se imponen sobre la espontaneidad y la libre participación (Foucault, 1975).

Aunque la motivación original detrás de la organización de las comparsas fue moderar el consumo de alcohol, este elemento sigue siendo recurrente en el evento y se mantiene presente durante las celebraciones. De hecho, el consumo de alcohol es proporcionado a los espectadores por los miembros de las comparsas, lo que genera una especie de intercambio simbólico entre los actores de la festividad y el público. Aquellos espectadores que muestran una mayor efervescencia y entusiasmo en apoyar a las comparsas reciben, como una forma de "recompensa", una mayor participación en el consumo de alcohol. Este fenómeno puede ser interpretado como una manifestación de lo que Bourdieu (1990) describe como "capital simbólico", donde el entusiasmo y la participación en las festividades se traducen en una "retribución" que refuerza las dinámicas de poder dentro del evento. A pesar de que la motivación oficial es reducir los excesos asociados con el consumo de alcohol, la práctica de distribuirlo de manera estratégica dentro del público refuerza, en última instancia, una cultura de consumo

que es tanto un componente central de la fiesta como un mecanismo para mantener la energía y el apoyo popular a la festividad.

El Club Hípico Chacarero desempeñó un papel central en la celebración del Taita Carnaval, siendo su comparsa la más numerosa. Jinetes y caballos, ataviados con ponchos y sombreros tradicionales, protagonizaron un desfile que reflejaba no solo el simbolismo cultural de la festividad, sino también las jerarquías sociales que se insertan en el evento. Esta comparsa, al igual que muchas otras, encarna lo que Turner (1969) describe como un “ritual de integración” en el que se combinan elementos de la cultura local con la participación activa de diversos actores sociales. Sin embargo, lo que inicialmente podría parecer una expresión festiva espontánea, también está mediado por las estructuras sociales y económicas que subyacen en la festividad.

Posteriormente, tras la comparsa, se organizó una comilona en el Colegio 10 de Noviembre, donde la familia del señor Jaime Calles, con la ayuda de sus amistades, se encargó de repartir comida y bebida entre los asistentes. Esta práctica refleja, en parte, la permeabilidad del carnaval a las dinámicas de consumo, donde los excesos, especialmente en términos de comida y alcohol, se presentan como parte integral de la festividad. Como bien señala Bourdieu (1984), las prácticas festivas no son meras expresiones de libertad, sino también mecanismos que refuerzan las estructuras de poder y las relaciones de clase, en este caso, a través del control del acceso a los recursos. A pesar de la apariencia de un evento popular y participativo, la distribución de alimentos y bebidas durante el carnaval se convierte en un acto de reafirmación de la jerarquía social, donde aquellos que organizan y proporcionan los

recursos (como la familia de Jaime Calles) mantienen un poder simbólico sobre los asistentes, reflejando las tensiones entre lo genuinamente popular y las dinámicas de poder subyacentes en las festividades.

3.1.5 Lunes 20 de febrero, minga de la Guarandeñidad, por un Guaranda limpio, y comparsas y actos oficiales

Entre el domingo y lunes, la efervescencia carnavalera experimentó un receso temporal, lo que permitió una pausa en el frenesí característico de la festividad. Sin embargo, el lunes 20 de febrero, se organizó una "minga de la guarandeñidad", un evento que contó con la participación de diversas instituciones locales, incluyendo escuelas, colegios, la Policía Nacional, el Cuerpo de Bomberos y un grupo de voluntarios de la ciudadanía. Este tipo de actividades refleja la tendencia creciente de institucionalización del carnaval, un fenómeno que, como señalan Hobsbawm y Ranger (1983), está relacionado con la "invención de la tradición", donde las celebraciones populares son organizadas y supervisadas por entidades oficiales, transformando un espacio de desbordamiento social en un evento formalizado y regulado.

Durante la jornada, también tuvo lugar una especie de comparsa, que, como era habitual, estuvo precedida por la presencia de la policía. A esta le siguieron figuras destacadas como la reina, la Miss Ecuador y el Taita Carnaval, quienes encabezaron el desfile. Las candidatas a reina, otro elemento ritual del carnaval, formaban un tercer grupo, seguido finalmente por un cuarto contingente que desfilaba al ritmo de un disco móvil. Este último grupo estuvo compuesto por danzantes con trajes

inspirados en motivos folklóricos, que alternaban entre representaciones indígenas y chagras. Este desfile es un claro ejemplo de cómo el carnaval ha incorporado no solo elementos tradicionales, sino también influencias de la estética popular y oficial, con la participación de figuras como la Miss Ecuador, que contribuye a un proceso de "culturización" de la festividad.

A pesar de que la comparsa tenía como invitada de honor a la Miss Ecuador, el juego con agua, un componente tradicionalmente característico de la festividad, se moderó considerablemente en relación a días anteriores. Esta tendencia refleja un esfuerzo por equilibrar la espontaneidad del carnaval con las normas sociales impuestas por las instituciones, que buscan controlar la magnitud de los excesos y dar una apariencia de orden a la festividad. Como advierte Foucault (1975), el poder no solo se ejerce a través de la represión, sino también mediante la regulación y normalización de las prácticas sociales, como sucede aquí con la moderación del juego con agua.

En este mismo día, se llevó a cabo una presentación de artistas pictóricos en el espacio cultural "Siete Santos", organizada por la Casa de la Cultura, con el propósito de ofrecer una alternativa cultural al carnaval y "culturizar" la festividad. Esta intervención refleja una nueva faceta del carnaval, orientada a incorporar expresiones artísticas más allá de la danza y la música populares. A través de este tipo de iniciativas, se busca dotar al carnaval de una dimensión más intelectual y "elevada", que se distancie de sus orígenes populares y que, de alguna manera, lo adapte a las exigencias de un público más amplio y diversificado, que busca opciones de disfrute más allá de los excesos tradicionales del carnaval.

3.1.6 Miércoles 22 de febrero, carnaval escolar. Comparsas del Instituto técnico Superior Guaranda y del Colegio Ángel Polibio Chávez. Elección y coronación de la Reina del carnaval universitario. Baile popular realizado en la Plaza Roja. Bando carnavalero, organizado por miembros de la corte suprema de justicia

El 22 de febrero, las principales calles de la ciudad fueron escenario de las comparsas del Carnaval infantil, en las cuales participaron casi todas las escuelas de la ciudad. Los motivos presentados en esta comparsa fueron notablemente similares a los de años anteriores, reflejando una repetición de temas y símbolos que dan cuenta de la tradición establecida en ediciones pasadas. Esta comparsa fue organizada por la Dirección de Educación Hispana y auspiciada por el Municipio, lo que subraya el rol creciente de las instituciones en la estructuración y control de las festividades. Según Hobsbawm y Ranger (1983), la institucionalización de las festividades populares es un proceso en el cual las prácticas sociales se modifican, no solo para preservarlas, sino para adaptarlas a las necesidades de las instituciones que las regulan y las transforman en herramientas de legitimación cultural y política. En este contexto, la comparsa estuvo precedida por la figura del Taita Carnaval, acompañado de la tradicional escolta policial, lo que refleja la constante presencia de las instituciones de poder en la organización de la festividad, intentando no solo mantener el orden, sino también garantizar la visibilidad de las estructuras oficiales.

En la misma línea, un grupo de danzantes vestidos con atuendos indígenas, en lo que podría interpretarse como un proceso de usurpación

simbólica, representaba la apropiación de elementos culturales de los pueblos originarios. Esta representación no está exenta de crítica, ya que, como señala Said (1978), la apropiación y reproducción de identidades colonizadas por parte de los poderes hegemónicos a menudo se presenta como una "rehumanización" de las culturas nativas, despojándolas de su autonomía y significado original. En este caso, el carnaval, lejos de ser un espacio de reivindicación o subversión de las prácticas coloniales, se convierte en un vehículo más para la reproducción de estas representaciones, donde la cultura indígena es distorsionada y presentada de manera superficial.

Además, en esta comparsa no estuvieron presentes ni la reina actual ni el alcalde, lo que podría interpretarse como un intento de separar la festividad de la política institucional directa, aunque su presencia es casi simbólica dentro del marco de una festividad organizada y controlada por las instituciones locales. Tras esta comparsa, se presentó un carro alegórico que representaba la montaña de San Jacinto y un sol, en un intento de simbolizar el origen y la identidad de la ciudad de Guaranda. En torno a este escenario, que rememora la etapa primigenia de la ciudad, se ubicaron hombres y niños semidesnudos, representando a los indígenas nativos de la zona. Estos personajes estaban ataviados con crestas y penachos de colores dorado y verde, confeccionados en espuma flex, una técnica que, si bien busca representar lo tradicional, también revela el distanciamiento de lo auténtico en favor de una estética simplificada y fácilmente consumible.

A continuación, se presenta la comparsa de la escuela Verbo Divino, la cual está encabezada por un tractor que transporta un cuadro de tono

rojizo, el cual representa una escena de playa. En la parte delantera de esta comparsa, un niño lidera el desfile, vistiendo un pantalón blanco, una camisa del mismo color y un sombrero de paja toquilla, en una clara referencia a la vestimenta tradicional montubia. La comparsa hace alusión a la música popular local mediante la representación de instrumentos musicales, como un arpa y una trompeta, que, aunque de tamaño desproporcionado en comparación con los instrumentos reales, son elaborados en espuma flex y decorados con dibujos. Esta representación de la música tradicional, aunque estilizada y reducida a una forma visualmente simplificada, muestra cómo el carnaval se apropia de elementos culturales para adaptarlos a las necesidades estéticas del evento.

Seguidamente, la comparsa de la escuela Verbo Divino es acompañada por un grupo de danzantes que interpretan cumbia, con vestimenta similar a la del niño en el tractor: pantalones blancos y camisas blancas, con algunas variaciones en los atuendos de las niñas, quienes llevan un traje largo de color rojo con pliegues y una blusa blanca encima. Este código de vestimenta parece estar diseñado para crear una uniformidad visual que fortalezca la cohesión de la comparsa. Finalmente, en el último grupo de esta comparsa, se encuentran los profesores de la escuela, quienes, ataviados de manera similar a los estudiantes, saludan al público con gestos de cortesía. La participación de los docentes, en un evento predominantemente estudiantil, refuerza la dinámica de autoridad y acompañamiento institucional en el contexto festivo, en el que las figuras de poder también forman parte de la celebración, aunque con una función más ceremonial que participativa.

Los motivos de las comparsas tienden a repetirse de manera significativa a lo largo de los años, destacándose principalmente representaciones de la vestimenta tradicional de los montubios o de los indígenas. Estos símbolos, que buscan evocar sectores de la sociedad con los cuales los participantes no tienen un contacto directo o frecuente durante el resto del año, se utilizan de manera superficial para representarlos en el desfile. Sin embargo, esta representación es un reflejo de una apropiación simbólica que, lejos de generar un cuestionamiento profundo sobre estas culturas, simplemente las utiliza como elementos visuales para crear un espectáculo atractivo para el público. A pesar de la intención de resaltar estas identidades tradicionales, el factor de originalidad se ve considerablemente disminuido, ya que la mayoría de las comparsas siguen patrones similares en cuanto a los motivos utilizados, sin ofrecer una renovación o reinterpretación crítica de los mismos. En este sentido, las comparsas se convierten en un ejercicio repetitivo de representación cultural que, más que profundizar en los significados sociales y culturales de los grupos representados, termina por diluir la riqueza de estas tradiciones en una forma superficial de consumo visual.

La siguiente comparsa se caracteriza por la yuxtaposición de motivos indígenas y españoles, los cuales se mezclan de manera indistinta, sin una clara distinción ni reflexión crítica sobre las implicaciones culturales de esta fusión. Este enfoque, aunque visualmente llamativo, refleja una tendencia a simplificar y homogenizar las representaciones culturales, sin abordar las complejidades históricas y sociales de las identidades en cuestión. Por otro lado, a pesar de la ordenanza municipal que prohíbe el uso de carioca durante la festividad, la policía parece

hacer caso omiso de dicha disposición, lo que subraya una desconexión entre las normativas oficiales y la realidad de la celebración. Este acto de desobediencia puede interpretarse como un reflejo de la contradicción inherente al proceso de institucionalización del carnaval, donde las reglas impuestas desde el poder no siempre se alinean con las prácticas populares, y donde la festividad, al ser absorbida por las instituciones, pierde parte de su carácter espontáneo y subversivo.

La comparsa presentada por el colegio de las monjas tiene como motivo principal la figura del chagra, representada a través de la vestimenta tradicional de zamarro, tanto en el personaje central como en los niños que lo acompañan. Este elemento, aunque representativo de una de las tradiciones rurales de la región, resulta en una representación simplificada de la identidad cultural que, lejos de reflexionar sobre las realidades sociales de los grupos que emulan, tiende a reificar estereotipos visuales sin un análisis profundo. El carro alegórico que acompaña esta comparsa está adornado con flores y frutas, junto a un arco de papel maché brillante, elementos que evocan la estética festiva del carnaval, pero que también remiten a una forma de representación superficial de lo que deberían ser los elementos culturales auténticos de la región. Este tipo de decoración, similar a la utilizada en el Carnaval de Ambato, en donde los carros alegóricos son un componente central del evento, refleja cómo la festividad ha sido institucionalizada y comercializada, perdiendo en muchos casos su potencial crítico y transformador. La tendencia a convertir elementos culturales tradicionales en meros adornos para el espectáculo público refleja una apropiación simbólica que, si bien puede ser entendida como parte de la

celebración, también plantea preguntas sobre la autenticidad y la valorización de las prácticas culturales en un contexto tan mediado por las normas del consumo y la visibilidad pública.

En el contexto del Carnaval de Guaranda, se puede identificar una tipología de comparsas que abarca diversas representaciones culturales y sociales, las cuales no solo reflejan la creatividad popular, sino también los procesos de apropiación y construcción de identidad que subyacen en la festividad. A continuación, se detallan las principales categorías observadas:

1. **Motivos Indígenas:** Esta categoría se centra en la representación de la vestimenta autóctona, que abarca desde los indígenas de la Sierra, como los otavaleños, hasta las comunidades del Oriente ecuatoriano. La representación de estas identidades, aunque busca visibilizar la cultura indígena, muchas veces recurre a estereotipos visuales y simplificados que, como señala Said (1978) en su análisis del orientalismo, tienden a reducir las identidades complejas a imágenes estáticas y fácilmente consumibles. La apropiación de estos elementos culturales en el carnaval, si bien puede ser vista como un acto de celebración, en muchos casos refleja la distorsión y la homogenización de las culturas representadas.
2. **Motivos Montubios:** Las comparsas que representan a los montubios, vestidos con ropa blanca, sandalias y el sombrero de paja toquilla, buscan reforzar una identidad local a través de elementos que evocan la vida rural. Sin embargo, como lo describe

Bourdieu (1990) en *La distinción*, las representaciones culturales, cuando son mediadas por instituciones y estructuras de poder, tienden a simplificar las identidades para ajustarse a un molde que se considera más "aceptable" en el espacio público. Esta representación, aunque resalta ciertos aspectos de la vida montubia, no profundiza en las tensiones sociales y políticas que esta identidad encarna, reduciéndola a una imagen folklórica y estereotipada.

3. **Motivos Españoles:** Las comparsas con este tema presentan trajes tradicionales españoles, que varían desde los flamencos hasta los coloniales. Sin embargo, esta representación a menudo olvida las complejas relaciones de poder entre las culturas colonizadoras y las colonizadas. Como explica Homi Bhabha (1994) en su teoría de la "hibridación cultural", estas representaciones simplificadas y emuladas, lejos de cuestionar el pasado colonial, reproducen las dinámicas de dominación al mantener a los elementos indígenas y populares como simples símbolos, mientras se exaltan las prácticas y símbolos de la colonización.
4. **Motivos del Carnaval de Brasil:** Las comparsas inspiradas en el Carnaval de Brasil, especialmente en Río de Janeiro, presentan una versión reducida de la exuberante vestimenta y coreografía brasileña. Sin embargo, como bien señala Hall (1997) en su análisis de la cultura popular globalizada, este tipo de representaciones a menudo se aleja de las realidades socioeconómicas y culturales de los países que las originan. La imitación de las danzas y vestimentas brasileñas en el carnaval

guarandeño no solo es una simplificación cultural, sino también una forma de mercantilización de la cultura brasileña, donde se reduce la riqueza de la tradición carnavalesca a una forma de entretenimiento visual, sin tomar en cuenta su contexto social y político.

5. **Otras Culturas:** Este grupo agrupa las comparsas que incorporan elementos de diversas culturas actuales o extintas, como la árabe, la romana o incluso la cultura rockera. Esta apropiación cultural, que puede verse como una forma de sincretismo, en muchos casos refleja lo que García Canclini (2001) describe como "la cultura híbrida", en la que las fronteras entre lo "autóctono" y lo "ajeno" se difuminan. Sin embargo, en lugar de promover un entendimiento profundo de estas culturas, las comparsas las reducen a estereotipos visuales, despojándolas de sus significados sociales y políticos.

6. **Bailes de Moda:** Las comparsas que adoptan temas de la música de moda, como la lambada, el reguetón o el vallenato, reflejan un fenómeno de "globalización cultural", en el que las festividades populares se ven absorbidas por las tendencias globales. Como señala Appadurai (1996), la globalización cultural genera un flujo constante de símbolos y prácticas que son adaptados localmente, pero que a menudo pierden su carga cultural original en el proceso. Estas comparsas, aunque populares, reflejan una homogeneización de la cultura popular, donde las expresiones tradicionales se ven desplazadas por las influencias internacionales y comerciales.

7. **Imitación del Carnaval de las Flores y las Frutas:** En estas comparsas se observa una clara imitación del Carnaval de Ambato, específicamente en la elaboración de carros alegóricos decorados con frutas y flores. Sin embargo, como indica Hobsbawm y Ranger (1983), la "invención de la tradición" implica que, aunque estas prácticas se presentan como una preservación de lo tradicional, en realidad son construcciones recientes que responden a las demandas de la industria turística y al deseo de crear una imagen "autóctona" y "auténtica" para el consumo masivo.

En el contexto del Carnaval de Guaranda, se puede identificar una tipología de comparsas que, si bien conservan ciertas características tradicionales, parecen haber perdido originalidad en los últimos años. La repetición de los motivos y temáticas de las comparsas refleja una tendencia hacia la estandarización, donde la creatividad y la innovación ceden paso a fórmulas predecibles que ya no desafían ni cuestionan las estructuras sociales y políticas. A pesar de que el carnaval se presenta como un espacio de libertad y expresión popular, la mayoría de las comparsas carecen de un enfoque crítico hacia los problemas sociales actuales. Sin embargo, es posible identificar al menos dos comparsas que se atreven a tocar temas de crítica política, una relacionada con el caso del notario Cabrera de Machala y otra que hace una leve referencia a las cortes de justicia. Aunque estas comparsas muestran un atisbo de subversión, su tratamiento de temas políticos resulta superficial y carece de una reflexión profunda, lo que limita su capacidad de generar un verdadero cuestionamiento a las estructuras de poder.

La falta de críticas sociales contundentes dentro de las comparsas puede interpretarse como un reflejo de la transformación del carnaval en un evento cada vez más institucionalizado, donde el control sobre las expresiones de la ciudadanía se ve reforzado por las dinámicas comerciales y organizativas del evento. Como señala Adorno (1991), la cultura de masas y las festividades populares se ven absorbidas por el mercado, lo que diluye su potencial como plataformas de resistencia o subversión. En lugar de ser un espacio para la libre expresión y el cuestionamiento del poder, el carnaval de Guaranda ha evolucionado hacia un proceso largo y tedioso, en el que la crítica social es relegada a una forma de entretenimiento inofensivo, que no pone en jaque las estructuras de poder dominantes.

Es evidente que durante la celebración del carnaval, se observa una amplia participación de los asistentes en actividades como el juego con carioca, una práctica que no solo involucra a los espectadores, sino también a los mismos participantes de las comparsas. A pesar de que existe una ordenanza municipal que prohíbe el uso de carioca, la policía, encargada de velar por el cumplimiento de las normas, opta por hacer la vista gorda ante la situación, prefiriendo evitar cualquier conflicto o intervención en el desarrollo de estas prácticas. Esta actitud refleja una tensión entre las normas oficiales y las prácticas populares, en la que la autoridad, consciente de la imposibilidad de controlar completamente el comportamiento de los participantes, opta por no actuar y permitir que las dinámicas festivas sigan su curso. Como señala Foucault (1975), el poder no solo se ejerce mediante la represión directa, sino también a través de la "normalización" de ciertos comportamientos, en este caso,

permitiendo la perpetuación de prácticas no oficiales mientras se mantiene una fachada de control y orden. Esta falta de intervención activa por parte de las autoridades refleja cómo las normativas oficiales son constantemente desafiadas y reinterpretadas durante el carnaval, subrayando la complejidad de la relación entre lo popular y lo institucional.

La comparsa de la escuela Juan José Flores se inspira en la tradición indígena, utilizando elementos visuales que buscan representar esta identidad cultural de manera simbólica. En esta representación, los participantes, especialmente los niños, adoptan vestimenta que remite a la figura del indígena tradicional, caracterizándose por el uso de ponchos de color oscuro, pantalones blancos y sombreros adornados con plumas. Sin embargo, esta representación, aunque pretende rendir homenaje a las tradiciones indígenas, puede ser vista como una simplificación de la identidad cultural, ya que se limita a una reproducción de estereotipos visuales que no profundizan en las complejidades históricas, sociales y culturales de las comunidades indígenas. Esta práctica de representación, como señala Hobsbawm y Ranger (1983), se enmarca en un proceso de “invención de la tradición”, en el que los símbolos culturales son seleccionados y presentados de manera que no reflejan completamente la diversidad y riqueza de las culturas representadas, sino que las adaptan a un formato que se ajusta a las expectativas del público y las necesidades del evento.

Un aspecto interesante a destacar es la transformación que experimentan los niños durante el carnaval. Anteriormente, ellos eran los principales protagonistas del juego y la alegría, especialmente en las actividades

como el juego con agua, que reflejaba la espontaneidad y el desbordamiento típico de la niñez. Sin embargo, en el contexto de las comparsas, los niños comienzan a ser parte de una coreografía más estructurada. Aunque las coreografías pueden estar bien instrumentadas, pierden la esencia de la libertad y el juego irrestricto que debería caracterizar a los infantes. A medida que avanza la festividad, los niños, aunque más ataviados y sincronizados, dejan de ser los actores principales del jolgorio para convertirse en meros componentes dentro de un espectáculo, sometidos al ritmo y las normas impuestas por las comparsas. Este cambio, que refleja un proceso de institucionalización y formalización de la festividad, va en detrimento de la espontaneidad y la autenticidad que originalmente definían su participación.

Las coplas, una vez constitutivas de la esencia popular del Carnaval de Guaranda, parecen haber caído en desuso, al punto de que se perciben como una tradición casi extinta. No obstante, en algún rincón de la festividad, como un eco lejano de tiempos pasados, aparece un voceador que, con su mercancía, revive de manera efímera esta costumbre. Este hombre ofrece a los transeúntes un pequeño folleto que recopila algunas de las principales coplas del carnaval, a un precio simbólico de 25 centavos. Esta escena refleja la pérdida de una tradición profundamente enraizada en el carnaval, que se ha visto desplazada por nuevas formas de expresión cultural y entretenimiento. Los textos, junto con este hombre, parecen ser los vestigios de una práctica que en su momento definió la singularidad del Carnaval de Guaranda, y ahora se presentan como una reliquia cultural, una huella de lo que alguna vez fue un elemento vital de la festividad.

En la tarde, poco después de la conclusión de las comparsas infantiles, se llevan a cabo las comparsas organizadas por el Instituto Superior Ángel Polibio Chávez. Como es habitual en la estructura organizativa del carnaval, estas comparsas están precedidas por la presencia de la fuerza policial, que actúa como garante del orden y la seguridad, reforzando la institucionalización de la festividad. En cuanto a los motivos de las comparsas, se percibe una notable diversidad, aunque algunas de ellas se acercan a lo que podría denominarse un enfoque minimalista, reflejando una simplificación visual que contrasta con las representaciones más elaboradas de otras comparsas. En el caso de la comparsa del Instituto, compuesta exclusivamente por mujeres, la vestimenta es sencilla: las estudiantes desfilan con blue jeans y camisetas que no solo identifican el curso al que pertenecen, sino que también incluyen una referencia al carnaval. Este atuendo, aunque práctico, da cuenta de una tendencia más amplia en el carnaval hacia la estandarización y la simplificación de la expresión festiva, un fenómeno que refleja, como señala Hobsbawm (1983), la "invención de la tradición", donde las prácticas populares se adaptan a las expectativas de las instituciones y se despojan de su carga simbólica original. Además, la comparsa se acompaña de un disco móvil al frente, que marca el ritmo de la danza. Sin embargo, este componente musical, que oscila entre el clásico "Carnaval de Guaranda" y los géneros de moda como el reguetón, subraya una tendencia hacia la globalización cultural, en la que la tradición local se ve diluida por las influencias comerciales y mediáticas. Este proceso refleja, según Appadurai (1996), cómo las festividades populares se ven absorbidas por las corrientes globales de consumo

cultural, perdiendo en muchos casos su conexión con las prácticas culturales auténticas y las dinámicas de resistencia local.

En contraste con las comparsas más convencionales, existen algunas en las que se percibe un esfuerzo por aportar algo de originalidad, aunque esta sea, en última instancia, más superficial que sustantiva. Un ejemplo de ello es una comparsa en la que las participantes se presentan ataviadas con trajes que asemejan sombreros gigantes, mientras ejecutan una danza de charlestón. A pesar de que la coreografía carece de un mensaje claro o de una carga simbólica profunda, se evidencia un esfuerzo por crear una imagen visualmente llamativa, en la que la espectacularidad parece ser el único fin. Es, quizás, una muestra de motivación hacia la originalidad, pero a costa de sacrificar cualquier conexión significativa con las tradiciones culturales del carnaval. Como bien sostiene Bourdieu (1990), en las prácticas de consumo cultural, lo que inicialmente se presenta como esfuerzo creativo o innovación, en muchos casos termina siendo una respuesta acomodaticia a las exigencias del mercado y las expectativas del público, donde el valor de la autenticidad es reemplazado por la búsqueda de lo “espectacular” y lo “llamativo”. Así, lo que podría haber sido una manifestación genuina de creatividad y reflexión cultural se reduce a una estrategia de visibilidad que carece de un sentido más profundo.

En el contexto del carnaval de Guaranda, se espera que las comparsas mantengan un carácter cómico y burlesco, que se relacione con las tradiciones festivas del evento. Sin embargo, hubo una comparsa que se apartó de los límites establecidos por el espectáculo tradicional y abordó un tema más controvertido. Esta comparsa se refería al caso del notario

Cabrera, involucrado en un escándalo de estafa en la provincia de El Oro. En esta representación, se ridiculizaba la situación mediante la figura de un personaje principal que arrojaba billetes a la multitud, mientras que detrás de él se alineaban otros participantes que representaban a los "estafados". Lo destacable de esta comparsa fue su capacidad para ir más allá del simple entretenimiento visual y ofrecer una crítica jocosa sobre un evento que había conmocionado a la realidad nacional en ese momento. De esta manera, se mostró una forma de resistencia simbólica, al usar el carnaval como un espacio de reflexión social, aun dentro del humor y la burla.

Sin embargo, esta crítica social fue una excepción dentro de un contexto que, por lo general, se caracteriza por la superficialidad de las representaciones. A continuación, se presentó otra comparsa donde las participantes iban disfrazadas como cachorros de dálmatas, con trajes y maquillaje que imitaban las características físicas de estos animales. Este tipo de representación refleja una tendencia más común en el carnaval, en la que el objetivo principal parece ser el espectáculo visual, sin un componente reflexivo o crítico más profundo. La elección de estos disfraces, aunque visualmente llamativos, carece de una conexión significativa con las tradiciones culturales locales y se limita a una forma de entretenimiento vacío.

Posteriormente, se presentó una comparsa inspirada en la cultura árabe, en la que las participantes se vistieron con trajes que evocaban los atuendos tradicionales de las bailarinas del vientre, con velos de colores dorado y azul. Frente a ellas, un disco móvil marcaba el ritmo de la música árabe, añadiendo un componente sonoro que complementaba la

representación visual. Esta comparsa, aunque decorosa y con un esfuerzo por representar una cultura ajena, también refleja un fenómeno de apropiación cultural, donde los elementos exóticos son utilizados de manera superficial y reducida, sin tener en cuenta el contexto histórico y social de las culturas representadas. Como apunta Hall (1997), estas formas de apropiación de culturas extranjeras en festividades locales a menudo simplifican las identidades culturales, reduciéndolas a estereotipos visuales que carecen de una verdadera comprensión de su riqueza y complejidad.

Un aspecto digno de atención es el cambio en la ubicación de las comparsas, las cuales ahora se realizan en el parque central, un espacio que anteriormente era el núcleo de la festividad, pero que ha sido reconfigurado a partir de las disposiciones municipales. Este cambio refleja, en parte, el proceso de institucionalización del carnaval, en el cual las festividades populares se ven mediadas y reorganizadas por las autoridades locales para darles un carácter más estructurado y controlado. Sin embargo, a pesar de este cambio espacial y organizativo, el juego con agua y la fiesta en su forma más espontánea continúan desarrollándose en paralelo, manteniendo su carácter informal y popular. Mientras las comparsas transitan por el parque, se observa que el público sigue involucrado en sus prácticas tradicionales: bebiendo, lanzándose agua entre sí y sumergiéndose en la pileta del centro del parque. Para ello, se utilizan diversos elementos como bombas de caucho llenas de agua, lavacaros y otros objetos improvisados, todo con el propósito principal de mojarse unos a otros.

Este fenómeno evidencia una yuxtaposición entre dos formas de celebración: por un lado, la festividad organizada por las instituciones, que se presenta como un espectáculo cuidadosamente estructurado y controlado, y por otro, la celebración popular, en la que el público es el verdadero protagonista y creador de la fiesta. Como señala Foucault (1975), el poder no solo se ejerce mediante la represión directa, sino también a través de la organización y control de los espacios públicos. En este caso, la festividad institucionalizada en el parque contrasta con la espontaneidad de las prácticas populares, subrayando la tensión entre lo oficial y lo popular, y cómo la autoridad busca imponer un orden en un espacio que históricamente ha sido un lugar de libertad y desbordamiento social. La yuxtaposición de estas dos formas de celebración pone de manifiesto la resistencia de la población a las normativas institucionales, y cómo, a pesar de los intentos de control, las prácticas populares continúan resistiéndose a la institucionalización completa del carnaval

El uso de las máscaras en una de las comparsas remite a los tradicionales carnavales de Venecia, pero, a diferencia de la concepción irreverente que propone Bajtín (1965) en su análisis sobre la función de las máscaras en las festividades populares, estas no parecen cumplir con una función crítica ni subversiva. En su obra, Bajtín destaca el carácter transgresor de las máscaras, que permiten al individuo ocultar su identidad y, al mismo tiempo, burlarse de su situación temporal, ya sea frente al poder o frente a sus propios semejantes. En el caso de esta comparsa, sin embargo, el uso de las máscaras parece estar más orientado a su función estética y espectacular, como un elemento visual que enriquece la puesta

en escena del desfile. Las máscaras, en lugar de ser un vehículo de subversión y desmantelamiento de las estructuras de poder, se presentan como simples adornos que contribuyen a la apariencia festiva de la comparsa, despojándolas de su potencial como herramienta de crítica social.

Un aspecto interesante y digno de observación es la relación que se establece entre la música y las comparsas en el Carnaval de Guaranda. Mientras las comparsas se encargan de proporcionar la música que acompaña las coreografías ya establecidas y normalizadas dentro del espectáculo, los espectadores se apropian de esa misma música, utilizándola para su propia celebración, que transcurre paralelamente al desfile. Este acto de apropiación no solo refleja una dinámica de consumo cultural, sino que pone en evidencia las diferentes formas en que se vive la festividad según el rol de cada participante. Mientras las comparsas se entregan a la frialdad y el mecanicismo de una coreografía previamente ensayada, el público, por su parte, se involucra en la fiesta de una manera más espontánea y desestructurada, caracterizada por la improvisación y el jolgorio. Aquí, la danza no sigue una pauta rígida, sino que fluye de acuerdo con el deseo del momento y el disfrute personal. En paralelo, el consumo de alcohol se convierte en una parte integral de la experiencia festiva, donde la única medida para la indulgencia parece ser "lo que el cuerpo aguante". Esta dicotomía entre las coreografías institucionalizadas de las comparsas y la libertad desbordada del público refleja, como señala Foucault (1975), cómo las prácticas festivas están permeadas por estructuras de poder que regulan ciertas formas de participación, mientras que al mismo tiempo se

permite la liberación de otros aspectos de la vida social a través de la transgresión de normas establecidas. En este sentido, el carnaval, aunque organizado, se convierte en un espacio donde se negocian las relaciones de poder y se reconfiguran temporalmente las normas sociales, permitiendo que la festividad funcione tanto como un espectáculo controlado como una oportunidad de resistencia simbólica.

La participación real de la comunidad en las comparsas del Carnaval de Guaranda se reduce principalmente a la respuesta del público en forma de aplausos o cualquier otra forma de aprobación o desaprobación del espectáculo. Esta interacción, aunque aparentemente forma parte de la festividad, no va más allá de una reacción pasiva frente a una estructura organizativa y coreográfica que, en su mayoría, es controlada por las instituciones. En pocas ocasiones, especialmente en los días en los que no hay presencia de un cerco policial que impida el acceso, algún espontáneo se une a las danzas, lo que subraya la separación entre los "actores" del espectáculo y el público. Esta división refleja una tendencia creciente hacia la institucionalización y la comercialización del carnaval, un fenómeno que, como señala Bajtín (1965), implica una pérdida de la "ambivalencia" y "subversión" propias de la festividad popular. En lugar de ser un espacio de participación activa y libre, la festividad se convierte en un evento organizado, donde el público se convierte más en espectador que en actor. De manera similar, Guy Debord (1994) argumenta en su obra *La sociedad del espectáculo* que la cultura popular, al ser transformada en un espectáculo de masas, pierde su capacidad de crítica y de participación activa, convirtiéndose en un producto consumible que aliena al individuo de su capacidad para

ser un actor social. Así, el carnaval, en lugar de ser un espacio de subversión y resistencia, se ha transformado en un evento donde las dinámicas de participación activa han sido sustituidas por la pasividad del público y la regulación de los organizadores.

Las comparsas del Carnaval de Guaranda, lejos de ser un espacio de creatividad desbordante, se convierten rápidamente en una experiencia agotadora para sus participantes directos. El recorrido, que abarca aproximadamente veinte cuadras, no solo es extenso, sino que también resulta monótono, ya que las coreografías y los motivos se repiten de manera casi insostenible, sin ofrecer ningún tipo de innovación o frescura. La tipología de comparsas, como ya se ha mencionado, se caracteriza por una mezcla indiscriminada de elementos culturales que van desde los indígenas hasta los montubios o españoles, sin ninguna consideración crítica o reflexiva sobre las tradiciones que pretenden representar. La música, a menudo una cumbia, parece ser elegida más por su ritmo pegajoso que por cualquier conexión significativa con los temas tratados en las comparsas. En este sentido, el carnaval se ha convertido en un ejercicio de exuberancia superficial, donde la forma prevalece sobre el contenido. Como bien señala Bourdieu (1990), en la cultura popular, lo que en un principio podría ser una expresión auténtica de la identidad social, rápidamente se ve transformado en un producto de consumo, que pierde su potencial crítico y se convierte en una mera representación visual que busca impresionar a la audiencia, más que ofrecer una reflexión profunda o genuina.

En la siguiente comparsa, se presenta un grupo de mujeres ataviadas con vestimenta típica de vaqueras: jeans, blusas, y en algunos casos,

chalecos, complementados con el sombrero vaquero y las botas características de este atuendo. La coreografía, por su parte, se ejecuta al ritmo de música ranchera, lo cual evoca una estética que remite a las tradiciones rurales, aunque de manera bastante superficial. Curiosamente, la música seleccionada es tomada de la banda sonora de una novela en la que se retrata la vida en una hacienda, lo que sugiere una adaptación de un imaginario de la vida rural que, si bien está vinculado a una visión tradicional de la cultura ecuatoriana, es, en realidad, una construcción mediática y comercial. Este fenómeno resalta un proceso común en las festividades contemporáneas, donde elementos de la cultura popular se adoptan y son presentados no tanto como una representación fiel de una realidad social, sino como una versión estilizada y descontextualizada de la misma. La apropiación de la música de la novela, en lugar de ser un acto de reivindicación cultural, se convierte en una re-creación visual y sonora de la vida rural, que se adapta más a las expectativas del entretenimiento y la comercialización que a una comprensión profunda de la cultura que pretende representar. Como argumenta García Canclini (2001), este tipo de hibridación cultural, que se observa en el carnaval, es una adaptación de las tradiciones locales a los intereses del mercado global, perdiendo muchas veces su carga simbólica y transformándose en una mera forma de espectáculo.

De todas las comparsas observadas hasta el momento, esta es la primera que se presenta bajo el pretexto de la risa, centrando su temática en un grupo de payasas que ejecutan una coreografía sincronizada. Lo que inicialmente podría asociarse con la espontaneidad y la energía

emocional propias de los payasos de circo se convierte, en este contexto, en un espectáculo monótono y carente de la vitalidad que caracteriza al personaje tradicional. La figura del payaso, en su esencia, es una manifestación de lo grotesco y lo carnavalesco, como bien apunta Bajtín (1965), quien señala que el payaso es una figura que, a través de la burla y la transgresión, cuestiona las normas establecidas y permite la liberación de las tensiones sociales. Sin embargo, en esta comparsa, dicha carga subversiva y lúdica se diluye, transformándose en una coreografía predecible y estéticamente saturada de colores vibrantes, los cuales, aunque exuberantes, se limitan a ser su único referente. Esta repetición de lo visual, sin una conexión profunda con la tradición carnavalesca ni con la espontaneidad inherente a la figura del payaso, refleja la apropiación de un simbolismo cultural sin una reflexión crítica, reduciendo la potencialidad subversiva de la festividad a un simple ejercicio decorativo. Como argumenta Adorno (1991), la transformación de la cultura popular en un espectáculo masificado contribuye a la pérdida de su capacidad crítica, convirtiéndola en una mera forma de entretenimiento visual.

Al concluir la comparsa, el parque comienza a vaciarse, y se acerca la hora del almuerzo. Sin embargo, muchos de los asistentes siguen participando en el juego con agua, que encuentra en la pileta del parque Central su principal escenario. En este contexto, la festividad parece cobrar una nueva vida, especialmente cuando los jóvenes, con su energía contagiosa, inyectan una inesperada alegría a la ciudad. Mientras tanto, la cotidianidad sigue su curso, y se puede observar a los oficinistas, con sus trajes impecables, dirigiéndose a sus respectivos almuerzos, ajenos

a la efervescencia festiva. Esta yuxtaposición entre la rutina diaria y la irrupción de la fiesta resalta la dicotomía entre lo oficial y lo popular, como lo describe Foucault (1975), donde las prácticas sociales se estructuran según el poder y las normativas oficiales, mientras que las festividades populares emergen como un espacio de liberación momentánea de esos mismos controles. En el centro del parque, por otro lado, no hay persona que se haya librado del "bautismo" de agua, un acto lúdico que, aunque impregnado de erotismo y diversión, se distanció de la solemnidad de los rituales religiosos, los cuales para la Iglesia Católica representan un acto sagrado. Este contraste evidencia cómo, en el carnaval, la religiosidad institucionalizada se ve desbordada por una celebración que trasciende los límites de lo "sagrado", reconfigurando temporalmente las jerarquías sociales y culturales que suelen estructurar la vida cotidiana.

En la tarde, alrededor de las cuatro, se lleva a cabo una peculiar marcha conocida como el *Bando Carnavalero*, en la que participan principalmente funcionarios y empleados de la personería de la Corte Superior de Justicia de la ciudad. Esta marcha se distingue de las comparsas tradicionales, ya que no sigue las mismas características festivas y populares. Los participantes, en lugar de representar las identidades culturales autóctonas o folklóricas típicas del carnaval, adoptan una estética que remite a la época colonial. Los hombres visten trajes formales de casimir negro, chaleco, camisa blanca y corbata de moño, con algunos complementos como sombreros de copa y zapatos de charol. Las mujeres, por su parte, llevan largas blusas y faldas con pliegues, con colores variados, guantes de tela y sombrillas, a pesar de

que el sol no sea presente en ese momento. Esta vestimenta remite a una representación visual que evoca los tiempos coloniales, y destaca por su formalidad y la distancia con la festividad popular.

El recorrido de esta marcha se realiza por las principales calles del centro histórico de Guaranda, donde los participantes se detienen en algunas esquinas para pronunciar un discurso. En este discurso, se declara oficialmente la apertura de las celebraciones del carnaval, las cuales deben celebrarse con "buena voluntad" y "buenas maneras", lo que refleja un intento de imponer un orden y un comportamiento "correcto" durante la festividad. Esta actitud de control y normativización recuerda, en cierto modo, a los pregoneros medievales, quienes proclamaban orden en medio de la festividad. A través de esta representación, se puede interpretar un intento por parte de las autoridades locales de asociar el carnaval con los valores de la ciudad colonial, subrayando una continuidad de la herencia ibérica, en la que la festividad es presentada no solo como un evento de disfrute, sino también como una manifestación de orden social y control.

Al caer la noche, en el Teatro Nilo, se lleva a cabo la elección de la Reina del Carnaval Universitario, un evento organizado por la Universidad Estatal Bolívar, en el que participan profesores, estudiantes y empleados de la institución. Aunque el evento está programado para comenzar alrededor de las ocho de la noche, se inicia con media hora de retraso, lo que refleja la laxitud organizativa que a menudo caracteriza a este tipo de celebraciones institucionales. El escenario está cuidadosamente diseñado con una estructura que evoca el simbolismo clásico de la cultura griega, con columnas que remiten a un liceo o una

academia, y la figura de Atenea, diosa de la sabiduría, situada a un lado del escenario. Este montaje, cargado de connotaciones de erudición y formalidad, busca conferir a la ceremonia un aire de solemnidad que, sin embargo, contrasta con la naturaleza festiva y lúdica del carnaval. Además, el atril para los presentadores y las flores, elementos comunes en este tipo de espectáculos, refuerzan la atmósfera de pompa y protocolo.

Es relevante señalar que este evento, aunque se presenta como parte de las celebraciones carnavalescas, es un espectáculo de carácter pagado, al que asisten en su mayoría personas vinculadas directamente con la universidad. Esta situación evidencia cómo las festividades, en muchos casos, se institucionalizan y comercializan, perdiendo su potencial crítico y participativo. El carnaval, que históricamente ha sido un espacio de subversión y desbordamiento social, se transforma aquí en un acto controlado y normado, donde las jerarquías universitarias se reflejan incluso en la estructura misma del evento. Como argumenta Hobsbawm (1983), la "invención de la tradición" en este tipo de contextos tiene el efecto de despolitizar las celebraciones populares, transformándolas en eventos cuyo principal objetivo es la reproducción del orden social y las estructuras de poder preexistentes.

Las candidatas al título de Reina del Carnaval Universitario provienen de las principales subsedes de la Universidad Estatal Bolívar —ubicadas en Las Naves, Caluma, Echandía, San Miguel, Chillanes y Guaranda— y son sometidas a pruebas que incluyen traje de noche, traje de baño y respuestas a preguntas asignadas individualmente. La presencia destacada de las autoridades en las primeras filas del teatro pone de

relieve el carácter institucional de esta ceremonia, que dura aproximadamente tres horas e incluye presentaciones artísticas variadas, desde música pop hasta pasillos. Finalmente, se corona como Reina a la representante de Guaranda, lo cual no solo enaltece la identidad local, sino que también reafirma las jerarquías de poder dentro de la institución. Este tipo de concurso, aunque en apariencia festivo, subraya cómo los certámenes de belleza se transforman en espacios de producción cultural que legitiman normas de género, clase y belleza. Como señala Banet-Weiser (1998), estos concursos operan como rituales cívicos que construyen ideales de feminidad y ciudadanía. De esta manera, el evento se convierte en un espacio de visibilidad y consumo cultural que, lejos de cuestionar el orden social, lo reproduce, convirtiéndose en una herramienta institucional que refuerza las estructuras de poder preexistentes.

Tras la elección de la Reina de la Universidad, o más bien paralelamente a esta, se lleva a cabo un baile popular en las escalinatas de la Cruz Roja, un espacio de aproximadamente 120 metros que conecta la parte baja de la ciudad con el primer programa de vivienda de Guaranda, la Ciudadela Juan 23. Este evento, aunque se presenta como parte de las festividades del Carnaval, está auspiciado por la Municipalidad, que contribuye proporcionando una orquesta y el servicio de disco móvil para amenizar la actividad. Sin embargo, el papel de la institución se limita a este acto de apoyo logístico, sin ninguna participación activa o presencia institucional durante el evento. La música y el equipo de amplificación son facilitados, pero no se observa una integración real de las autoridades locales en el evento más allá del simple patrocinio. Esto

subraya una tendencia recurrente en la festividad, donde la institucionalización del carnaval parece centrarse en la provisión de recursos materiales (como la música y el equipo) más que en una participación significativa o en la creación de espacios de participación directa para la comunidad. Como sostiene Debord (1994), en la sociedad del espectáculo, las instituciones se limitan a intervenir en el espacio público a través de recursos que no requieren una verdadera implicación cultural o social, despojando a la fiesta de su capacidad transformadora y limitando su potencial como un espacio de resistencia o subversión.

Una de las características más destacadas de este tipo de bailes populares es su apertura total hacia quienes deseen participar, lo que los convierte en espacios altamente accesibles pero también regulados por dinámicas de consumo y sociabilidad. El consumo de bebidas alcohólicas se presenta como parte integral del evento, con bebidas tradicionales como la "canela" (puro con naranjilla), junto a vinos, ron y licores populares de la provincia de Bolívar, como Trópico o Zhumir, que marcan no solo una costumbre local sino también un mecanismo de integración social y visibilidad festiva. Como señala Dietler (2006), el alcohol, lejos de ser simplemente una sustancia consumida de manera individual, se convierte en un artefacto cultural que adquiere múltiples significados en contextos rituales y festivos. En el caso del Carnaval de Guaranda, su consumo está completamente imbricado en la estructuración misma de la festividad. De manera similar, Bravo Viveros (2018) apunta que, en contextos de celebraciones colectivas, el consumo de alcohol se convierte en un acto que refuerza las dinámicas de grupo y solidaridad, pero también puede dar paso a comportamientos desbordados y

descontrolados, reflejando las tensiones entre las normas sociales y la liberación temporal que brinda la fiesta. Además, la música, que abarca géneros como la tecno cumbia, salsa, y reguetón, complementa este consumo, contribuyendo a la atmósfera de relajación y disfrute que caracteriza el evento, pero también a la forma en que la fiesta se consume de manera masificada, sin una conexión profunda con los significados tradicionales. El carnaval, entonces, se convierte en un evento que no solo celebra la cultura popular, sino que también es absorbido por las lógicas del mercado, donde las dinámicas de consumo se convierten en una extensión de las mismas estructuras económicas y sociales que deberían cuestionarse en la festividad. Finalmente, como señala Pastor (2007), cuando el consumo de alcohol se institucionaliza en festividades como el carnaval, se corre el riesgo de despojar a la fiesta de su capacidad crítica y transformadora, limitando su potencial de cuestionamiento a las estructuras de poder y control presentes en la sociedad.

Al día siguiente de la elección de la Reina del Carnaval Universitario, quien representará a las facultades y extensiones de la Universidad Estatal Bolívar, se lleva a cabo el desfile de comparsas, un evento tan significativo como el que tiene lugar el domingo, considerado el principal. En este desfile participan delegaciones de todas las extensiones de la universidad, así como delegaciones invitadas de universidades amigas. Este evento, que tradicionalmente comienza a las once de la mañana, suele iniciar con una demora de aproximadamente media hora, lo que refleja una constante en la mayoría de los actos organizados en el marco del carnaval. Aunque los detalles de estos

eventos serán descritos de manera más extensa en la sección correspondiente, se destaca especialmente la comparsa en la que participa la comunidad universitaria, la comparsa principal del domingo, que involucra a casi todas las instituciones de la ciudad, y la del lunes, auspiciada por la Casa de la Cultura en su intento por "culturizar" el Carnaval.

Dado que estos desfiles requieren una notable paciencia por parte de los asistentes, que deben estar dispuestos a perderse otros sucesos que ocurren a su alrededor, he optado por documentarlos a través de tecnología audiovisual. En este sentido, el municipio, la prefectura, la universidad, la Casa de la Cultura, el canal de cable local y RTU, una cadena con cobertura nacional, han colaborado en la grabación de estos eventos. Esta documentación audiovisual no solo facilita el seguimiento de las festividades, sino que también sirve como un testimonio de la institucionalización progresiva del Carnaval, donde las festividades populares se encuentran cada vez más mediadas por las estructuras de poder y la lógica de consumo cultural.

La comparsa, cuya duración se extiende por aproximadamente tres horas, inicia en la Terminal Terrestre y recorre una serie de calles emblemáticas como Eloy Alfaro, 10 de Agosto, Sucre, García Moreno, Convención de 1884, Manuela Cañizares, Av. Cándido Rada, el Redondel del Parque Echandía, para finalmente culminar en la Plaza Roja. A pesar de que el Carnaval de Guaranda es una celebración profundamente enraizada en la tradición, con una larga historia de concluir en el Parque Central Simón Bolívar, en los últimos tres años el recorrido ha sido objeto de constantes modificaciones. Estos cambios

constantes, lejos de reflejar una evolución planificada del evento, parecen más bien una serie de intentos por adaptarlo a nuevas realidades urbanísticas y logísticas, sin una clara justificación cultural o festiva. Como si las tradiciones estuvieran destinadas a ser reconfiguradas de acuerdo con la comodidad de los organizadores y las decisiones institucionales, el carnaval, en su versión moderna, se ha transformado en un desfile cada vez más desdibujado, donde las viejas rutas y las antiguas costumbres se ven desplazadas por un afán por "mejorar" lo que, en su esencia, ya funcionaba de manera espontánea y orgánica.

Una vez concluida la comparsa de la Universidad, alrededor de las dos de la tarde, la Plaza Roja se convierte en el epicentro de una verdadera fiesta popular, un baile que colma las aproximadamente tres cuerdas de la plaza, ocupadas por los carnavaleros que, al ritmo de la orquesta o el disco móvil, continúan con la celebración hasta bien entrada la noche. Si bien este podría ser el momento culminante del Carnaval, el evento se convierte en un ejercicio de consumo y espectáculo sin mucha profundización cultural. A las ocho de la noche, el baile sigue su curso, pero para las diez de la noche, la celebración comienza a decaer, y solo quedan unos pocos grupos de personas libando. La festividad, en su formato actual, se ha transformado en una experiencia de entretenimiento superficial, donde la euforia se diluye rápidamente en un espacio que, en vez de ser un encuentro cultural auténtico, se convierte en un acto consumista, donde el goce efímero y la transitoriedad del consumo de alcohol predomina sobre cualquier otra forma de participación significativa. Lo que alguna vez pudo haber sido un espacio de expresión colectiva se ha convertido en un lugar donde el

ruido y el consumo de alcohol son los verdaderos protagonistas, mientras que las dimensiones críticas y transformadoras de la festividad se pierden entre las luces de la fiesta y la música comercial.

Un punto a destacar es que, tras la finalización de las comparsas, el consumo de alcohol se intensifica notablemente. Este fenómeno puede atribuirse a varios factores, siendo uno de los más relevantes la escasa integración entre los participantes de los distintos grupos que conviven en la celebración, a pesar de compartir un espacio físico. En la práctica, los niveles de interacción entre los grupos son mínimos y suelen limitarse a interacciones ocasionales o incidentales. Aunque un número considerable de habitantes locales se une a la festividad, la participación se restringe mayormente a los grupos a los que cada persona pertenece, y solo se establecen contactos con otros grupos cuando existe algún tipo de familiaridad o sociabilización previa. En los estudios sobre festivales y eventos culturales, se ha observado que existe una “segmentación” de los asistentes basada en sus motivaciones, expectativas y relaciones previas (Roldán Noguerras, 2021). Esta segmentación se traduce en que, incluso dentro de un espacio de celebración común, se reproducen dinámicas sociales previas de pertenencia y exclusión. De igual modo, investigaciones sobre el consumo de alcohol en contextos festivos señalan que este actúa tanto como mecanismo de cohesión interna de grupo como de demarcación frente a otros, de modo que beber “con los propios” refuerza la identidad del grupo mientras se limita la integración con los demás (Wilson, 2004). La mayoría de las personas que participaron en la comparsa se quedan en el baile popular, pero —otra vez— se segmentan según la afinidad que tienen con su respectivo grupo

de pertenencia. Este comportamiento evidencia que, lejos de producirse una integración comunitaria generalizada, la festividad reproduce las divisiones sociales existentes: la fiesta popular se convierte más bien en un escenario de fragmentación grupal, donde las dinámicas de consumo y pertenencia ejercen tanto un papel de contención social como de exclusión simbólica.

En términos generales, son el turismo y los negocios los que más beneficios económicos obtienen del Carnaval, particularmente a través del consumo masivo de alcohol y alimentos, así como de la afluencia de turistas. Los negocios, en especial los del sector de la gastronomía y la venta de bebidas, generan ganancias sustanciales durante esta festividad. Sin embargo, las relaciones de solidaridad o integración que tradicionalmente se asocian con el carnaval son relativamente limitadas. En lugar de ser un espacio de cohesión social, la festividad se ha convertido cada vez más en un evento marcado por la lógica del consumo y el mercado. Como señala Giddens (1991), las fiestas populares en la modernidad tienden a ser absorbidas por las dinámicas del mercado, donde los valores comerciales y de consumo eclipsan los potenciales comunitarios de estas celebraciones. En este contexto, el turismo no solo actúa como un motor económico, sino que también redefine el carácter y los objetivos de la festividad, transformando lo que antes podría haber sido un evento de participación colectiva en un producto que se adapta a las expectativas de los consumidores y al interés económico de las empresas involucradas.

3.1.7 Viernes 24 de febrero: desfile de comparsas en la parroquia de Guanujo y elección de la reina. Noche de gala y belleza. Espectáculo y Show artístico. Elección y Coronación de la Reina de Guaranda y sus Carnavales 2006

El Carnaval continúa al día siguiente en la parroquia urbana de Guanujo, la cual, a pesar de los cambios que ha experimentado a lo largo del tiempo, conserva muchos de los elementos que originalmente caracterizaban al Carnaval de Guaranda. Esta particularidad, junto con las limitaciones espaciales que presenta mi investigación, me lleva a no realizar un análisis detallado de esta celebración en el presente trabajo. Sin embargo, es importante señalar que la celebración en Guanujo posee características únicas que la distinguen y que justifican un análisis independiente en el futuro. Las particularidades espaciales y temporales de este evento, que aún mantiene ciertas tradiciones del Carnaval original, ofrecen un campo de estudio relevante que, sin duda, merecerá un tratamiento más exhaustivo en investigaciones posteriores.

El mismo día, a las ocho de la noche, se lleva a cabo la velada de gala, durante la cual se elige a la Reina de los Carnavales, un evento que tiene lugar en el Coliseo Municipal. Este acto no solo cuenta con la participación de las candidatas y autoridades locales, sino que también sirve como plataforma para la presentación de diversos grupos de la localidad, así como de artistas nacionales e internacionales. La estructura del evento, con entradas diferenciadas —quince dólares para el acceso general, veinte para las tribunas, y un costo adicional para las sillas cercanas al escenario— refleja una clara segmentación del público, accesible solo a aquellos con recursos suficientes para pagar las tarifas

establecidas. Este tipo de organización pone de manifiesto cómo la festividad, que en sus orígenes podía haber sido un espacio inclusivo y de integración popular, se ha ido transformando en un espectáculo de carácter elitista, donde la participación y el disfrute se ven condicionados por la capacidad económica. En lugar de ser una celebración colectiva, el evento se convierte en un producto de consumo cultural que refuerza las divisiones socioeconómicas, ya que no todos los habitantes de la ciudad tienen las mismas posibilidades de acceso a este tipo de celebraciones, lo que limita su potencial como un espacio verdaderamente inclusivo y transformador.

El evento, programado para comenzar a las ocho de la noche, inicia finalmente una hora después de lo previsto, con la sala completamente llena. Este espacio se convierte en un punto de encuentro para diversos grupos, mientras el consumo de alcohol, que en ediciones anteriores había sido restringido por la municipalidad, ahora se encuentra regulado y comercializado como parte de la festividad. Este cambio refleja la tendencia creciente de mercantilización del carnaval, donde el consumo no solo se permite, sino que se convierte en un componente integral del evento, junto con la venta de alimentos y otros productos. Aproximadamente a las nueve, las luces se apagan y el evento comienza con la participación de un grupo de danza que ejecuta una coreografía inspirada en la zamba brasileña, acompañada de dos malabaristas que manipulan antorchas de fuego. A pesar de la belleza estética y el atractivo visual de la presentación, lo que realmente predomina en esta actuación es la carga erótica de la misma, algo que no es incidental, sino que parece estar cuidadosamente diseñado para captar la atención del

público. La sexualización de este espectáculo no es casual; como señala Gill (2012), "el espectáculo impone cuerpos y sexualidades que obedecen la lógica del consumo visual y del mercado del deseo", un fenómeno que refleja cómo la sexualización se ha integrado de forma sistemática en las celebraciones populares. Esta sexualización, aunque visualmente cautivadora, revela una desconexión con la identidad original del carnaval, el cual históricamente ha sido un espacio de crítica social, integración comunitaria y resistencia cultural. En lugar de explorar estas dimensiones más profundas, el evento se orienta a agradar al público mediante un show superficial y comercial, donde el erotismo y el espectáculo se imponen sobre cualquier intento de reflexión o cuestionamiento social, convirtiendo el carnaval en un producto más del mercado de entretenimiento.

Una vez concluido el primer espectáculo, se procedió a la presentación de las candidatas a Reina, un acto que estuvo acompañado de dos pantallas gigantes, las cuales facilitaron la visualización del evento a aquellos asistentes que se encontraban distanciados del escenario. Durante esta presentación, se ofreció una breve introducción sobre las candidatas, así como una alusión al Carnaval, buscando evocar la conexión de este acto con la festividad en su totalidad. El uso recurrente de la música típica del Carnaval de Guaranda se presenta como un recurso clave por parte de las autoridades para invocar la identidad cultural y fortalecer el sentimiento de pertenencia entre los asistentes. Esta estrategia resalta la importancia de la música como un símbolo de la tradición, utilizado no solo como un elemento artístico, sino como una herramienta de legitimación cultural. En el discurso de los presentadores,

se hace hincapié en las raíces precolombinas y españolas del carnaval de Guaranda, intentando ofrecer una visión dual de la identidad festiva, al mismo tiempo que se busca dotar de una "identidad tradicional" a un evento que, cada vez más, se ve influenciado por la institucionalización y la mercantilización de la festividad. Esta apelación a las raíces históricas del carnaval, si bien tiene un valor simbólico, también refleja un esfuerzo por articular un relato identitario que pueda alinearse con las expectativas de la institucionalidad y la comunidad, sin necesariamente considerar la diversidad de visiones o la espontaneidad que tradicionalmente caracterizó a esta fiesta.

Como parte del interludio en la velada, se presenta una coreografía en la que participan exclusivamente mujeres. La danza, que exhibe movimientos sugestivos y cargados de connotaciones eróticas, tiene como característica predominante el contacto físico cercano entre las participantes, lo que intensifica la provocación implícita en la coreografía. A pesar de la calidad estética y técnica de la ejecución, que refleja un trabajo coreográfico bien realizado, la respuesta del público es ambigua. La sensualidad de la danza, lejos de ser universalmente aceptada, parece generar una resistencia perceptible entre algunos asistentes, quienes podrían sentirse incómodos con la carga erótica de la actuación. Este fenómeno pone de manifiesto las tensiones presentes en las representaciones de género dentro de las festividades, en las cuales el erotismo, cuando se manifiesta de forma explícita, puede chocar con las normas y expectativas sociales del público, revelando las fronteras entre lo aceptable y lo transgresor dentro de un contexto cultural determinado. Este tipo de performances, aunque a menudo celebrados

por su audacia y por romper tabúes, también subraya cómo las dinámicas de poder y las convenciones sociales actúan como barreras a la aceptación de ciertas expresiones artísticas.

A continuación de esta danza se lleva a cabo la presentación de los trajes típicos por parte de las candidatas a reina. Los atavíos, inspirados en comunidades indígenas como los otavaleños —con plumas, penachos y vestimentas que evocan las vírgenes del sol—, o adoptando estilos al modo del carnaval de Río de Janeiro, funciona más como un espectáculo visual que como una afirmación identitaria profunda. En muchos casos parece menos que quieran subrayar una conexión cultural auténtica y más que buscan generar impacto estético. Este proceso puede entenderse mediante la idea de usurpación simbólica que plantea Guerrero Arias, es decir, «la apropiación por parte de los sectores dominantes de símbolos que no les pertenecen originalmente, para resemantizarlos y convertirlos en dispositivos de legitimación del poder» (Guerrero Arias, 2004). De este modo, los trajes dejan de ser vehículos de autoafirmación cultural de las comunidades representadas y se transforman en mercancías festivas, donde la forma prima sobre el sentido y el significado. En lugar de presentar una reivindicación de identidades subalternas, lo que asistimos es a una coreografía simbólica que reproduce dinámicas de poder, donde el carnaval se convierte en una vitrina del espectáculo, más que en un espacio de resistencia o expresión comunitaria.

Después de la presentación de las candidatas, se exhibe un conjunto musical local denominado *Histeria*, cuya propuesta se inscribe dentro del género pop, con un repertorio que abarca desde artistas populares como Ricardo Arjona hasta grupos como Los Enanitos Verdes, entre

otros. Este tipo de intervenciones musicales, lejos de ofrecer una propuesta artística coherente o relevante para el evento, parece funcionar más como un elemento de relleno, diseñado para mantener la atención del público mientras se transita entre las secciones del espectáculo. A medida que avanzan las horas, y ya pasada la medianoche, comienza a percibirse un cierto malestar entre la audiencia, una incomodidad que se relaciona con la falta de conexión entre las actuaciones presentadas y el propósito de la celebración. Al finalizar este número, se da paso a la presentación de las candidatas a través de una serie de preguntas orales, un acto que pretende darles mayor visibilidad, pero que, en realidad, sigue una estructura predecible y formal, sin mucho espacio para la improvisación o para una verdadera interacción significativa con el público. Este tipo de organización del evento refleja una visión instrumental del carnaval, donde el entretenimiento se subordina a un formato rígido que prioriza la estructura sobre la espontaneidad, reduciendo la festividad a una serie de actos protocolarios más que a un espacio de expresión genuina o crítica.

Todas las candidatas son menores de edad, lo que coloca la disertación basada en cuestionarios —previamente entregados— en un ámbito bastante limitado. Las respuestas, a menudo poco elaboradas, se ven agravadas por dificultades en dicción y desenvolvimiento escénico de algunas participantes. Esta situación remite a la problemática de la sexualización prematura en contextos públicos festivos infantiles, tal como apuntan los estudios sobre representación de menores en espacios de exhibición (Instituto de la Mujer, 2020). Luego, la velada prosigue

con la intervención de un grupo de tecnocumbia de reconocimiento nacional cuya puesta en escena se apoya en cuerpos estructurados, movimientos sugestivos y una fórmula de atracción visual que opera casi como producto de consumo. Como indican Yáñez (2022), la cultura de masas refuerza formas de espectáculo donde “la tendencia a la sexualización es consustancial al sector industrial de la cultura”. En este contexto, el hecho de que una figura institucional —el señor gobernador— haya sido invitado a participar y haya rehusado hacerlo, señala una tensión simbólica: mientras el espectáculo recurre a la sexualización como estrategia de visibilidad, la autoridad mantiene una distancia que evidencia el desajuste entre la imagen festiva y las expectativas de gobernabilidad. En conjunto, esta dinámica revela cómo lo que pudo haber sido un rito de integración y expresión cultural se transforma en un ejercicio instrumental donde menores, cuerpos y estética operan en función del espectáculo más que del sentido comunitario.

El momento culminante del evento de esa noche fue la proclamación de las reinas por parte de las autoridades. En este punto de la velada, resulta pertinente destacar el papel activo de las barras que acompañaban a las candidatas. Estas barras, a lo largo de todo el evento, contribuyeron al dinamismo de la celebración, animando a sus representantes con entusiasmo, en mayor o menor grado. Sin embargo, fuera de este círculo cercano, el resto del público se comporta más bien como observador, sin una participación activa en el proceso. En este sentido, se observa que la festividad se ha transformado en un espectáculo dirigido a una audiencia pasiva, cuyo rol se limita al de espectadores, que en ocasiones

buscan formas alternas de involucrarse con el evento. Como ocurre en muchos espacios festivos de naturaleza mercantilizada, el consumo de alcohol se convierte en una vía de interacción social paralela al espectáculo, donde los asistentes se agrupan de acuerdo con sus preferencias y afinidades personales, compartiendo bebidas y conversando con amigos, como una forma de crear su propia dinámica dentro del evento. Esta segmentación social de la participación en el carnaval resalta la desconexión entre los elementos institucionalizados del evento —en este caso, la proclamación de las reinas— y la realidad cotidiana de los participantes, quienes, al no sentir una identificación plena con el acto, recurren al consumo de alcohol como un mecanismo de integración social alternativo.

Finalmente, la nueva Reina de los Carnavales de Guaranda ha sido designada, aunque la espera ha sido larga y, para muchos, tediosa. Ya es de madrugada y la mayoría de los espectadores han abandonado el evento, con pocos presentes en el coliseo para presenciar este momento crucial. La escasa cantidad de asistentes que se mantienen hasta las dos y media de la madrugada parece reflejar una fatiga colectiva, no solo física, sino también emocional, que da cuenta de la desconexión entre la audiencia y la dinámica del espectáculo. Aunque algunos espectadores expresan inconformidad con el resultado, particularmente con la performance de la candidata en la prueba oral, lo que subraya la tensión entre el ritual de la festividad y las expectativas de los asistentes, este tipo de desencuentros parecen ser, en última instancia, irrelevantes dentro de la lógica del evento. La experiencia del Carnaval, y en particular la elección de la reina, ha pasado a ser un trámite más que un

evento participativo, lo que refleja la mercantilización de la festividad, en la cual la participación activa de los asistentes queda relegada a un plano secundario, mientras el espectáculo institucionalizado se lleva el protagonismo.

Para culminar la velada, se presenta el artista internacional, Axel, quien ha esperado toda la noche para subir al escenario. En ocasiones anteriores, figuras como Alberto Plaza tuvieron un papel similar. A pesar de que la contratación de estos artistas representa una de las mayores inversiones dentro del presupuesto del evento, su intervención es sorprendentemente breve y tiene lugar cuando la mayoría de los asistentes ya se ha retirado. Este tipo de decisiones refleja una clara tendencia hacia la mercantilización del evento, donde la inversión económica se centra en traer artistas de renombre, cuyo impacto real en la comunidad es, en muchos casos, superficial. Como señala García Canclini (1995), "la cultura se ha convertido en mercancía en la sociedad contemporánea", donde las festividades locales, en lugar de ser un espacio de expresión y celebración cultural auténtica, se transforman en vitrinas comerciales diseñadas para atraer la atención y el consumo de audiencias masivas. En este sentido, el carnaval pierde su carácter local y se convierte en un espectáculo destinado a la satisfacción de los intereses comerciales, donde la presencia de artistas internacionales no genera un vínculo genuino con la comunidad, sino que sirve más como un recurso simbólico que justifica el gasto elevado y contribuye a la imagen "prestigiosa" del evento. La contratación de estos artistas no solo está desprovista de un propósito cultural profundo, sino que también perpetúa una lógica de consumo, que despoja a la festividad de su

capacidad para ofrecer una reflexión crítica sobre las realidades sociales y culturales locales.

3.1.8 Sábado 25 de febrero: Desfile Chacarero, desfiles indígenas, Show artístico realizado en la Plaza Roja, Velada Carnavalera, “evocando el Carnaval y Fogata Bailable” organizada por el Colegio Pedro Carbo

El sábado 25 de febrero, por la mañana, la ciudad de Guaranda se presenta de manera inusualmente vacía, en contraste con lo que se esperaría durante la festividad del Carnaval. Esto se debe a que, al ser un evento de alcance regional, muchos de los guarandeños y turistas se desplazan hacia la vecina Chimbo, donde también se celebran los carnavales en esa fecha. No obstante, esto no implica que no haya actividades en Guaranda; a la misma hora, se desarrollan tres desfiles en diferentes puntos de la ciudad. Estos desfiles, aunque casi paralelos en términos de tiempo y espacio, reflejan las tensiones y complejidades sociales subyacentes en la organización del carnaval. Por un lado, se encuentra el Carnaval Indígena, organizado por la FECAB Brunari, que comienza en el Terminal Terrestre y concluye en el complejo Galo Miño Jarrín. Por otro, el Carnaval Indígena Alternativo, organizado en los últimos dos años por el gobierno municipal, cuyo recorrido atraviesa las principales calles del casco urbano y culmina en la plaza Quince de Mayo. Finalmente, se lleva a cabo el desfile "Cacharrero", que tiene como punto de concentración el parque Echandía, extendiéndose por las principales calles de la ciudad. Estos eventos, que transcurren en horarios similares, finalmente confluyen en un punto común durante la comparsa, donde se genera un choque entre los participantes de los

diferentes desfiles, evidenciando la competencia por el control simbólico de la celebración.

En lo que respecta al desfile organizado por el municipio, participan principalmente comunidades ubicadas en la parte alta del cantón Guaranda, específicamente del sector conocido como Guanujo, como las comunidades CODISIG, FOSIG y una parte de CODINOG, entre otras. Este desfile es financiado y auspiciado por el municipio, y en él participan no más de diez comparsas. A diferencia de las comparsas de la FECAB Brunari, que no cuentan con el apoyo municipal, el desfile organizado por el municipio tiene un claro sesgo institucional, con la presencia de autoridades locales como el alcalde y el exconcejal Rea, quien fue uno de los organizadores. La presencia institucional se ve reforzada por la participación del Club Hípico Chacarero, cuya comparsa incluye al Taita Carnaval, la Reina electa y las candidatas del día anterior, quienes participan montando caballos ataviados con ropa tradicional de "chagra", incluyendo botas de cuero, espuelas, ponchos y sombreros de ala corta. Un elemento distintivo de esta comparsa es el reparto de "leche huevona", bebida típica del carnaval, que se distribuye a los espectadores y allegados desde una camioneta al frente del desfile. Esta actividad, además de reforzar la identidad cultural asociada al chagra, funciona como una representación simbólica del estilo de vida rural, y sirve como demostración del vínculo entre los participantes y la tradición agropecuaria de la región.

El desfile indígena, parte integral del Carnaval de Guaranda, refleja una variedad musical que varía según la comunidad, lo cual subraya la diversidad cultural de la región. Desde las tradicionales canciones de

carnaval hasta la música de Ángel Guaraca, la elección musical responde a los gustos particulares de cada comunidad. Esta diversidad sonora no solo denota la riqueza cultural de las comunidades indígenas, sino que también refleja la manera en que la música se convierte en un medio de expresión de la identidad colectiva de estos grupos. En cuanto a la vestimenta, se observa una clara distinción entre las comunidades, evidenciada en los sombreros y ponchos. Por ejemplo, los hombres que provienen de la comunidad de Inti Churi llevan sombreros negros, mientras que aquellos de Cachisagua usan sombreros blancos, lo cual subraya la territorialidad y la particularidad cultural de cada grupo (González, 2010). Esta diferenciación se extiende también a las mujeres, cuya vestimenta incluye sombreros blancos, aunque con variaciones: los de las mujeres de Simiatug son completamente blancos, mientras que las de Casaichis y Unión y Progreso incorporan franjas negras y doradas, respectivamente. Además, algunas personas usan zamarros, lo que refuerza el vínculo entre los participantes y sus tradiciones ancestrales, particularmente la conexión con la vida rural y las actividades agropecuarias (Bennett, 2015).

Este enfoque en los símbolos tradicionales del vestuario refleja, según García Canclini (1995), una lucha simbólica por mantener vivas las identidades culturales frente a la creciente homogeneización y mercantilización de las festividades. Sin embargo, no podemos dejar de observar cómo, a pesar de la rica diversidad cultural que se despliega en el desfile, estos elementos visuales y musicales están siendo gradualmente institucionalizados y domesticados dentro de la estructura organizada del Carnaval. La inclusión de estas tradiciones, en lugar de

ser una afirmación genuina de la identidad indígena, se convierte en un espectáculo destinado a satisfacer las expectativas del público masivo, muchas veces despojando a estas manifestaciones de su contenido crítico y subversivo. Tal como lo señala Hall (1996), la cultura popular, aunque esencialmente conectada con la identidad y la resistencia, tiende a ser absorbida por las dinámicas de consumo y espectáculo, lo que reduce su poder como forma de contestación frente a las estructuras de poder dominante.

En el contexto del desfile, se observa la participación activa de músicos locales que, tocando instrumentos tradicionales como la guitarra, la zampoña y la quena, se integran directamente en la comparsa. Estos músicos, al interpretar las coplas del carnaval, no solo enriquecen la celebración con su música, sino que también invitan a la participación del público, promoviendo un ambiente de interacción continua entre los participantes y los espectadores. La presencia del alcohol, particularmente el "puro", circulando libremente entre los asistentes, refuerza el carácter informal y popular del evento. Este fenómeno subraya la naturaleza comunitaria del carnaval, en la que la música y las tradiciones locales se entrelazan con la participación colectiva, ofreciendo un espacio donde las fronteras entre lo público y lo privado, lo oficial y lo popular, se difuminan (García Canclini, 1995).

En el contexto del Carnaval de Guaranda, la participación de la policía en el resguardo de las comparsas es notablemente limitada en comparación con otras manifestaciones festivas, donde la vigilancia es mucho más prominente y, en ocasiones, se convierte en una barrera física y simbólica entre los participantes y el público. En la mayoría de

los desfiles, la policía establece un cerco que restringe el contacto directo entre los danzantes y la multitud, limitando así la posibilidad de interacción auténtica entre ambos grupos. Este fenómeno refleja lo que García Canclini (1995) describe como el proceso de "institucionalización" de lo popular, en el que el poder busca controlar y regular las expresiones culturales que, de manera espontánea, emergen desde las bases comunitarias. En este sentido, la "intromisión" de algún espontáneo dentro de las comparsas, que usualmente ocurre como un accidente y no como un acto premeditado, se presenta como una manifestación marginal que desafía las normas impuestas por la organización del evento.

El desfile chacarero, por otro lado, también muestra una participación limitada por parte del público, contrastando con la vibrante interacción que caracteriza otras festividades. A pesar de la presencia de la comunidad, no se percibe el jolgorio ni la efervescencia que deberían caracterizar la fiesta popular, donde la relación entre los participantes y los observadores debería ser más fluida y dinámica. Este fenómeno refleja, en parte, la separación entre la festividad institucionalizada y la experiencia colectiva que define a los carnavales populares, donde el pueblo, en lugar de ser un actor activo, se convierte en un observador pasivo, en gran medida debido a la barrera impuesta por los organizadores y las autoridades (Bennett, 2015).

Resulta algo llamativo y, en cierto sentido, problemático mezclar la descripción de dos comparsas tan distintas como el Carnaval Indígena Municipal y el Desfile Hípico Chacarero en una sola sección, pero esta es precisamente la estructura en la que se presentó el carnaval de este

año, el cual constituye el foco central de este análisis. La distorsión que se genera al integrar estos dos eventos de características tan dispares refleja, en gran medida, la falta de cohesión y la instrumentalización del carnaval en su versión institucionalizada. Mientras que el Carnaval Indígena, organizado por la FECAB Brunari, tiene un enfoque más comunitario y culturalmente arraigado a las tradiciones locales, el Desfile Hípico Chacarero, auspiciado por el club hípico y las autoridades municipales, responde más a una imagen de "espectáculo" orientado a la atracción de masas y el consumo.

Una vez concluidas las comparsas, los simpatizantes de la comparsa organizada por el municipio se dirigen a la Plaza 15 de Mayo, situada a solo unas cuadras del Parque Central, donde se celebra la fiesta oficial auspiciada por el municipio. Este evento tiene como artista principal a Ángel Guaraca, un nombre reconocido en el ámbito musical, mientras que los artistas locales ocupan un rol secundario en el espectáculo. Esta jerarquización de los artistas y la inversión en figuras de renombre internacional subraya la tendencia de los organizadores a privilegiar el consumo y la visibilidad mediática por encima de la autenticidad y el carácter tradicional del carnaval. Esta dinámica revela la forma en que las festividades populares han sido cada vez más moldeadas para responder a intereses comerciales y turísticos, despojándolas de su función original como espacio de expresión comunitaria y resistencia cultural.

Dentro de estas celebraciones, se evidencia de manera clara la influencia de la institucionalidad sobre la festividad, particularmente en la creación de una estructura paralela al Carnaval Indígena tradicional. En lugar de

promover la consolidación de un único evento que represente la riqueza cultural indígena del Carnaval, la administración municipal, bajo el liderazgo del alcalde, ha optado por una estrategia de promoción política, buscando capitalizar el prestigio que puede ofrecer un evento de tal magnitud. Esta iniciativa responde, en gran medida, a intereses políticos específicos, relacionados con la visibilidad y el apoyo popular que los funcionarios públicos buscan obtener mediante la organización del evento. En este contexto, el alcalde actúa como el principal impulsor de esta "cruzada" política, utilizando los recursos del municipio para financiar una versión paralela del Carnaval, con el fin de consolidar su imagen y la de su administración ante la comunidad.

Este tipo de instrumentalización de la festividad no es algo nuevo en las dinámicas sociopolíticas de muchas ciudades, donde las celebraciones populares son frecuentemente absorbidas por las agendas políticas para alcanzar objetivos de legitimidad y reconocimiento. Como señala García Canclini (1995), las festividades populares suelen ser cooptadas por las estructuras de poder que buscan regular, controlar y, en algunos casos, redirigir las prácticas tradicionales hacia objetivos institucionales. El hecho de que la fiesta o el baile se prolonguen hasta altas horas de la noche en esta concentración demuestra cómo la festividad pierde, en parte, su carácter genuinamente comunitario y se convierte en un espacio de reafirmación de poder, de control sobre el tiempo y los recursos de la ciudad.

A partir de las seis de la tarde, se lleva a cabo una serie de eventos programados, destacándose un espectáculo auspiciado por "Sonrisas Colgate Palmolive", en el que participan varios artistas, principalmente

de géneros como la tecnocumbia. Este tipo de espectáculo refleja una clara tendencia hacia la comercialización del evento, con la utilización de parlantes distribuidos en puntos estratégicos de la Plaza Roja, amplificando la música y creando un ambiente festivo que se prolonga hasta altas horas de la noche. En este contexto, se observa una intensa presencia de puestos de venta que ofrecen una variedad de productos como alimentos, licores, caramelos y tabacos, lo que resulta en un aumento significativo en las transacciones comerciales, especialmente en comparación con otros días del año. La venta de estos productos, junto con la presencia de luces pirotécnicas de colores vibrantes, genera un ambiente efímero pero visualmente agradable, lo que contribuye a mantener la efervescencia de la fiesta.

Sin embargo, a medida que avanza la noche, se hace evidente que el consumo de alcohol, especialmente las tradicionales canelas y otros licores, se convierte en el principal motor de la celebración, desplazando de alguna manera otras formas de participación social. La interacción con los amigos y la reunión de personas que no se han visto en mucho tiempo constituyen un componente central del evento. Este fenómeno resalta el papel de la fiesta no solo como un espacio de celebración, sino también como un espacio donde la socialización y el consumo se entrelazan, lo que refuerza la mercantilización de la festividad, convirtiéndola en un escaparate para productos comerciales y prácticas de consumo colectivo (García Canclini, 1995).

A tan solo unas cuadras del epicentro de la festividad, se lleva a cabo un evento de naturaleza formal, distinto al ambiente festivo predominante. Este evento tiene lugar en el Hotel de los Espejos, donde se presenta el

artista local Joselito Ortiz, quien promociona su cuarto disco compacto. A pesar de las características formales del evento, su realización coincide con la efervescencia del carnaval, creando una dicotomía entre los espectáculos populares y aquellos más institucionalizados. El evento, programado originalmente para las ocho de la noche, inicia con cierto retraso, lo cual es habitual en este tipo de presentaciones organizadas en el contexto de una celebración popular. La presentación de un artista local en este espacio más restringido y formal refleja un esfuerzo por parte del artista y su equipo de gestión para encontrar su nicho dentro de un ambiente donde los eventos de gran escala y el consumo masivo predominan, al tiempo que muestra la coexistencia de distintos tipos de celebraciones dentro de un mismo marco temporal.

Casi simultáneamente, y en una yuxtaposición temporal significativa, se lleva a cabo otro evento en el Hotel Tambo Libertador, propiedad del municipio. Este evento, auspiciado por el Comité de Fiestas de Carnaval, tiene una clara orientación oficial y busca evocar las raíces ancestrales del carnaval guarandeño, al mismo tiempo que resalta los niveles de solidaridad y el sentimiento de identidad colectiva asociado a la celebración. Coordinado por las señoras Sonia Poveda y Raquel Mora, el evento se inserta dentro de los esfuerzos institucionales por revalidar y preservar las tradiciones locales, al tiempo que subraya la conexión histórica entre la festividad y la comunidad. Este tipo de eventos refleja cómo las instituciones locales se apropian de las celebraciones populares para fortalecer el discurso oficial sobre la identidad cultural, al mismo tiempo que buscan promover una visión homogénea del carnaval, en

contraposición a las formas de expresión espontáneas que caracterizan a las festividades populares (García Canclini, 1995).

A las nueve de la noche de ese mismo día, se lleva a cabo la tradicional Fogata Bailable del Colegio Pedro Carbo, un evento con un costo de entrada y la participación de algunos artistas del ámbito nacional, y en ocasiones orquestas internacionales. Esta fiesta, que cuenta con aproximadamente veinte años de tradición, se ha consolidado como un evento recurrente en la programación del carnaval local. A lo largo de los años, ha ido adquiriendo un carácter institucionalizado, reflejando tanto la evolución de la festividad como el interés por atraer a un público diverso, mediante la inclusión de artistas reconocidos. La continuidad de este evento pone en evidencia la estrategia de las instituciones locales para dar una estructura y un marco oficial a las celebraciones, mientras se mantiene la oferta de entretenimiento que apela a los gustos musicales contemporáneos, contribuyendo así a la mercantilización de la festividad (García Canclini, 1995).

Sin embargo, el evento mencionado no es el único de carácter pago que se lleva a cabo durante la noche del carnaval. Existen diversos bares locales, como el Trapiche, el No Bar, entre otros, que también contribuyen al ambiente festivo de la ciudad. Estos establecimientos proporcionan un espacio dedicado a la celebración, donde el baile y el consumo de alcohol prevalecen, generando un ambiente de efervescencia colectiva que trasciende las fronteras de lo local. Tanto los habitantes de Guaranda como los visitantes participan en estos eventos, viviendo el carnaval en un espacio más privado y controlado, en contraste con los eventos públicos y populares. Esta dinámica refleja

la mercantilización de la festividad, donde los bares y otros espacios privados se convierten en epicentros de la fiesta, incentivando el consumo y ofreciendo una experiencia que, si bien mantiene los elementos tradicionales de la celebración, está claramente orientada hacia la generación de ganancias económicas (García Canclini, 1995).

Además, existen otros locales, como el *No Bar*, que durante el carnaval ofrecen una alternativa a los espacios de baile masivo, presentando espectáculos especiales como música en vivo y otras actividades. Aunque no es el lugar ideal para el baile enérgico característico de otras celebraciones, el *No Bar* se distingue por proporcionar un ambiente más tranquilo y acogedor, con un toque rústico que invita a la charla animada y a la bohemia. Este tipo de establecimiento se posiciona como una opción adicional dentro de la variada oferta festiva de Guaranda, ofreciendo una experiencia diferente que privilegia la socialización y el disfrute de la festividad en un entorno más relajado. La existencia de tales espacios refleja la pluralidad de enfoques que coexisten en la celebración, donde la festividad no solo se circunscribe a la música y el baile, sino que también se diversifica en torno a las interacciones sociales y las distintas maneras de experimentar el carnaval (García Canclini, 1995).

La celebración del carnaval se extiende hasta altas horas de la noche, no solo en los bares —de los cuales se mencionaron algunos, pero existen muchos otros que también abren sus puertas durante esta temporada— sino también en espacios públicos y en la calle. En estos últimos, grupos de amigos se congregan, compartiendo bebidas y socializando, mientras que incluso un automóvil puede convertirse en un punto de encuentro,

donde el equipo de sonido del vehículo anima la velada. Las calles se llenan de personas, todas participando activamente en la festividad, viviendo el carnaval de una manera que trasciende los límites de los espacios institucionalizados y comerciales. Este fenómeno refleja la permeabilidad del carnaval en diversos ámbitos de la vida social, donde la celebración se extiende y se adapta a diferentes contextos, fusionando espacios públicos y privados en una experiencia colectiva y participativa. Como señala Victor Turner (1969), las festividades populares, como el carnaval, son momentos de "communitas" en los cuales las distinciones sociales y jerárquicas tienden a desvanecerse, permitiendo una interacción igualitaria entre los participantes y facilitando la creación de un espacio común de disfrute y solidaridad social.

3.2 La fiesta

3.2.1 Domingo 26 de febrero: Gran desfile de Reinas, acompañado de comparsas, carros alegóricos y murgas. Bailes populares, que tiene como escenario, la Plaza Roja, calles vecinas al parque y múltiples barrios de la ciudad

Aunque el día señalado para la celebración principal ha llegado, es evidente que la fiesta de Guaranda no se limita a estos días específicos, ya que la ciudad lleva más de una semana inmersa en un ambiente festivo, con su apogeo alcanzado mucho antes de la fecha oficial. Por cuestiones metodológicas, he considerado que el periodo comprendido entre el domingo de carnaval y el miércoles de cenizas marca la culminación oficial de la festividad. No obstante, es relevante señalar que la preparación misma de la fiesta, que involucra a diversos actores

como las universidades, los chacareros, las instituciones como el Municipio y el Consejo Provincial, y la población en general, ha transformado a Guaranda en un espacio festivo continuo. Este fenómeno refleja cómo las festividades locales van más allá de los eventos programados y se extienden a lo largo del tiempo, convirtiéndose en una manifestación colectiva que involucra tanto a las instituciones como a los ciudadanos en un proceso de construcción social de la fiesta (Turner, 1969).

La comparsa, que oficialmente comienza a las diez de la mañana, pero claro, eso no impide que la gente se agrupe en las calles desde bien temprano, como si se tratara de un evento de relevancia mundial. Todo esto, por supuesto, en honor a las reinas, esas figuras luminosas que desfilan rodeadas de carros alegóricos y murgas, un espectáculo digno de admiración. Pero lo interesante no es solo el desfile, sino cómo múltiples instituciones y clubes se sienten obligados a participar, probablemente porque el evento les da una excusa para estar presentes y dar una imagen de "compromiso social". A continuación, me enfocaré en el ambiente previo que se vive en las calles de la ciudad antes de que llegue la gran comparsa del Domingo de Carnaval, un momento de total desorden y entusiasmo superficial, donde lo que realmente importa no es el espíritu de la festividad, sino el espectáculo y la oportunidad de lucirse ante los demás.

En esta edición, la comparsa tiene como punto de concentración el complejo Galo Miño Jarrín, desde el cual inicia su desplazamiento hacia el redondel del Parque Echandía, situado en la entrada norte de la ciudad. El recorrido se extiende por diversas arterias urbanas clave, como la

avenida de la circunvalación, Eloy Alfaro, Diez de Agosto, Siete de Mayo, Manuela Cañizares, Cándido Rada y la avenida General Enríquez, configurando así un trayecto que abarca diferentes sectores de la urbe. Esta modificación en el recorrido se presenta como un cambio significativo respecto a años anteriores, cuando los puntos neurálgicos de concentración eran la Convención de 1884, Selva Alegre y el parque Simón Bolívar, lugares que tradicionalmente habían servido como epicentros de la festividad. Este ajuste en la ruta no solo responde a una reorganización logística, sino que también refleja un reacomodamiento simbólico y cultural dentro del contexto urbano de la ciudad.

A pesar de los esfuerzos organizativos, tanto por parte del comité de fiestas como del Municipio, para preservar la integridad del parque central y el Simón Bolívar, la situación parece haber sido dispuesta de tal manera que la verdadera "experiencia" se reduce a un ejercicio de observación controlada. La fuerza policial, encargada de acordonar las calles por donde transitará la comparsa, tiene como único objetivo asegurar que los espectadores no interfieran con el paso de los participantes; su rol no es otro que el de observar, no de participar activamente en el evento. En este sentido, la dinámica del evento refleja lo señalado por Bauman (2000), quien plantea que la modernidad líquida ha transformado las relaciones sociales en procesos cada vez más efímeros y superficiales, donde la participación auténtica cede paso a una experiencia alienante y consumista.

La multitud, sin embargo, se agrupa con el afán de ver el desfile. Los afortunados que residen en las zonas por donde pasará la comparsa han aprovechado la ocasión para invitar a sus amigos, invitándolos a la

puerta de la calle o a los balcones de sus viviendas, desde donde podrán "disfrutar" de la festividad. Este comportamiento de "observadores privilegiados" podría analizarse bajo la óptica de la teoría de la "sociedad del espectáculo" de Guy Debord (1967), que argumenta que la vida social se ha reducido a una mera observación de imágenes preconfiguradas, donde la acción directa es sustituida por la contemplación pasiva del acontecimiento. No obstante, este año, muchos han optado por no ser parte del público observador, ya que se han formado verdaderas murallas humanas que dificultan la visualización del evento. Con algo de suerte, los asistentes podrán distinguir los carros alegóricos más elevados o, en el mejor de los casos, a alguna reina, mientras que el sentido de la celebración parece diluirse entre la masificación y la organización excesiva. Este fenómeno pone en evidencia la paradoja de un evento destinado al disfrute colectivo que, a medida que se institucionaliza, se convierte en un ejercicio de distanciamiento social y observación pasiva, donde la participación real se ve desplazada por una mera consumición visual del espectáculo. En palabras de Adorno y Horkheimer (1944), esta situación podría ser interpretada como un claro ejemplo de la "industria cultural", donde los individuos, lejos de ser protagonistas, se convierten en meros consumidores de una cultura impuesta, perdiendo así la capacidad de experimentar genuinamente los eventos que se les presentan.

La gran mayoría de los participantes se agrupa con su círculo de amigos, compartiendo bebidas alcohólicas, en lo que podría considerarse un espacio común, pero que en la práctica está marcado por una fragmentación social palpable. Si bien se comparte un mismo escenario,

la solidaridad y la verdadera amistad rara vez trascienden dentro de cada grupo, y es aún más improbable que un grupo se acerque a otro para compartir experiencias o interacciones. En paralelo, se observa una proliferación de comerciantes informales, algunos en plena calle, otros en las entradas de sus hogares, pero con un enfoque comercial centrado principalmente en la venta de alcohol y comida. Los olores característicos del ambiente—vino, canela, tabaco, frituras de puestos de comida, papas fritas, pinchos, entre otros—se entrelazan, envolviendo la ciudad en una atmósfera densa y penetrante. Este fenómeno puede ser interpretado, siguiendo los postulados de autores como Goffman (1963), como una clara manifestación de la separación entre el "yo" público y el "yo" privado, en la que los actos de consumo y socialización se estructuran no solo en función de los lazos sociales internos de los grupos, sino también por la disposición de los espacios urbanos que, más que favorecer el encuentro y la interacción, parecen definir la ciudad como un lugar de fragmentación y disfrute individualizado. A nivel socio-cultural, esta dinámica de consumo colectivo subraya el predominio de la cultura de la imagen y el espectáculo, donde la experiencia se encuentra mediada por los sentidos y el consumo inmediato, reforzando la fragmentación social observada en las interacciones entre los participantes.

¿Cómo podría omitirse la referencia al juego con agua, si la ciudad se convierte, en estos días, en el escenario de una suerte de "guerra de guerrillas líquidas"? Los globos y los baldazos de agua fría calan profundamente en aquellos que han salido a las calles. El frío, casi tangible, parece adentrarse en los cuerpos, causando que muchos

tiemblen, pero, a pesar de ello, la festividad y el ánimo por vivirla no se ven mermados. Este fenómeno, sin embargo, no se limita al agua; también están presentes otros elementos como harina, huevos, salsa de tomate, anilinas y diversos líquidos, que se convierten en los ingredientes fundamentales de este juego colectivo. En un análisis social, podría interpretarse que la cantidad de sustancias arrojadas sobre una persona se ha convertido en un marcador simbólico dentro de la comunidad, un indicador de "afecto" o "consideración" que, de manera irónica, se mide por la cantidad de "menjurjes" que alguien lleva sobre su cuerpo. Este comportamiento refleja, de manera tangencial, una estructura social en la que la pertenencia y el reconocimiento dentro de los grupos se traducen en la acumulación de estos elementos, como una especie de prueba de la cercanía social o afectiva. Si alguien termina cubierto de una masa húmeda, espesa e indescifrable, se le ha "aceptado" dentro del círculo de amigos, mientras que la ausencia de estos "ingredientes" podría indicar lo contrario, señalando la exclusión o la falta de integración social dentro de ese espacio festivo. Este juego, por tanto, no solo es un acto lúdico, sino también un ritual de inclusión y diferenciación dentro de la dinámica social del evento.

Para iniciar con la descripción del evento, es necesario abordar el desarrollo de la comparsa a nivel oficial. Como es habitual en este tipo de manifestaciones públicas, el evento comenzó con una escolta policial conformada por dos motocicletas de la institución, seguidas de un vehículo que cumple la función de encabezar la comparsa, marcando así el inicio del recorrido. A esta estructura organizativa se suma un contingente de personal encargado de acordonar el área en la que transita

la comparsa, cuya labor principal es garantizar la seguridad del evento y controlar el acceso del público. Esta medida, orientada a proteger tanto a los participantes como a los espectadores, asegura que se mantenga un orden adecuado durante el desarrollo de la festividad.

Sin embargo, es importante señalar que, a pesar de estas disposiciones de control, siempre surgen intervenciones espontáneas por parte de la población, quienes, de manera no programada, se aproximan a la comparsa, generando interacciones que, aunque no previstas, forman parte del dinamismo social del evento. Este fenómeno evidencia la tensión entre la organización oficial del evento y la participación no estructurada de los individuos, lo que refleja la compleja interacción entre las autoridades y la población en contextos festivos públicos.

La comparsa da inicio con el desfile del carro alegórico de la reina oficial del carnaval, quien fue elegida el día anterior. Este carro es remolcado por una mini cargadora, cuyo conductor, disfrazado de payaso, se suma a la festividad de una manera simbólica. Sobre el vehículo se encuentra un pequeño grupo de niños que saludan y juegan con la multitud, generando una atmósfera de interacción y participación espontánea. En la estructura del carro, la reina ocupa un pedestal elevado, diseñado especialmente para la ocasión. Este pedestal está coronado por flores y forma parte de un armatoste alegórico que simula un templo romano, elaborado en madera y cartón. La estructura incluye dinteles, columnas y acápites, siguiendo el estilo arquitectónico clásico. Además, el carro está adornado con una gigantesca vasija de barro, una quena y una guitarra de tamaño monumental, todas confeccionadas en espuma flex, materiales que otorgan una estética festiva y colorida. La parte

trasera del carro también cuenta con un par de rosas, también elaboradas con el mismo material.

Este carro alegórico no solo es el vehículo de la reina, sino que también lleva consigo a las demás candidatas, quienes, tras ser elegidas, reciben títulos secundarios durante el proceso de selección. En este contexto, se observa la presencia de un gendarme, quien funge como escolta de las candidatas, contribuyendo a la simbología de protección y autoridad que acompaña a las figuras principales del desfile. Siguiendo una tradición común en otros carnavales, la reina reparte flores a la multitud, una acción que refuerza su conexión simbólica con los asistentes y refuerza el carácter festivo y participativo del evento.

A continuación, el desfile es acompañado por un personaje que se caracteriza por un disfraz de pájaro azul, con pico de pato, ojos saltones y un exuberante penacho de plumas. Este personaje hace una clara alusión al licor típico de Guaranda, conocido como "pájaro azul", integrando una referencia cultural específica dentro de la manifestación festiva. A pocos pasos, el alcalde de la ciudad, el señor Alberto Coles, aparece danzando y saludando a la gente, visiblemente eufórico, aunque también algo agotado por los días consecutivos de participación en las comparsas. El alcalde está vestido con poncho, sombrero y zamarro, su rostro cubierto de polvo blanco, y lleva en su mano izquierda un ramo de flores. Su comportamiento, eufórico y extrovertido, está marcado por su constante vitoreo: "¡Viva Guaranda!" En su grupo de acompañantes, se encuentra el "Taita Carnaval de Guaranda", quien también es acompañado por sus familiares, lo que refuerza la dimensión familiar y tradicional del evento. Un individuo, disfrazado al estilo colonial

español, con traje negro, fajilla y sombrero, reparte claveles a la multitud, un gesto que refuerza el intercambio simbólico entre las figuras del evento y los espectadores. Finalmente, la comparsa es cerrada por una serie de danzantes, cuya vestimenta resalta la fusión de lo tradicional y lo festivo. Los hombres visten trajes negros, camisas blancas, fajillas y sombreros del mismo color, mientras que las mujeres llevan faldones largos de pliegues blancos, blusas del mismo tono y chales de diversos colores, una vestimenta que remite a los códigos visuales de la danza folklórica. Posteriormente, la banda municipal entona la música característica del carnaval, acompañando a los danzantes y sirviendo de estímulo para el movimiento del grupo del alcalde. Entre la banda y los acompañantes del alcalde, se encuentra un personaje que, disfrazado como una mujer al estilo de las "viudas" del año nuevo, es en realidad un hombre que encarna características de las identidades indígenas andinas. Este personaje, junto con otro que se encuentra en el centro de la banda, danzan libremente a lo largo de toda la comparsa, lo que simboliza una interacción fluida entre el folklore y las prácticas contemporáneas. Este tipo de danza, que a menudo parece arbitraria, en realidad responde a una dinámica de celebración y desbordamiento de las normas sociales, permitiendo que la festividad se mantenga viva y activa.

A continuación, se presenta otra comparsa, en la que una de las participantes del certamen de belleza realizado la noche anterior es la protagonista. Ella ocupa un carro alegórico, remolcado por un tractor, lo que le otorga una movilidad que, aunque eficaz, dista mucho de la elegancia de las carrozas previamente descritas. Sobre este vehículo, se

ha improvisado un balcón para la señorita, una estructura que, aunque tentativa, intenta emular la majestad de un cortejo real. La parte trasera del carro está adornada por un nevado, hecho de cartón, que, al parecer, busca evocar la grandiosidad de los paisajes montañosos, pero que, más bien, termina ofreciendo una imagen de lo que podría considerarse una "versión económica" de un paisaje nevado, una metáfora visual que encierra el espíritu festivo del evento, aunque de una manera poco sutil.

Más tarde, el grupo de danza folklórica "Japari Jay Ayllu Kapari" hace su aparición, acompañado de un par de porta estandartes, un hombre y una mujer, cuya vestimenta refleja la intención de mantener viva una tradición que, si bien intenta ser representativa, parece más una recreación estilizada y un tanto forzada. La mujer porta un atuendo negro, con una minifalda bordada en hilos dorados, un pequeño sombrero y un par de borlas de lana en su cuello, de colores blanco y tomate, detalles que buscan evocar una cierta "autenticidad" indígena, pero que, más bien, parecen salidos de una tienda de disfraces. En su traje destacan hojas bordadas y unas mangas acampanadas que, por más ornamentales que sean, no logran ocultar la desconexión entre el simbolismo y la realidad.

Por su parte, el varón lleva un traje negro de terciopelo, con botas doradas bordadas hasta los muslos, una faja dorada y una flor multicolor, que imita los colores del arco iris, ubicada en su pecho. El intento por integrar elementos de la naturaleza y la cultura indígena con una estética que parece más bien de fantasía, nos muestra la transformación de lo auténtico en algo ornamental, destinado más a la teatralidad que a la representación cultural genuina. Los danzantes, tanto hombres como

mujeres, visten trajes de tonos rosa, con faldas largas y blusas bordadas en negro en los bordes, mangas y escotes, acompañados de sombreros de ala corta, pañoletas en la cabeza, alpargatas o sandalias de cuero y pequeños bolsos tejidos a la altura de la cintura. Los hombres, por su parte, mantienen una apariencia similar, con pantalones rosas, sandalias de cuero, camisas de manga larga y cinturones de tela, aunque el detalle que más destaca es la gorra con orejeras, que remite a los indígenas del altiplano boliviano, un accesorio que, aunque intenta reforzar la identidad cultural, cae en un estereotipo forzado, más cercano al atavío de un carnaval turístico que a una real representación de la cosmovisión indígena.

A continuación, se presenta una banda de música popular, cuya interpretación es acompañada por acordeones, trompetas y guitarras, instrumentos que evocan el carácter festivo y popular del evento. Los danzantes que acompañan a la banda están uniformados con chompas impermeables azules, sobre las cuales se distingue un logo que parece pertenecer al municipio, ubicándose a la altura del pecho, lo que sugiere un intento por institucionalizar el evento, marcando la presencia de la autoridad local en la celebración. Posteriormente, se integra la banda musical de la Policía Nacional, cuyos integrantes, armados con platillos, tubas, saxofones y otros instrumentos de viento y percusión, aportan un contraste sonoro al evento, al tiempo que refuerzan la seguridad y la organización institucional detrás de la festividad.

A continuación, viene una comparsa cuyo estandarte lleva la inscripción: “Quito, mi corazón, Ballet Nacional Jacchigua”. A pocos metros de distancia, un grupo de danzantes aparece con trajes de tela holgada,

pantalones en tonos azules y grises, camisas y faldones amarillos y rojos, chalecos de colores tomate y verde, además de trajes completos en verde. El colorido es una característica prominente de esta comparsa, cuyos participantes llevan globos multicolores en las manos y tienen sus rostros pintados de blanco, con narices y labios rojos, asemejando a payasos. Sobre sus cabezas descansan sombreros de cono, típicos de las celebraciones de cumpleaños, completando una estética de colores brillantes y llamativos, mientras se mueven al ritmo de la música característica del carnaval. La escena se completa con la presencia de vendedores ambulantes que, a pesar del cerco policial, logran infiltrarse, ofreciendo licor tanto a los miembros de las comparsas como a los espectadores.

Más adelante, se observa una camioneta acompañada de un disco móvil, con una pancarta que identifica al Club “Los Piratas”. La música que emite el disco es rock en inglés, una elección que, si bien pretende evocar la esencia de una subcultura global, no deja de ser un intento superficial de apropiarse de un estilo musical que ha sido completamente descontextualizado. Los danzantes, en su mayoría, adoptan movimientos casi histriónicos, como si trataran de emular la intensidad de un concierto de rock, pero en realidad lo que se observa es una coreografía desarticulada, guiada por el impulso individual más que por la coherencia colectiva. Los participantes, ataviados con botas de cuero de caña alta, camisetas negras con logos de bandas como Manowar y Kiss, pelucas que imitan cabelleras largas y chalecos de cuero, parecen más un desfile de estereotipos de una cultura musical que una verdadera representación del espíritu del rock.

A la par de este despliegue, varios participantes se disfrazan de mujeres, con minifaldas y pequeños sujetadores, ejecutando una suerte de inversión de los géneros y roles. Otros, bajo la cobertura de la máscara carnavalesca, se entregan a gestos provocativos, mostrando sus posaderas al público, un acto que, lejos de ser una crítica social, parece un mero ejercicio de exposición sin ningún contenido subversivo. La reacción de la audiencia, que oscila entre la sorpresa y la hilaridad, revela la futilidad de este tipo de representaciones, que, en lugar de cuestionar normas o paradigmas sociales, se limitan a repetir lo que ya es conocido y aceptado en las dinámicas de consumo cultural. Este espectáculo no hace más que reafirmar la banalización de lo "subcultural" en un contexto de mercado masivo, donde lo transgresor se convierte en una mercancía más, vacía de todo cuestionamiento real.

La siguiente comparsa es encabezada por un director, cuya vestimenta resalta por su contraste y la mezcla de colores vibrantes. Él porta un pantalón de tela rosa, acompañado de un saco verde de material brillante, reminiscentemente sedoso, y mangas con pliegues que alternan entre tonalidades de rosa y verde. Su atuendo se completa con un sombrero de copa, que añade un toque de sofisticación al conjunto. A continuación, lo sigue un grupo de mujeres, vestidas con sandalias y faldas de pliegues superpuestos en tonalidades rosa y celeste. Las blusas que llevan, también en colores coordinados, presentan un escote pronunciado y están adornadas con un pequeño sombrero del mismo tono, aunque en un análisis más detenido, resulta ser una pañoleta rosa en lugar de un sombrero. El grupo de danzantes ejecuta movimientos al ritmo del merengue, un estilo musical que refuerza el carácter festivo del evento.

Para finalizar, la comparsa es escoltada por una patrulla policial, con dos motocicletas que aseguran la organización y el orden del desfile.

A continuación, se presenta una banda de músicos, que parecen ser miembros de la Policía Nacional, interpretando las notas características del Carnaval de Guaranda. A unos diez metros de distancia, se observa uno de los carros alegóricos de la institución, precedido por dos gallardetes. Este carricoche, de evidente simbolismo institucional, está adornado con una águila de considerables proporciones, desplegando sus alas de manera majestuosa. Una de sus garras sostiene una esfera de colores rojo y azul, cuyos tonos contrastan con la figura del ave. En el fondo del carro, en un semicírculo, se destaca la leyenda "POLICÍA NACIONAL", flanqueada por los dibujos de una quena y un tambor, elementos representativos de la cultura local.

Detrás de esta ornamentación, la reina de la Policía Nacional ocupa un pequeño pedestal, resguardada en una caseta de estilo romano, cuya arquitectura está elaborada en cartón y madera, destacando por su simplicidad y el contraste con la magnificencia del águila. A su lado, un miembro de la institución, vestido con el uniforme de gala, actúa como su escolta oficial. El vehículo está rodeado por barandales de madera blanca, que sirven como sostén para el resto de la comitiva que acompaña a la reina. Esta representación no solo subraya la jerarquía y el orden de la institución, sino que también manifiesta la fusión entre lo simbólico y lo festivo, donde la figura de la autoridad se integra, casi de manera ritualizada, dentro del espectáculo carnavalesco.

Seguido de esto, dos policías uniformados portan una pancarta con el mensaje: "La Policía Nacional del Ecuador saluda a los Carnavales de Bolívar". Tras ellos, se desplaza un banquero, vestido en tonos plomo y azul, sosteniendo una bandera que coincide en colores con su atuendo.

Casi de manera simultánea con la comparsa previamente descrita, se presenta otro grupo de danzantes, compuesto por hombres y mujeres, cuyos atuendos se caracterizan por la informalidad y el estilo moderno. Las mujeres visten pantalones cortos, comúnmente conocidos como "pescadores", confeccionados en tela de mezclilla, mientras que los hombres usan blue jeans, un elemento de vestimenta popularmente asociado a la cultura urbana contemporánea. Ambos géneros portan blusas moteadas, en un patrón blanco y rojo, y los caballeros complementan su atuendo con camisetas rojas. El grupo se mueve al ritmo de músicas tropicales, un género que resalta la conexión entre lo popular y lo festivo, generando una atmósfera lúdica y dinámica en el desfile.

A continuación, se presenta una camioneta equipada con un disco móvil, que emite las músicas características del carnaval, una selección sonora que refuerza el ambiente festivo y ritualizado del evento. Tras ella, aparece un grupo de individuos disfrazados de "policías de esquina", acompañados por un oficial. Sin embargo, la característica más destacada de este conjunto radica en el tamaño descomunal de las cabezas de los participantes en relación con sus cuerpos. Estas cabezas, elaboradas en un material diferente al de los trajes, son redondas, sonrientes y de dimensiones tan exageradas que parecen casi doblar a sus portadores. Esta exageración de la figura humana, a través de un

recurso visual que juega con la distorsión del cuerpo, hace referencia a un tipo de humor carnalesco que se basa en la parodia y la inversión de las normas sociales, especialmente las relacionadas con la autoridad.

El grupo está acompañado por un conjunto de mujeres, cuyas vestimentas consisten en faldas largas y blancas, blusas del mismo color con un peto en tonos rojos y azules, y parasoles verdes y rojos que giran al ritmo de la danza. Estos elementos visuales no solo aportan una estética colorida, sino que también refuerzan la dimensión lúdica y performativa de la comparsa, donde el movimiento y el giro se convierten en gestos simbólicos que intensifican la celebración colectiva.

A continuación, se presenta otro equipo de sonido, acompañado por dos mujeres que portan un letrero con la inscripción: “Escuela de Policía Paralelo ‘B’, Carnaval de Río”. Estas mujeres, al igual que el resto del grupo, se sumergen en la danza al ritmo de la zamba brasileña, un estilo musical que refuerza el carácter internacional del evento y su conexión con otras tradiciones carnalescas. Los participantes visten trajes de tela holgada, característicos por su informalidad y fluidez, con camisas atadas a la mitad del pecho, creando una estética reminiscentemente juguetona, similar a los trajes de las "puperas" tradicionales. Complementando el atuendo, los participantes llevan sombreros desproporcionadamente grandes, de un tamaño mucho mayor al de una cabeza humana, coronados por un penacho de plumas que acentúa la teatralidad de su presencia.

El conjunto de vestimentas es multicolor, con combinaciones de azules, amarillos, rojos y verdes distribuidos sin distinción entre los hombres y

las mujeres, lo que sugiere una homogeneidad en la representación de la festividad, pero también una diversidad visual que refleja la amplitud del espíritu carnavalesco. Como detalle adicional, los hombres llevan guirnaldas que cuelgan de sus laterales, añadiendo un elemento decorativo que simboliza la abundancia y la alegría, características asociadas con el carnaval. Este tipo de vestimenta, en su conjunto, parece no solo cumplir una función estética, sino también subrayar la inclusión y la igualdad entre los participantes, mientras que refuerza la sensación de un evento colectivo y accesible a todos.

A pocos pasos, remolcado por un tractor, avanza el carro alegórico que representa al cuerpo femenino de la Policía Nacional. Las participantes están vestidas con una serie de atuendos que ilustran, en una especie de cronología visual, la evolución de los uniformes de la institución a lo largo del tiempo. Esta secuencia histórica queda claramente definida por carteles que indican el nombre de cada uniforme y la fecha en que fue utilizado, lo que ofrece al espectador una referencia temporal concreta. En contraste con estos uniformes históricos, la reina de la Policía luce un traje de gala, un atuendo que dista considerablemente de los uniformes oficiales, destacando su papel central en la representación de la institución. El elemento principal que adorna este carromato es una gigantesca gorra verde de oficial, que ocupa casi toda la superficie del vehículo, simbolizando la autoridad y el poder de la institución de manera exagerada y casi caricaturesca.

A pocos pasos de la comparsa, se presenta la fuerza pública montada, integrada por miembros de la policía que, como es habitual, están ataviados con los uniformes oficiales de la institución, complementados

con algunos ponchos, lo que agrega una capa de distinción en su vestimenta. La comitiva es pequeña en comparación con otros grupos, pero su atractivo principal radica en la exhibición de los caballos, cuyas acrobacias y movimientos, tales como trotar, agacharse o incluso levantarse sobre sus cuartos traseros, captan la atención del público. Estas "maromas" o "gracias" de los animales, más que ser una simple muestra de destreza ecuestre, cumplen un papel simbólico en el contexto del carnaval, donde la interacción entre el hombre y la naturaleza se convierte en un espectáculo que no solo refleja la habilidad de los animales, sino también la conexión entre la institución policial y su entorno cultural.

Casi formando parte del mismo grupo, se encuentra una camioneta roja que emite música característica, acompañada de una bandera verde y amarilla con las iniciales "C.T.P.D.", que corresponde a otro cuerpo dentro de la misma institución. Los danzantes de este conjunto, tanto hombres como mujeres, visten licras negras y llevan faldas confeccionadas con hebras que imitan el movimiento de flequillos, similares a los pelillos de un gusano, en tonalidades blancas y verdes. Estas hebras están atadas a la altura de las rodillas, complementando sus trajes con rostros pintados de blanco y pañoletas verdes sobre sus cabezas. Los participantes danzan al ritmo de una fusión de zamba de Río de Janeiro y música de los Kjarcas, creando una amalgama de influencias musicales que refuerzan la diversidad cultural del evento. Los miembros de la comparsa se organizan de manera tal que forman una figura que asemeja a un gusano, con el primer participante llevando un par de ojos de cartón que simulan la cabeza de la figura, mientras que

los demás constituyen el cuerpo, contoneándose al ritmo de la música. Como describe Victor Turner (1969), en los rituales de paso, los participantes se fusionan en una figura colectiva, trascendiendo la individualidad para reforzar la cohesión social a través del movimiento y la danza.

A continuación, se presenta la comparsa del Colegio Fisco Misional “Verbo Divino”, perteneciente a la congregación de la Sagrada Familia. El alférez de esta comparsa porta un cartel que identifica al colegio, destacando los colores institucionales: verde y amarillo. En el cartel, se encuentra una leyenda escrita en alfabeto griego, cuyo significado resulta prácticamente incomprensible para la mayoría de la población, incluyendo al autor de esta observación. El alférez viste una túnica blanca, con una bufanda dorada que adorna sus hombros, y lleva una corona de laureles sobre su cabeza, evocando símbolos clásicos de honor y distinción. Sin embargo, este uso de símbolos elitistas y el alfabeto griego, lejos de ser una manifestación cultural auténtica, parece más bien un intento de crear una distancia intelectual con el público, perpetuando la exclusión de aquellos que no comprenden estos signos. La pretensión de erigir una identidad académica y religiosa sobre la base de símbolos incomprensibles para la mayoría resalta una crítica implícita a las estructuras de poder educativo y religioso que a menudo refuerzan las barreras sociales en lugar de promover una verdadera inclusión.

A pocos pasos, remolcado por un tractor, avanza el carro alegórico de esta institución, inspirado en un clásico edificio romano. La estructura del carro está decorada con bases, columnas, dinteles y ácapites, todo en

el estilo arquitectónico romano, pero confeccionado en cartón, lo que da una sensación de grandiosidad efímera, típica de la festividad. En el espacio lateral del edificio, se ha pintado otro edificio romano, con el fin de crear una ilusión de profundidad, una adición que busca dar la apariencia de una monumentalidad que, en la realidad, es completamente superficial. Más allá, dos niños con túnicas romanas blancas y laureles en sus cabezas completan la escena, mientras que en el centro del carro se encuentran ocho jóvenes vestidos de la misma manera, claramente para mantener la coherencia de la representación clásica. Como una "toque final", en una silla, sentado con aire de autoridad, un joven intenta emular a César, probablemente buscando transmitir una sensación de poder, aunque con la ironía implícita de estar todo esto montado sobre una estructura de cartón.

El desfile comienza con un hombre y una mujer, los primeros danzadores de la comparsa. El hombre viste una túnica corta, un cinturón, botas altas y una capa negra, una vestimenta que evoca una imagen de poder y autoridad, aunque de manera algo anticuada. Su acompañante femenina lleva un traje de una sola pieza, celeste, con una flor bordada en el centro, un diseño que resalta la estética pero carece de una carga simbólica profunda. A continuación, un grupo compuesto íntegramente por mujeres sigue la misma línea estética, pero con variaciones en sus trajes. Las mujeres situadas en los costados externos de la formación llevan pantalones y mangas en tonos rojizos, con un sol dorado bordado a su siniestra, mientras que las jóvenes del centro visten minifaldas en tonos amarillos y rojos, bailando y caminando al ritmo de una tonalidad rítmica, compuesta principalmente por instrumentos de

percusión. La segmentación y variación en los trajes refuerzan la intención de crear una diversidad visual dentro del grupo, aunque en última instancia, la uniformidad de la vestimenta parece restar autenticidad a la individualidad de cada participante. La construcción de estas identidades visuales, más que comunicar un mensaje cultural o tradicional, parece estar diseñada para llamar la atención en el espacio del desfile, sin mucho vínculo con el contexto cultural al que pretende hacer referencia.

Un grupo más distanciado en la comparsa sigue la misma línea de vestimenta, con una notable similitud en los trajes de los participantes, en su mayoría basados en túnicas, capas y botas altas. Sin embargo, se introducen variaciones, como la dama en el centro del grupo, cuyo traje minifalda en tono gris se distingue del resto, y otra dama a la izquierda con un traje de minifalda en tono celeste. Al final del desfile, las mujeres van con trajes pantalón en colores más oscuros, adornados con estampados plateados, lo que genera una sensación de contraste con los trajes más luminosos de los primeros participantes. Este patrón repetitivo se ve complementado por una camioneta roja con disco móvil, que sirve de prelude al siguiente grupo de danzantes, los cuales siguen la misma estética, con un hombre y una mujer vestidos de manera similar a los anteriores, con túnicas, capa y botas altas. Esta vez, su acompañante femenina lleva un traje pantalón verde sin mangas, mientras que el grupo mantiene la paleta de colores, predominando el celeste.

El último segmento está ocupado por los profesores, quienes se distinguen por sus atuendos: los hombres con túnicas largas y bufandas

doradas, mientras que otros optan por túnicas cortas, capas y botas altas. Las mujeres, por su parte, llevan túnicas en diversas tonalidades, complementadas con cinturones decorativos, que introducen una variación estética. La música, que acompaña a todos los grupos, mantiene una constante percusión, un ritmo que refuerza la homogeneidad de los movimientos y el ambiente general del desfile. Es importante destacar que algunos caballeros llevan una túnica roja y bufanda blanca, lo que la diferencia del resto de los participantes, una distinción que parece más un intento de jerarquización visual que una diferencia significativa dentro de la dinámica colectiva.

Inmediatamente, avanza la comparsa del Colegio Nacional Pedro Carbo. En primer plano, el carro alegórico, adornado con una trompeta y una guitarra de dimensiones desmesuradas, junto a un payaso de proporciones similares, destaca por su exageración visual. Este despliegue de objetos de gran tamaño parece buscar impresionar, pero al mismo tiempo, cae en la banalización del simbolismo festivo, reduciéndolo a una mera muestra de ostentación. En el centro de la comparsa, se encuentra una dama acompañada de su respectivo caballero, quienes representan la figura de la reina del plantel. La dama, vestida con una falda roja y una blusa blanca, lleva un traje que, en su minimalismo, parece contrastar con la exuberante decoración del carro. Esta simplicidad, aunque elegante, también resalta la contradicción entre lo que se espera de un "traje de reina" y la austeridad de la vestimenta, como si la belleza de la dama necesitara ser contenida o moderada, quizás para evitar que eclipsara el espectáculo visual que la rodea.

A continuación, se presenta la comparsa, donde a los extremos del grupo se encuentran los hombres, vestidos con pantaloncillos rojos y sacos blancos y lilas, que en el centro tienen mangas verdes y amplios cuellos blancos, complementados con sombreros negros coronados por una pluma. La indumentaria, que evoca una vaga semejanza con los uniformes de la Guardia Suiza, parece más un esfuerzo por parecer majestuosa que una representación auténtica de algún símbolo cultural significativo. En el centro, las mujeres deslumbran con minifaldas doradas, capas rojas que caen sobre sus espaldas y tiras del mismo color en la parte delantera. Además, llevan cintillos rojos con dorado en la cabeza, que, más que adornar, parecen reforzar la imagen estereotipada de la "reina" del carnaval. En cuanto a la coreografía, los movimientos siguen al ritmo de la música característica del carnaval, pero la composición se caracteriza por un dinamismo constante, donde hombres y mujeres se desplazan sin mucha coherencia aparente, moviéndose del centro a los costados y viceversa, en un intento de evitar que la danza caiga en la rigidez.

De inmediato, se incorpora un grupo compuesto únicamente por mujeres, que llevan faldas plisadas, algunas con sobrepuestos de tela lila y otras con dorados. Las sandalias, que corresponden al color de la falda, complementan el atuendo, mientras que las blusas blancas presentan cuellos lilas o dorados. La música que acompaña la coreografía es una mezcla arbitraria de reggaetón y merengue, en lo que podría considerarse una selección "actual", aunque su relación con la esencia cultural del carnaval es cuestionable. En ciertos momentos, se pide a los danzantes que levanten las manos o resalten las "pompas" con énfasis,

una coreografía que parece más orientada al entretenimiento superficial que a una representación auténtica de las tradiciones carnavalescas.

A continuación, se presenta un carro alegórico que lleva tres jóvenes disfrazados de payasos, quienes lucen gorros rojos, un atuendo característico que remite a la estética del carnaval popular. Acompañando a estos, dos mujeres visten faldones largos y blusas combinadas en blanco y tomate, con un adorno central en amarillo y rojo, que podría interpretarse como una flor o una estrella, dependiendo de la percepción del espectador. Este símbolo, cuya ambigüedad visual resalta la subjetividad de la interpretación, es colocado en el centro de la comparsa. Detrás de esta representación abstracta, se encuentra el emblema del Colegio Pedro Carbo, con la leyenda correspondiente que lo identifica de manera oficial. La comparsa sigue el ritmo de la música característica del Carnaval de Guaranda, con las mujeres en el centro, usando faldones largos y blusas con piezas superpuestas, mientras que los hombres visten trajes blancos con piezas de tela sobrepuestas del mismo color, complementados con boinas y gorros rojos. Los trajes de las mujeres alternan entre blanco y tomate, lo que genera una uniformidad visual dentro del grupo.

La siguiente comparsa pertenece al Colegio Particular Monseñor Cándido Rada, en honor a un obispo local ya fallecido. En primer plano, se presenta el carro alegórico, que en realidad es una camioneta decorada con guirnaldas de papel en tonos amarillo y rojo sobre el cofre, complementada por un letrero que identifica al colegio. En el centro del carro, se encuentra la reina de la institución, rodeada por figuras de cartón que representan dos payasos. En el cajón del vehículo, un grupo

de niños disfrazados de marineros se presenta como parte del espectáculo. A lo largo de los extremos del automotor, se encuentran barandillas blancas de madera, mientras que en la parte posterior se erige un arco de papel rojo y azul. En la parte central, sobre un figurado océano celeste de cartón, se encuentra un barco, que refuerza la temática náutica del carro. A pocos pasos, un jinete, montado sobre un caballo, ejecuta algunos movimientos acrobáticos, parándose y saludando al público.

A continuación, se presenta una camioneta decorada con un logo de aproximadamente dos metros y medio, que representa al personaje del Taita Carnaval, diseñado por el Municipio. Este personaje, caracterizado por un poncho regordete, bigote prominente y un sombrero de estilo chagra, proyecta una imagen de un ser gigantesco, gordo, sonriente y bonachón, un símbolo que evoca tanto la alegría como la representación popular de la festividad. La música característica del carnaval acompaña a este grupo, reforzando el ambiente festivo y lúdico. Seguidamente, se despliegan los danzantes, donde los hombres visten pantalones blancos de tela, zapatos negros y camisas de seda azul, abiertas a la altura del pecho, con ribetes amarillos y rojos, un atuendo que, aunque llamativo, parece seguir una estética predefinida de "fiesta tradicional". Las mujeres, por su parte, lucen faldones largos en tonos tomate, rojo y celeste, con detalles de pintas azules y rojas, complementados con blusas blancas y sin mangas. Esta vestimenta, aunque colorida y elaborada, parece ser una repetición de la estética carnavalesca estándar, sin una conexión profunda con la identidad cultural local.

A pocos pasos del grupo de danzantes, avanza el cuerpo de profesores, donde las mujeres llevan faldas negras largas, blusas rosas con bordes rojos y alpargatas, un atuendo que, aunque más sobrio, refuerza la idea de uniformidad y cohesión grupal, contrastando con la exuberancia visual de los danzantes.

A cierta distancia, se presenta otra comparsa, encabezada por un caballero que viste pantalón negro y una camisa de tela holgada, adornada con un borde bordado a la altura del cuello. Los demás participantes siguen una línea similar en su vestimenta. Las mujeres, por su parte, llevan sandalias y faldas amarillas con flores bordadas, acompañadas de blusas blancas de mangas cortas y un chal del mismo color que la falda, que cae elegantemente sobre sus espaldas. Además, otras damas presentan faldas en tonos morados, rosas y verdes. Todos los integrantes de este grupo se mueven al ritmo de "El Cóndor Pasa", una melodía que, aunque asociada con lo tradicional, genera una conexión entre los participantes y la audiencia a través de su ritmo característico.

A continuación, se presenta un grupo compuesto exclusivamente por caballeros, todos con cuellos lilas y celestes, mientras que el prefecto y el resto de la comitiva de la institución llevan pantalones negros. Esta comparsa pertenece al Consejo Provincial. Remolcada por un tractor, va la reina de la Prefectura, quien luce un traje verde ceñido al cuerpo, de corte elegante, evocando una estética de gala. El carro alegórico tiene como inspiración figuras de vasijas, que por su coloración recuerdan al barro, y está complementado con la figura gigante de una indígena, vestida con sombrero blanco de ala corta, poncho a rayas, y una mujer

que, casi idéntica, danza junto a ella. A lo largo del recorrido, se observa la presencia de una "viuda", figura tradicionalmente representada por un hombre vestido de mujer, que lleva una mini falda, una tradición que subraya el juego de identidades en el contexto festivo.

Seguidamente, avanza una mini excavadora, sobre la cual se encuentra un hombre pintado de dorado, cuya apariencia recuerda a la figura de Buda, con sandalias y un sombrero de tipo platón, similar a los usados por los campesinos chinos. Su contextura física y rasgos faciales remiten al estereotipo del Buda, aunque le falta el halo característico que lo vincularía con la iluminación y la sabiduría. Este "Buda" es acompañado por danzantes vestidos con trajes de tono verde, pantalones y camisas holgadas, complementados con cinturones y el típico sombrero oriental, el mismo que lleva la figura principal. A pocos pasos, un pequeño camión transporta un dragón pintado en diferentes tonalidades de verde, confeccionado en espuma flex y armazón de metal, con una altura de metro y medio y una longitud de seis metros.

Al final de la comparsa, se presenta lo que podría considerarse una banda de pueblo, aparentemente más improvisada que las agrupaciones habituales. Sus miembros, vestidos con trajes que evocan una estética indígena, tocan instrumentos tradicionales como acordeones, tambores, bombos y guitarras. A medida que avanzan, interpretan la música característica del carnaval, mientras que, de manera espontánea, comienzan a entonar coplas que son propias del Carnaval de Guaranda, un elemento que refuerza la naturaleza participativa y dinámica del evento.

A continuación, se presenta un carretón alegórico que destaca en primer plano un cuerno de la abundancia, espléndidamente decorado con productos agrícolas locales como babacos, tomates, lechugas y otros productos, símbolos de la fertilidad y la riqueza de la tierra. Una joven, vestida con una falda larga y blusa blanca, se muestra en una postura que recuerda a la figura tradicional de la reina del carnaval, saludando a la multitud. Un poco más atrás, se erige una figura de una chola cuencana, en dimensiones considerablemente mayores que el tamaño natural, junto a un chanco hornado colocado sobre una carreta. Esta representación está meticulosamente construida con un armazón de metal, cubierto por un material cuya composición no pude identificar, pero cuya superficie es extremadamente lisa y exquisitamente pintada, lo que resalta la atención al detalle y el esfuerzo por crear una imagen visualmente impactante. Alrededor de esta figura central, un grupo de damas vestidas a la manera tradicional de la chola cuencana distribuyen licor, específicamente "pájaro azul" y otros licores, en pequeños recipientes a la multitud que observa el desfile.

De inmediato, se presenta un rebaño de borricos, cuyos lomos llevan cargados productos tradicionales de la zona, como leña, panela y otros productos típicos. Esta representación simbólica hace eco de la relación histórica y cultural de la región con el trabajo agrícola y la vida rural. A una distancia, un grupo de mujeres, vestidas con trajes que evocan la estética de las indígenas andinas, se presenta danzando entre sí. Los anacos y blusas multicolores, acompañados de los movimientos rítmicos de las danzantes, reafirman la vitalidad de la tradición andina, en la que la vestimenta no solo cumple una función estética, sino que también

representa un fuerte vínculo con la identidad cultural ancestral. En otro grupo, los hombres, disfrazados de indígenas de la Sierra ecuatoriana, portan sombreros, zamarros y ponchos pequeños. En sus camisas, se vislumbra la leyenda "Los duros de San Pedro - Tabacundo", lo que introduce una referencia local a la identidad y los orígenes del grupo. Estos participantes marchan entonando coplas propias del Carnaval, reforzando la conexión entre la festividad y las expresiones culturales autóctonas.

Se presenta un carro de la prefectura, cubierto con una tela blanca en la que destaca la inscripción "BOLÍVAR", pintada en colores rojo y verde, los cuales corresponden a los colores de la bandera provincial. Esta representación visual no solo hace referencia a la identidad regional, sino que también está acompañada de una leyenda que identifica al "Departamento Económico Productivo Carlos Chávez de Mora", subrayando la vinculación entre la institucionalidad política y la cultura local, reflejada a través de los símbolos oficiales.

Una chiva de la Fundación "Su Cambio por el Cambio", San Simón, se presenta en un color verde claro, adornada con globos y diversas pinturas. El vehículo está completamente lleno de personas, tanto en su interior como en el techo, reflejando el entusiasmo y la participación popular que caracteriza la festividad.

La comparsa del Centro de Formación Artesanal Básico "23 de Abril" hace su aparición, saludando a Guaranda en sus Carnavales a través de un cartel que es sostenido por dos jóvenes vestidos con trajes que evocan la vestimenta tradicional de los pueblos indígenas de la serranía

ecuatoriana. Este gesto no solo resalta la identidad cultural de la región, sino también subraya la conexión entre la festividad y las raíces ancestrales del pueblo. Los danzantes de la comparsa, compuestos exclusivamente por mujeres, visten faldones largos en tonos rojos, rosados y blancos, y blusas de manga corta, que imitan el estilo de ropa tradicionalmente utilizada en la danza de cumbia. A lo largo del desfile, las danzantes se mueven al ritmo de una canción emblemática del carnaval, titulada "La Pollera Colorada", un tema que refuerza la conexión entre la música popular y las tradiciones de la danza local.

La comparsa del Instituto Técnico Superior Guaranda se presenta a continuación, encabezada por un jeep descapotado en el que se encuentra una joven disfrazada como la "Virgen del Sol" incaica, un atuendo que destaca por un penacho adornado con la figura del sol y plumas, junto a una capa que cuelga sobre su espalda. Este personaje lidera el carro alegórico, cuyo tema central está inspirado en un tambor y una guitarra de proporciones gigantescas. A su lado, dos damas, vestidas con trajes verdes, puperas y minifaldas, siguen la misma línea visual. El resto de la comparsa está compuesta por participantes que se visten de manera que evocan la tradición indígena andina. Las mujeres llevan anacos en tonos lila y dorado, complementados con blusas adornadas con flores bordadas y encajes blancos, además de una pañoleta que adorna sus cabezas. Los hombres, por su parte, visten pantalones blancos y camisas rojas de manga larga, con sombreros negros y un cinto multicolor, cuya disposición recuerda a la wipala, un símbolo de las comunidades indígenas andinas. Como señala Geertz (1973), las festividades públicas, como esta comparsa, sirven como una

"interpretación simbólica" de la identidad colectiva, en la que los participantes reafirman su pertenencia cultural a través de una estética compartida que mezcla lo tradicional y lo contemporáneo.

A continuación, se presenta un individuo que parece actuar como el regente de la comparsa, quien porta un cartel con la inscripción única de la palabra "Tahuantinsuyo", evocando la grandeza del imperio Inca. Este personaje, semidesnudo, está cubierto por lo que parece un taparrabo de piel, complementado con un saco corto que asemeja un pupera, sandalias y un penacho de plumas de colores variados. Además, sostiene un bastón largo con una protuberancia en uno de sus extremos, elemento que podría simbolizar poder o liderazgo. Tras él, siguen cuatro jóvenes con la misma indumentaria, alineados con el atuendo del regente. En una especie de trono improvisado, transportan a una joven sentada sobre una silla, quien viste un elegante vestido, contrastando con la vestimenta más austera de los demás participantes.

A continuación, avanza la comparsa del Colegio Diez de Noviembre, identificada por un cartel con el nombre de la institución, acompañada del ya recurrente disco móvil que proporciona la melodía para los danzantes. El grupo de bailarines, al ritmo de bachata, se presenta con los hombres vistiendo pantalones negros y guayaberas en tonos amarillos y verdes, distribuidos indistintamente en la comparsa. Las mujeres, por su parte, lucen faldas largas, blusas sin mangas y un pliegue en la parte más baja de la falda, cuyo color corresponde al de la guayabera de su respectivo compañero de danza, creando una coordinación visual que refuerza la unidad del grupo.

A continuación, se presenta el carro alegórico de la Cooperativa San José, que destaca por la presencia de un cuerpo de silos, tradicionalmente utilizados para almacenar granos. Los silos están contruidos mediante múltiples paneles, cada uno representando diferentes tipos de granos, como maíz, trigo y frijol, siendo estos tres los más prominentes en la estructura del carro. Cada silo tiene una altura aproximada de tres metros, lo que aporta una presencia imponente y simbólica al conjunto. Dentro de este carro alegórico, en un pequeño balcón, se encuentran las damas, quienes probablemente desempeñan el papel de las reinas de la institución, realzando así la conexión entre la festividad y el simbolismo de la cooperativa agrícola.

Desde una perspectiva antropológica, el fenómeno observado en la representación de un grupo de mujeres que, ataviadas con uniformes inspirados en el imaginario del anime japonés, ejecutan una coreografía que fusiona ritmos latinos como la salsa, puede ser interpretado como una manifestación compleja de las dinámicas culturales y las construcciones de identidad de género en la actualidad. El uso de trajes que emulan un uniforme escolar, compuesto por medias de lana hasta la rodilla, una minifalda roja a rayas, una camisa atada al centro como si fuera una "pupera", una corbata negra corta y un cintillo, constituye un referente estético que dialoga con representaciones juveniles y un imaginario que vincula a la mujer con códigos de ternura, vulnerabilidad y sexualización simultáneamente (Mulvey, 1975; Bartky, 1990). Este tipo de vestimenta y performance no solo se inscriben en la moda popular, sino que son producto de un proceso de hibridación cultural,

donde el arte, el consumo y las subculturas globales interactúan en una constante negociación de significados (Appadurai, 1996).

La elección de estos elementos, aparentemente inocuos, refleja la pervivencia de ciertos estereotipos de género que, a través de su repetición en los medios y en la cultura de masas, construyen un arquetipo de la mujer reducida a lo visual, lo accesible y lo sexualizado (Berger, 1972; Gill, 2007). Sin embargo, es crucial reconocer que este fenómeno no es simplemente una imposición unilateral, sino una práctica que, al ser absorbida y reinterpretada por las mujeres que la adoptan, también permite subvertir o resignificar los propios códigos que le dan forma. Como señala Butler (1990), las normas de género no son universales ni naturales, sino que son performativas y pueden ser desafiadas a través de la repetición de las mismas, permitiendo que los sujetos reconfiguren sus identidades en un espacio de disputa cultural. Por lo tanto, la reflexión debe girar en torno a cómo estas representaciones no solo perpetúan una imagen homogénea de la mujer, sino que también actúan como una arena de disputa en la cual las identidades femeninas se reconfiguran y se reinterpreta el poder de las imágenes culturales.

El desfile del Colegio Eloy Alfaro, con su carro alegórico adornado con la imagen de su patrono en primer plano, presenta una composición visual que puede ser analizada desde una perspectiva cultural y simbólica. La estructura central está formada por una serie de edificios, cuyas cúpulas en forma de cebolla evocan las características arquitectónicas del Kremlin, lo que sugiere una fusión de elementos de la tradición oriental con la estética latinoamericana. Este tipo de

hibridación cultural es clave para comprender cómo los símbolos y las prácticas culturales viajan y se transforman a través de fronteras geográficas y temporales (Appadurai, 1996). A ambos lados, se encuentran un par de cisnes blancos con sutiles ribetes celestes, símbolo común de la elegancia y la pureza, pero también de la fragilidad de la belleza efímera. Esta representación de la belleza fugaz puede relacionarse con la teoría de la "*simbolización*" de los objetos, que, según Barthes (1997), cargan de significados que se construyen culturalmente y pueden modificar las percepciones sobre la identidad y el entorno.

La figura central de la carroza incluye un caballero de torso desnudo y una dama ataviada con un vestido sencillo y blanco, lo que podría interpretarse como una referencia a la clásica dicotomía entre lo heroico y lo etéreo, una representación visual de la dualidad entre lo terrenal y lo espiritual (Mulvey, 1975). A un lado, un hombre vestido con atuendo que remite a los patriarcas hebreos, con túnica, turbante, chaleco pequeño y barba espesa de color blanco con toques de negro, introduce una referencia bíblica que conecta lo antiguo y lo religioso con lo contemporáneo, contribuyendo a la construcción de una narrativa visual que fusiona lo sagrado con lo profano. Como señala Foucault (1976), las representaciones de poder, en este caso a través de la figura patriarcal, se inscriben en discursos históricos y culturales que determinan las formas en las que la autoridad es representada y asumida.

En los extremos del balcón donde se encuentra la dama y el caballero, dos niños disfrazados como personajes de *Aladino* (de la famosa película de Disney), amplifican la referencia a la cultura popular y la

fantasía infantil. La incorporación de elementos de la cultura de masas en este contexto refleja lo que Adorno y Horkheimer (1944) describen como la "industria cultural", un proceso por el cual los productos culturales se estandarizan y se comercializan, perdiendo su autenticidad en el proceso. Tras el carro, los bailarines, mayoritariamente mujeres vestidas como odaliscas en tonos celeste, lila y azul, evocan imágenes de exotismo y sensualidad, mientras que los pocos hombres, con pantalones negros de tela abundante y camisas abiertas a la altura del pecho, reproducen estereotipos de virilidad y desinhibición. Esta dicotomía de género puede ser analizada a través de las teorías de Goffman (1979), quien señala cómo las representaciones de género en la cultura popular refuerzan los roles tradicionales y las expectativas sociales que afectan a la identidad individual y colectiva.

Este tipo de representación no solo se inscribe en una tradición festiva y cultural, sino que también refleja la perpetuación de estereotipos de género y poder. Las mujeres, presentadas en roles de exotismo y sensualidad, contrastan con los hombres en su representación de fuerza y autoridad. Según Butler (1990), los roles de género no son fijos ni biológicos, sino que se construyen socialmente a través de la repetición de actos performativos que, en este caso, se reflejan en las representaciones visuales del desfile. Así, el desfile no es solo una celebración visual de la identidad colectiva del Colegio Eloy Alfaro, sino también una manifestación simbólica de cómo los elementos culturales, tanto históricos como populares, continúan moldeando las representaciones de género y poder en el imaginario social. La presencia de figuras bíblicas, personajes de Disney y la mezcla de elementos

arquitectónicos y vestimentarios configuran un escenario en el que la tradición, la fantasía y la cultura popular se entrelazan, creando una reflexión profunda sobre cómo el pasado y el presente se entrelazan en las narrativas visuales de la festividad.

El desfile del Colegio a Distancia Eugenio Espejo se presenta como una manifestación cultural que sintetiza varios elementos de la tradición festiva local, combinados con influencias contemporáneas, reflejando tanto los valores colectivos como los procesos de hibridación cultural en la sociedad actual. El carro alegórico, montado sobre un camión decorado con serpentinas, globos y otros adornos distribuidos de manera sobria, revela una estética visual que se adhiere a los cánones de lo festivo sin caer en la exageración, lo cual refleja una posible intención de equilibrar la celebración con una cierta elegancia o seriedad. La música, que abarca géneros como el reggaetón y otros ritmos de difícil identificación, funciona como un medio para marcar el tono emocional del evento, evidenciando el cruce de géneros musicales que caracteriza la globalización cultural, un fenómeno donde las influencias internacionales se adaptan y se reformulan dentro de contextos locales (Appadurai, 1996).

En cuanto a la vestimenta, las mujeres portan una falda larga roja con franjas negras, adornada con pliegues y encajes, acompañada de una "pupera" en tonos de negro y rojo, con encajes blancos en los bordes, y sandalias. Este conjunto de prendas puede ser interpretado como una revalorización de lo tradicional, pero también como un espacio de resistencia a los cánones occidentales de belleza y feminidad, pues la combinación de colores y texturas no se ajusta a los estereotipos de

feminidad "suave" o "delicada", sino que opta por un contraste visual que otorga protagonismo a la figura femenina sin perder la sobriedad. Esta estilización de la vestimenta puede verse como un medio para expresar una identidad que, aunque enraizada en lo local, incorpora elementos modernos y de consumo cultural global (Barthes, 1997).

Por otro lado, los hombres visten con pantalón blanco, un cinto y una pañoleta roja, mientras que algunos otros optan por pantalón negro y camisa roja, lo que refuerza una imagen de unidad y cohesión dentro del grupo, a la vez que se establece un contraste con la vestimenta femenina. El uso del blanco y rojo en sus atuendos puede ser considerado como una representación de las fuerzas simbólicas del equilibrio y la energía, en donde el blanco evoca pureza y claridad, mientras que el rojo alude a la pasión, la fuerza y la vitalidad, atributos que tradicionalmente se asignan a la figura masculina dentro de los discursos de género dominantes (Mulvey, 1975).

En conjunto, este desfile no solo es una representación de la identidad colectiva del Colegio Eugenio Espejo, sino también una reflexión sobre las dinámicas de género, poder y tradición en un contexto de globalización cultural. A través de la música, la vestimenta y los símbolos visuales empleados, se crea una narrativa que articula la identidad local con influencias globales, mientras se mantienen ciertos aspectos de lo tradicional, mostrando cómo las comunidades reinterpretan y negocian su cultura en un mundo globalizado. Esta mezcla de elementos refleja lo que Foucault (1976) denomina como "discursos de poder", donde la cultura y la tradición se transforman mediante procesos de resistencia y aceptación de las influencias externas.

El desfile del grupo de danza “Renacimiento” se presenta como una construcción visual que, mediante la incorporación de elementos estéticos y simbólicos, articula una identidad cultural que fusiona lo local y lo tradicional con referencias a la estética popular global. La presencia de una pancarta identificatoria precediendo al carro alegórico, montado sobre una camioneta decorada con flores y arcos de papel en tonos rojos, azules, amarillos y celestes, es un ejemplo de la apropiación de símbolos visuales que transmiten un mensaje de celebración y vitalidad, características fundamentales de las festividades populares. La elección de estos colores vivos puede interpretarse, según la teoría de la semiótica visual de Barthes (1997), como un intento por evocar emociones intensas de alegría y dinamismo, frecuentemente asociados con las celebraciones festivas en las culturas latinoamericanas.

El carro alegórico también presenta a un niño con traje de frac negro y una dama con una falda negra, junto a un sujetador (brazier) confeccionado con girasoles, lo que evoca una imagen de pureza infantil y feminidad asociada con la naturaleza y la fertilidad. El uso de girasoles en la vestimenta no solo puede tener una connotación simbólica vinculada a la abundancia y la vida, sino que también refleja una tradición estética profundamente conectada con las costumbres rurales de la región (Eisenstadt, 2000).

Los danzadores, por su parte, muestran una estética que remite a la indumentaria de los campesinos mexicanos, lo cual sugiere una fuerte influencia de las tradiciones rurales de América Latina. Los hombres visten con botas de caña alta, pantalones de tela negra holgados a los costados, amplios cinturones dorados y buzos bordados en triángulos a

la altura del cuello, con bordes dorados en los hombros y un sombrero de paja toquilla colgado a sus espaldas. Esta representación no es solo una recreación de la vestimenta tradicional, sino también una reafirmación de la identidad campesina, que sigue siendo un pilar fundamental en la construcción de la cultura latinoamericana (De la Peña, 2013). El sombrero de paja toquilla, por ejemplo, se asocia no solo con la ruralidad, sino también con un patrimonio cultural intangible que ha sido reconocido a nivel mundial como símbolo de la identidad ecuatoriana (Hernández, 2009).

En el caso de las mujeres, su vestimenta refuerza la conexión con lo tradicional mediante una falda dorada cubierta de pliegues de tela lamisca, encajes y bordados, una blusa de peto negro y mangas amarillas y doradas, complementada con un pequeño sombrero blanco de lana, bajo el cual sobresalen trenzas. Este atuendo, que combina la riqueza de los colores dorados y amarillos, está diseñado para resaltar la feminidad y la conexión con el mestizaje cultural, al mismo tiempo que evoca la relación simbólica entre lo sagrado y lo profano, tan característica de las festividades latinoamericanas (Goffman, 1979). La inclusión de trenzas como parte del peinado no es solo un detalle estético, sino también un símbolo de la continuidad de las tradiciones ancestrales, especialmente en contextos rurales y de fuerte identidad cultural.

En conjunto, el desfile del grupo “Renacimiento” no solo es una representación de la tradición, sino también una reconfiguración de las prácticas festivas en las cuales las identidades rurales y urbanas, lo moderno y lo tradicional, se entrelazan y reconfiguran a través de la vestimenta, la danza y los adornos. A través de estos elementos visuales

y simbólicos, los participantes expresan un sentido de pertenencia cultural y, al mismo tiempo, renuevan las narrativas tradicionales en un contexto contemporáneo de globalización cultural. Como señala Appadurai (1996), estas representaciones son fundamentales para comprender cómo las comunidades negocian y redefinen sus identidades en un mundo globalizado.

El desfile del Colegio a Distancia Dr. Gabriel Pazmiño ofrece una interesante representación visual que, más allá de su aparente festividad, revela las complejidades de la apropiación y resignificación de elementos culturales en un contexto de globalización. El carro alegórico, montado sobre una camioneta semi cubierta con flores de papel crepé, evoca la imagen de un jardín artificial, una reproducción visual de la naturaleza creada por el hombre. En la parte superior, la figura de un colibrí de cartón, símbolo tradicional de la fauna andina, se inserta en esta visión, destacando la desconexión entre la naturaleza y su representación superficial, donde la autenticidad parece perderse en la reproducción estética. Sin embargo, como señala Adorno y Horkheimer (1944), la repetición de estos símbolos visuales en la cultura de masas, aunque aparentemente inofensiva, contribuye a la homogeneización de las identidades culturales, limitando la capacidad de las comunidades para reconstruir sus tradiciones de manera crítica y reflexiva. La caja de sonido negra, que da la tonalidad a la comparsa, simboliza la llegada de un artefacto moderno que distorsiona la propuesta visual, generando una contradicción entre lo orgánico y lo tecnológico, entre la tradición y la industrialización.

Los danzantes, por su parte, visten trajes que evocan los estereotipos andinos, con pantalones de tela negra, chaleco del mismo color, sombrero de ala ancha y camisa blanca que remite al vestuario de un rejoneador de feria taurina. Esta elección de atuendo, aunque aparentemente vinculada con lo “tradicional” y lo “autóctono”, en realidad resulta una representación reduccionista de la cultura andina, que muchas veces se ve invadida por la lógica del mercado y la estética turística, como lo señala Hernández (2009). Este tipo de vestimenta es una suerte de exotización de lo indígena, que pierde su dimensión histórica, política y social en favor de una imagen fácilmente consumible, apropiada para el disfrute de un público externo. La aparente “autenticidad” de estos trajes enmascara la complejidad de las luchas culturales e identitarias en el mundo andino, donde la resistencia a la homogeneización cultural aún persiste.

Las mujeres, por su parte, lucen una falda larga negra con bordes amarillos y encajes, una blusa con varios pliegues y trenzas adornando sus cabezas, complementadas por alpargatas, un calzado tradicional, cuya inclusión subraya la conexión con lo popular y lo artesanal. Sin embargo, como afirma Goffman (1979), el “disfraz” de la mujer en esta representación no solo subraya la feminización de la tradición, sino también la pasividad de su rol en la escena cultural, donde la mujer sigue siendo un objeto de exhibición dentro del juego visual de la comparsa. La danza, que se emula entre los danzantes y los observadores a través del lanzamiento de harina y carioca, plantea una imagen de la cultura como un entretenimiento, sin profundizar en los significados sociales y políticos que deberían acompañar a esta tradición.

La música, típicamente andina, interpretada con quena, charango y guitarra, aporta a la atmósfera festiva, pero también resalta la función de la música en el contexto de la identidad cultural en la que, según Appadurai (1996), el “folclore” es reciclado y vendido como producto cultural, perdiendo su capacidad crítica y transformadora. El uso de tiras de tela de variados colores en las mangas de los danzantes masculinos, aunque visualmente atractivo, refuerza la idea de una cultura folclórica que se consume más como espectáculo que como una manifestación cultural consciente y políticamente cargada.

Este desfile, con su apropiación superficial de la cultura andina y su despolitización de las tradiciones, evidencia una tendencia preocupante: la transformación de lo cultural en un bien de consumo, donde la identidad se diluye en la celebración vacía de lo autóctono. En este sentido, las comparsas, lejos de ser una representación genuina de la historia y la cosmovisión de los pueblos indígenas, se convierten en una performance cultural que responde a la lógica del mercado y a la necesidad de agradar a un público que consume la cultura sin comprenderla ni cuestionarla. Como afirma Foucault (1976), la cultura no solo se produce, sino que se controla, se regula y se distribuye de acuerdo a las demandas del poder, haciendo que las representaciones visuales y sonoras pierdan su capacidad de crítica social.

La presencia de los comerciantes de la Plaza Quince de Mayo, que se hacen visibles en este evento, refleja una manifestación cultural y social que, más allá de su aspecto comercial, pone de relieve las dinámicas de informalidad y movilidad de los trabajadores en el contexto urbano de Ecuador. Esta plaza, en su mayoría ocupada los fines de semana por

comerciantes informales, se convierte en un espacio de interacción entre los habitantes de la ciudad y los migrantes que provienen de Ambato, quienes comercializan una variedad de productos como ropa, calzado y herramientas mecánicas. El uso de pancartas de tela para identificar tanto la ocupación como el lugar de procedencia de los vendedores es una práctica que evidencia la informalidad del comercio en espacios públicos, donde las identidades laborales se construyen a través de estos signos visuales que comunican el origen y la actividad sin la necesidad de una regulación formal (De la Peña, 2013).

La camioneta con el disco móvil, elemento recurrente en muchas comparsas populares, representa la fusión de lo tradicional y lo moderno, un fenómeno típico de las celebraciones urbanas en las que se yuxtaponen elementos de la cultura popular con artefactos de la modernidad. Como señalan Adorno y Horkheimer (1944), el uso de dispositivos tecnológicos en estas festividades no solo sirve para crear una atmósfera de fiesta, sino también como una herramienta para la homogenización de la experiencia cultural, convirtiendo lo autóctono en un espectáculo de consumo.

En cuanto a la comparsa, los integrantes masculinos, vestidos con zamarros de lana de alpaca, ponchos rojos y sombreros negros, evocan la imagen estereotipada del indígena andino, un símbolo cultural que ha sido históricamente apropiado y reducido a una representación folklórica para el disfrute visual de las masas. Este tipo de vestimenta, aunque basada en tradiciones ancestrales, se ha transformado en un producto cultural destinado a la representación y no necesariamente a la funcionalidad original de los trajes en el contexto rural. Como apunta

Foucault (1976), estas representaciones de la identidad indígena, cuando se presentan en espacios urbanos y festivos, se encuentran alejadas de sus significados históricos y políticos, convirtiéndose en una forma de “museificación” cultural.

Las mujeres, por su parte, visten blusa blanca plisada y chalina de colores (rojo, verde o lila) con franjas blancas, mientras que sus cabellos están recogidos en trenzas, lo que refuerza una imagen tradicional de feminidad vinculada a lo andino. La estilización de las mujeres a través de este tipo de vestimenta no solo subraya la feminización de la cultura andina, sino que también refleja una visión de la mujer como portadora de la tradición que, aunque es esencial en la preservación de los valores culturales, se encuentra relegada a una posición pasiva dentro de la representación visual de estas festividades (Goffman, 1979). La feminización de lo andino en estas representaciones culturales puede ser vista como una perpetuación de roles tradicionales de género, en los que la mujer es vista principalmente como un objeto de belleza, ligado a lo folklórico y lo ornamental, sin una participación activa en las narrativas que construyen su identidad cultural.

El ritmo musical utilizado en esta comparsa, caracterizado por la instrumentación andina, con quena, tambores y guitarras, contribuye a la creación de una atmósfera visual y sonora que remite a la identidad indígena, pero que al mismo tiempo es un producto de la "industria cultural" (Adorno & Horkheimer, 1944). Este tipo de música, aunque de origen andino, ha sido sistemáticamente apropiada por el mercado y transformada en un bien de consumo que pierde parte de su carga política y simbólica original. En este sentido, las tradiciones musicales

y danzantes de los pueblos andinos se convierten en un espectáculo para la audiencia urbana, lo que, como argumenta Appadurai (1996), refleja la tensión entre la autenticidad cultural y la adaptabilidad de las tradiciones en un contexto globalizado.

En conjunto, esta comparsa no solo presenta una representación de lo andino que se ajusta a los estereotipos folklóricos y consumibles, sino que también pone de relieve las complejas dinámicas de la globalización cultural y la informalidad laboral. La apropiación de las tradiciones y la inserción de elementos de la modernidad, como la camioneta con el disco móvil y la música instrumental, revelan cómo las comunidades urbanas reconfiguran sus identidades en un contexto en el que lo tradicional se convierte en un espectáculo para la modernidad, sin necesariamente abordar las tensiones sociales y económicas subyacentes.

La comparsa de la Cooperativa de Ahorro y Crédito Mushuc Runa se configura como un claro ejemplo de la hibridación de símbolos culturales en el contexto de las celebraciones urbanas contemporáneas, pero también revela las complejidades del colonialismo cultural persistente en la construcción de identidad en la América Latina postcolonial. A través de la camioneta que transporta la música y las pancartas publicitarias, la cooperativa establece no solo su presencia institucional, sino también un espacio simbólico de visibilidad dentro del orden social y económico contemporáneo. Esta visibilidad se articula bajo una lógica capitalista que conecta la institución financiera con las dinámicas de consumo y espectáculo, como una extensión de la lógica neoliberal que impregna incluso las manifestaciones culturales (Quijano, 2000).

El carro alegórico, que lleva una montaña de papel crepé evocando los volcanes tradicionales hechos con aserrín o papel en las escuelas, reitera una vez más la forma en que los símbolos indígenas y campesinos son reducidos a un producto de consumo cultural. Si bien el volcán es un símbolo geográfico y cultural de gran poder, el hecho de que se haya transformado en un artefacto decorativo dentro de un espectáculo institucionalizado subraya una tensión clave en las dinámicas postcoloniales: la apropiación de la tierra y los símbolos indígenas por parte de las estructuras de poder modernas. Este proceso de "folklorización", donde lo indígena es trivializado y estandarizado para ser consumido por el mercado y las clases medias urbanas, sigue un patrón colonial de desposesión simbólica, donde los significados originarios de estos símbolos se ven despojados de su carga histórica y política (Mignolo, 2007).

La presencia de la reina de la institución, bajo un arco decorado con globos y guirnaldas, es otro signo de cómo las estructuras de poder siguen proyectando su legitimidad a través de representaciones simbólicas de la mujer. Este tipo de figuras femeninas se presentan como la culminación de un rito festivo que sigue las estructuras jerárquicas del poder colonial, donde el cuerpo de la mujer, especialmente el de la mujer indígena, sigue siendo un vehículo para las representaciones de autoridad patriarcal y capitalista. Esta coronación de la mujer como símbolo de la cooperativa subraya cómo el feminismo institucional y la inclusión de las mujeres en ciertos espacios, aunque celebrados, no dejan de estar mediados por las lógicas del poder colonial capitalista que

sigue manteniendo la supremacía masculina y racial en el imaginario colectivo (Lugones, 2007).

La música andina que acompaña a la comparsa, con la quena, los tambores y la guitarra, también refleja este proceso de reconfiguración del "indígena" en un espectáculo que se adapta a los gustos urbanos y globalizados. La música tradicional, que en su contexto originario cumple una función espiritual y ritual, ha sido convertida en un producto cultural despolitizado, un "souvenir" sonoro que refuerza la idea de la "exotización" de las culturas indígenas. Esta apropiación musical se inscribe en una estrategia colonial que, a través de la globalización y la industrialización cultural, convierte lo indígena en un espectáculo accesible para las audiencias urbanas, despojando a estas músicas de su significado ancestral y resistencial (Rodríguez, 2010).

El vestuario de los danzantes masculinos, con alpargatas blancas, pantalones de tela y ponchos rojos con franjas verticales azules, es otra manifestación de este proceso de "folklorización". Aunque estos trajes se presentan como una representación de la identidad andina, su función en el desfile no es la de reivindicar una cosmovisión indígena o un legado histórico, sino la de servir como un elemento decorativo que reitera la imagen de lo "tradicional" dentro del marco del espectáculo urbano. Este proceso de despojo es claro cuando se observa que la vestimenta masculina sigue una estética que responde a los intereses del mercado y no a una necesidad de afirmación política o social (Santos, 2004).

Por su parte, las mujeres con alpargatas negras, anacos largos y chalinas de colores que cruzan sobre sus pechos, se inscriben dentro de una representación de la feminidad andina que, al igual que los trajes masculinos, ha sido transformada en un objeto visual que sigue los cánones de lo "tradicional" para ser consumido por el público urbano. Este tipo de representación resalta la feminización de las tradiciones indígenas, pero también las limita a un estereotipo que las coloca como figuras pasivas y ornamentales dentro del contexto festivo. Esta colonización simbólica de los cuerpos indígenas, especialmente de las mujeres, sigue reforzando una visión patriarcal y racista que despoja a las mujeres de su agencia en la lucha por sus derechos y por la reivindicación de su historia (Spivak, 1988).

En conclusión, la comparsa de la Cooperativa Mushuc Runa refleja las complejas dinámicas de la colonialidad en la construcción de identidad en las sociedades andinas urbanas contemporáneas. La mercantilización de lo "indígena", tanto en su versión visual como musical, no solo responde a una estrategia de visibilidad y afirmación institucional, sino también a un proceso continuo de desposesión simbólica que busca integrar a las comunidades indígenas dentro de una lógica capitalista global, despojándolas de sus raíces históricas y políticas. Este espectáculo festivo, en su aparente celebración de la identidad andina, oculta las estructuras de poder que continúan perpetuando la subordinación de los pueblos indígenas en el marco de un sistema económico y social colonial persistente.

La presencia de la "orquesta de pueblo" en esta comparsa refleja una de las manifestaciones más genuinas de la cultura popular, particularmente

en el contexto de las festividades de carnaval. Esta agrupación musical, compuesta por individuos vestidos con pantalones negros, camisas blancas y sombreros que alternan entre el negro y el tradicional sombrero de paja toquilla, ofrece una interpretación directa del mestizaje cultural característico de la región. La indumentaria, aunque simple, se inscribe dentro de los códigos visuales que evocan una imagen de lo popular y lo rural, fusionando elementos de la tradición andina con los estándares de la vestimenta urbana. Los sombreros, que alternan entre el negro y el de paja toquilla, son símbolos emblemáticos de la identidad ecuatoriana, un claro ejemplo de cómo los objetos cotidianos se convierten en signos cargados de significados históricos y políticos, ligados a la cultura indígena y mestiza (Hernández, 2009).

La música que entonan, principalmente coplas carnavaleras, se caracteriza por un ritmo contagioso y vibrante, acompañado por guitarras, tambores y acordeones. Estos instrumentos, comunes en las festividades populares, no solo sirven para acompañar la danza, sino que también están profundamente conectados con los procesos de socialización en las comunidades rurales y urbanas de Ecuador. Como señala Appadurai (1996), la música en contextos como el carnaval no es simplemente una forma de entretenimiento, sino un medio de resistencia cultural y de afirmación identitaria. Las coplas que se interpretan, algunas claramente tradicionales y otras de creación espontánea en respuesta a la interacción con los espectadores, reflejan la capacidad de la música popular para adaptarse a las circunstancias del momento, mostrando cómo las comunidades reconfiguran y re-crean sus tradiciones en tiempo real. Esta dinámica subraya la flexibilidad y la

creatividad que caracteriza a las festividades populares, donde el arte de la improvisación y la conexión directa con el público son fundamentales para la construcción del significado compartido en el evento (Giro, 2010).

Las coplas, propias del carnaval de Guaranda, no solo evocan una tradición festiva local, sino que también actúan como un vehículo para la construcción de comunidad, reforzando los lazos sociales entre los participantes y los espectadores. En este contexto, las coplas se convierten en un medio de comunicación en el que se entrelazan los elementos de la cultura popular con la crítica social, la burla y la celebración de la vida cotidiana. Al ser en parte espontáneas y directamente vinculadas con la interacción con el público, estas coplas también funcionan como una forma de resistencia a las narrativas hegemónicas, dándole voz a la comunidad para que participe activamente en la creación del evento cultural (Foucault, 1976). De este modo, el carnaval de Guaranda, a través de su música y sus prácticas, actúa como un espacio subversivo en el que la cultura popular se resiste a ser absorbida por los circuitos dominantes de la cultura oficial.

El carro alegórico en cuestión se presenta como una representación simbólica que articula la tradición y la modernidad de manera compleja, a través del uso de elementos visuales que remiten a la identidad local y las dinámicas de apropiación cultural. En su parte delantera, el carro exhibe el modelo del Taita Carnaval, un símbolo diseñado por el Municipio de Guaranda, bajo la dirección del arquitecto Gorky Dávila. Este símbolo, lejos de ser un simple elemento decorativo, se configura como una metáfora visual de la resistencia cultural y la integración de

los pueblos andinos a una narrativa festiva que se ve mediada por las lógicas de la modernidad y el mercado (Mignolo, 2007). Al hacerlo, el Taita Carnaval se convierte en un puente entre la cosmovisión andina y las demandas de un espacio público regido por las estructuras de poder institucionales.

En el desfile, el abanderado, quien representa una figura central de los danzantes, viste ropas típicas de las mujeres indígenas de la localidad, pero su rostro pintado de negro, junto a la botella que finge brindar a los asistentes, introduce una referencia ambigua al "sujeto colonizado". Este acto, en el cual se mezcla la representación de lo indígena con elementos de la performatividad colonial, subraya las tensiones que surgen cuando las prácticas culturales ancestrales son absorbidas por las dinámicas coloniales y festivas. El acto de brindar, en lugar de ser una celebración genuina, se convierte en una metáfora del "buen salvaje" que se presenta ante el público para su consumo (Grosfoguel, 2007). La negra pintura facial podría interpretarse como un gesto de visibilización forzada, una forma de alienación cultural que no permite una reivindicación profunda del sujeto indígena, sino que lo reduce a una representación superficial y exótica.

A continuación, los hombres, vestidos con poncho, sombrero y zamarro, siguen un patrón visual que remite a las tradiciones andinas, pero también subraya cómo estas vestimentas se han convertido en parte de un repertorio folklórico para el disfrute del público. En el caso de las mujeres, la vestimenta con faldas rosas o azules con franjas horizontales blancas, alpargatas, blusa blanca holgada, trenzas y sombrero rojo de lana, refuerza una estética de lo "autóctono" que, a pesar de su valor

simbólico, también ha sido colonizada por las dinámicas del espectáculo (Lugones, 2007). Estas prendas, que originalmente formaban parte de la vida cotidiana en las comunidades indígenas, han sido transformadas en símbolos fácilmente digeribles por las audiencias urbanas, despojadas de su valor funcional y transformadas en parte de la "industria cultural" del carnaval.

Finalmente, el danzante que cierra el comparsa disfrazado de payaso, específicamente como arlequín, con colores brillantes como el amarillo y rojo, introduce una figura de la burla y la parodia que tiene sus raíces en la tradición carnavalesca europea, pero que ha sido asimilada en los contextos latinoamericanos de manera ambigua. Esta figura del payaso refleja una constante tensión entre lo "tradicional" y lo "exótico", donde el carnaval no solo se convierte en un espacio de resistencia, sino también en uno de subordinación cultural, donde las identidades indígenas se despliegan en un espacio de performatividad ritualizada que se aleja de sus significados originarios (Foucault, 1976).

El ritmo empleado en esta comparsa, de clara influencia andina, sigue siendo un medio importante de comunicación cultural y de resistencia simbólica. No obstante, al igual que los trajes y las representaciones visuales, el ritmo andino se encuentra hoy bajo el influjo de las dinámicas de consumo y comercialización de las tradiciones, lo que reduce su capacidad de resistencia a las narrativas coloniales impuestas. La apropiación de la música y el baile por parte de las estructuras de poder festivas convierte la fiesta en un espacio de cooptación donde lo indígena y lo tradicional son transformados en espectáculo, mientras que

la resistencia cultural queda absorbida por las lógicas de la globalización cultural (Santos, 2004).

La comparsa de la Universidad de Bolívar, en su participación reciente, ilustra de manera clara las complejas relaciones entre lo "tradicional" y lo "institucional" en el contexto de las festividades culturales modernas. A través de un carro alegórico remolcado por un tractor rojo grande, adornado con una corona de flores que reproduce el símbolo de la universidad —el retrato sombreado de Simón Bolívar, junto a la leyenda que lo identifica como Libertador— se manifiesta un intento por conectar la imagen institucional con la figura del héroe nacional. Sin embargo, esta apropiación simbólica del héroe y del simbolismo revolucionario encierra también un proceso de colonización cultural, en el que el legado de Bolívar es utilizado para legitimar la narrativa oficial y las estructuras de poder actuales que, aunque se presentan como democráticas y progresistas, siguen siendo reflejo de las dinámicas coloniales que invisibilizan la historia y las luchas de los pueblos indígenas y subalternos (Mignolo, 2007).

En la misma comparsa, la extensión de la Universidad de Bolívar en Pujilí, denominada "Belisario Quevedo", se presenta con un despliegue de vestimenta que evoca a los pueblos indígenas de la serranía ecuatoriana. Sin embargo, esta representación, aunque se disfraza de "autenticidad", en realidad subraya una vez más la tendencia colonial de transformar la identidad indígena en una simple performance para el disfrute del público urbano y académico. Los participantes, vestidos como indígenas quechuas, con uno de ellos portando un palo largo de donde se desprenden cintas, bailan en torno a él en un acto ritualizado

que despoja de su significado originario las prácticas ceremoniales ancestrales, transformándolas en un espectáculo de consumo. Esta representación folclórica, que se ve adornada por el simbolismo de las cintas y el baile, se inscribe en lo que podría llamarse una "museificación" de la identidad indígena, una representación despolitizada y despojada de las luchas sociales que atraviesan a estos pueblos (Lugones, 2007).

El despliegue visual de la comparsa continúa con danzantes ataviados con trajes blancos, adornados con espejos y bordados, y coronados con sombreros grandes con penachos de plumas. Estas vestimentas, aunque indudablemente bellas, están alejadas de la funcionalidad original de los trajes indígenas, ahora convertidos en elementos ornamentales cuyo significado se diluye en favor de la espectacularización cultural. Las mujeres, que preceden a los hombres en la danza, visten sombreros coronados por plumas, una representación que, aunque remite a la cosmovisión indígena, se presenta de manera esterilizada y estandarizada para el disfrute visual de una audiencia que no necesariamente comprende el trasfondo simbólico y político de estas prácticas. La figura del canino en el pecho de los danzantes, más allá de su valor decorativo, también puede interpretarse como una apropiación de los elementos animales que están profundamente conectados con las cosmovisiones indígenas, pero que, al ser relegados a meros adornos, pierden su vínculo con las creencias y cosmovisiones de los pueblos originarios.

Finalmente, la presencia de los hombres con ponchos de diversos colores, cargando grandes tambores de cuero de vaca y marcando el

ritmo, junto con la improvisada banda de pueblo compuesta por trompetas, saxos, platillos y tambores, refuerza la idea de una fiesta que, aunque celebra lo "autóctono", está profundamente marcada por la influencia de las prácticas de la industria cultural y la globalización. Estos elementos, en lugar de ser utilizados para una resistencia cultural, se convierten en instrumentos de perpetuación de un espectáculo folclórico que se consume sin cuestionar las dinámicas de poder subyacentes. En este sentido, el carnaval de la Universidad de Bolívar, al igual que muchas otras festividades en América Latina, actúa como un espacio donde las identidades coloniales y la resistencia cultural se entrelazan, pero no necesariamente de manera liberadora, sino a través de una reconfiguración que despoja a las culturas indígenas de su agencia política y social (Grosfoguel, 2007).

La comparsa de la extensión universitaria Isabela Godin, asentada en la ciudad de Riobamba, despliega una interesante amalgama de elementos culturales, visuales y simbólicos que representan tanto una reconfiguración de la tradición como una apropiación contemporánea de la identidad regional. A bordo de una camioneta roja, que preside el desfile, la comparsa se distingue por su carácter mixto, tanto en los ritmos como en las vestimentas. Este evento no solo es una manifestación festiva, sino también un espacio donde se negocian las identidades y las tradiciones, que ya no son lineales ni homogéneas, sino fragmentadas y fluidas, propias de una lógica postmoderna.

Las mujeres, vestidas con alpargatas, anacos lilas y negros hasta la altura de la rodilla, blusas amarillas cómodas y sombreros blancos de lana de ala corta, encarnan una versión estilizada de la vestimenta indígena

andina, que parece anclarse en lo "tradicional", pero que a su vez está mediada por las demandas contemporáneas de la visibilidad y el consumo cultural. La elección de los tonos lilas y negros no solo responde a una lógica estética, sino que también puede interpretarse como un intento de subvertir o reinterpretar los códigos de lo "autóctono", combinando colores vibrantes y siluetas tradicionales, pero despojadas de la carga política y simbólica que históricamente han tenido estas prendas en la lucha de los pueblos indígenas (Baudrillard, 1994). La mezcla de lo ancestral con lo moderno se vuelve aquí una performance visual, un híbrido que responde más a las exigencias del espectáculo y la celebración que a una reivindicación de las identidades originarias.

Los hombres, por su parte, visten pantalón negro, cinto de cuero del mismo color, camisa amarilla, un poncho pequeño de flecos blancos, lilas y negros, y un sombrero negro, configurando un conjunto que, al igual que el de las mujeres, recurre a las convenciones del vestuario tradicional andino, pero cuya función se ha desviado hacia la creación de una estética visual que juega con la tradición sin necesariamente adherirse a su significado original. En este sentido, la indumentaria masculina también se inserta en una lógica postmoderna donde la autenticidad no está en la recuperación del pasado, sino en la creación de nuevas combinaciones estéticas que son constantemente reformuladas para responder a las demandas de la modernidad (Lyotard, 1984).

Esta representación, que amalgama lo indígena con lo urbano y lo tradicional con lo festivo, refleja una dinámica decolonial donde las

culturas no son vistas como entidades fijas ni homogéneas, sino como procesos vivientes, dinámicos y en constante transformación. En la era contemporánea, las identidades culturales, lejos de ser estáticas, se entrelazan y se resignifican en cada acto performático, en un escenario donde las tradiciones no solo se preservan, sino que también se subvierten y se reconfiguran. Los niños, al portar un cartel que los identifica, simbolizan este cruce de tiempos y significados: son los sujetos colonizados que, atrapados entre su herencia ancestral y los efectos de una cultura globalizante y homogenizadora, negocian constantemente qué significa pertenecer a una tradición que ha sido históricamente opacada por las estructuras coloniales y capitalistas. Esta negociación, que se despliega ante nosotros, visibiliza cómo las nuevas generaciones enfrentan el reto de recuperar y redefinir sus raíces culturales en medio de una globalización que, en lugar de reconocer sus saberes, los subsume y los transforma en mercancías. De esta manera, la tradición no es un objeto fijo, sino una construcción activa que se resiste y se reinventa frente a los flujos impuestos por el colonialismo y el mercado global. En resumen, la comparsa de la extensión universitaria Isabela Godin refleja no solo una celebración del patrimonio cultural andino, sino también una reconfiguración postmoderna de las tradiciones, en la que lo "autóctono" se presenta como un producto de consumo cultural que, si bien mantiene sus raíces, se desvincula de sus cargas históricas y se adapta a las nuevas exigencias del espectáculo y la globalización (Baudrillard, 1994).

La comparsa, encabezada por una camioneta roja adornada con un disco móvil y un cartel que exhibe el símbolo de la Universidad, es un claro

ejemplo de cómo las representaciones culturales se transforman y se negocian en el contexto contemporáneo, particularmente en el marco de las festividades populares. Al igual que otras expresiones culturales, esta comparsa despliega un "ritmo andino", evocando la imagen de la identidad indígena como un producto visual que ha sido absorbido por el espectáculo y la consumación cultural globalizada.

Los trajes de los participantes indígenas, que remiten a las vestimentas tradicionales de los quechuas de la sierra centro del país, parecen seguir el mismo patrón de folklorización y "museificación" de lo indígena que se observa en muchas celebraciones modernas. Las mujeres, con anacos largos en tonos lilas y rosas, blusas blancas y chalinas y pañoletas de colores variados, se presentan como símbolos visuales de lo "autóctono". Sin embargo, estas prendas, aunque basadas en las vestimentas tradicionales, han sido despojadas de su función social, política y económica, transformándose en meros elementos decorativos para la fiesta. Las chalinas de colores brillantes y la pañoleta de diversos tonos no son más que un acto performativo que refuerza la estética de lo indígena sin reconocer las luchas y resistencias que históricamente han marcado a estos pueblos. En este sentido, la indumentaria femenina parece ser parte de una estrategia de homogenización cultural que borra la complejidad y diversidad de las identidades indígenas en favor de una representación visual simplificada y digerible para un público masivo (Lugones, 2007).

Por su parte, los hombres, vestidos con pantalones blancos de algodón, alpargatas del mismo color, y un poncho corto en tonalidades de rosa y tomate, coronados con un sombrero negro, continúan con esta misma

tendencia de presentar lo indígena como un producto visual adecuado para el disfrute del espectador, sin incorporar las dimensiones históricas y culturales que estas prendas conllevan. El poncho, elemento central en la vestimenta tradicional andina, se convierte aquí en un accesorio decorativo, despojándose de su función original de protección ante las inclemencias del clima y de su valor simbólico como parte de una cosmovisión que interrelaciona al ser humano con la naturaleza. Esta adaptación de lo "tradicional" al espectáculo urbano y comercial reduce las vestimentas a meros símbolos visuales sin reconocer los significados profundos de estas prácticas culturales (Mignolo, 2007).

Lo que se presenta aquí no es una expresión auténtica de la cosmovisión indígena ni un reconocimiento de la resistencia cultural, sino una performance que se ajusta a las exigencias de un mercado cultural global que consume lo indígena como un bien cultural estandarizado. Esta representación, como otras en las festividades populares, pone de manifiesto cómo las culturas subalternas son sistemáticamente apropiadas y transformadas en productos de consumo, despojándolas de su contexto histórico y político. El colonialismo cultural, aún presente en las estructuras contemporáneas de poder, continúa moldeando y comercializando las identidades indígenas, despojándolas de sus contenidos y funciones originales (Grosfoguel, 2007).

A pocos metros, una camioneta amarilla avanza con la figura alegórica del Taita Carnaval, diseñada por el Ilustre Municipio de la ciudad de Guaranda. Esta representación, aunque aparentemente festiva, refleja las dinámicas de poder y apropiación cultural que siguen predominando en el ámbito público. El Taita Carnaval, convertido en un símbolo

institucional, se presenta como una construcción que busca asociar la festividad popular con la autoridad municipal, despojando al carnaval de su esencia original como espacio de resistencia y subversión. Al ser diseñado por las autoridades locales, el Taita Carnaval deja de ser una figura vinculada a las tradiciones y prácticas comunitarias para convertirse en una herramienta de legitimación política, utilizada para reforzar el control social y la integración de las festividades dentro de un marco oficial que, en muchos casos, ignora las luchas históricas de las comunidades indígenas y las clases subalternas.

El uso de esta figura alegórica como elemento central del desfile evidencia cómo las representaciones culturales, lejos de ser espacios de autonomía y expresión popular, se transforman en meros vehículos de consumo turístico y espectáculo. Así, lo que en su origen pudo haber sido una manifestación de la identidad comunitaria, se ha convertido en un producto de marketing que se adapta a las necesidades del mercado, perdiendo parte de su contenido simbólico y político. La festividad, en lugar de cuestionar las estructuras de poder, se limita a reforzarlas, convirtiéndose en una celebración vacía que favorece a quienes controlan el poder municipal, sin reconocer las tensiones y contradicciones inherentes a las prácticas culturales populares.

La comparsa de la Universidad Técnica Equinoccial (UTE), al despliegue de su carro alegórico encabezado por una camioneta amarilla y acompañada por una banda de pueblo, presenta una fusión interesante de elementos que remiten tanto a lo tradicional como a lo moderno. Esta amalgama, en la que se combinan danzas, vestimentas y ritmos, revela cómo las representaciones culturales, lejos de ser estáticas, se

encuentran en constante transformación y reconfiguración. Los danzantes, vestidos con anacos largos y blusas bordadas, evocan una imagen tradicional de los indígenas quechuas de la región, pero al mismo tiempo, sus trajes se presentan como una versión estilizada y estandarizada de la cultura indígena, adaptada para el espectáculo. Este fenómeno no es exclusivo de Ecuador ni de esta comparsa, sino que se inscribe en una tendencia global donde lo “autóctono” se convierte en un producto consumible, despojándose de su contexto político y social.

El "maestro de ceremonias", con su chaqueta de casimir negro y bordados dorados, junto a los colores vibrantes y su sombrero de copa negra, aporta una dimensión de teatralidad que, aunque parece anacrónica, subraya el contraste entre la formalidad institucional y la celebración festiva. Este tipo de representación no solo juega con los códigos visuales de lo tradicional, sino que también hace un guiño a la teatralidad de las celebraciones populares, en las que se reconfiguran los significados y las normas sociales. En este contexto, la festividad se convierte en un espacio de resistencia y, al mismo tiempo, de adaptación a las demandas del entretenimiento globalizado.

Por otro lado, las mujeres con faldas acampanadas que dejan ver sus piernas y blusas que dejan al descubierto los hombros, se inscriben dentro de una visión de la feminidad que mezcla sensualidad con tradición. En este sentido, la representación de la mujer en esta comparsa no solo se limita a la estética de lo "exótico" o "autóctono", sino que también refleja los discursos globales sobre la sexualidad, la feminidad y el cuerpo. El uso de ritmos tropicales como merengue y bachata, de hecho, amplifica esta dimensión, ya que remite a una estética de lo

popular que ha sido moldeada por la industria cultural y los medios de comunicación, sin perder su capacidad de conectar con audiencias diversas.

Finalmente, la comparsa de la UTE es un claro ejemplo de cómo las prácticas culturales pueden ser entendidas como un terreno en el que se negocian múltiples significados. Aquí se combinan lo local y lo global, lo autóctono y lo moderno, lo serio y lo festivo, lo que demuestra que las representaciones culturales no son simples reproducciones de un pasado fijo, sino que están en constante evolución y adaptación. Esta mezcla ecléctica es lo que permite que las festividades sigan siendo espacios de recreación, resistencia y, a veces, apropiación, en los que las identidades se negocian y se reinventan.

La comparsa de la Facultad de Ciencias Agronómicas de la UEB, encabezada por un abanderado que porta el logo de la universidad, se presenta como una de las muchas representaciones que, bajo la apariencia de festividad y tradición, reflejan las tensiones inherentes a las estructuras de poder y la colonización cultural contemporánea. El carro, decorado de manera improvisada con telas blancas pintadas con spray en colores como azul, rojo y verde, se erige como un ejemplo claro de la apropiación y apropiabilidad de los símbolos visuales que, lejos de ser reflejos auténticos de la identidad local, se convierten en productos estandarizados que responden más a los imperativos de la visibilidad institucional que a una expresión genuina de la cultura. Las telas, decoradas de manera aparentemente caótica, al igual que el muro de cartón que simula ser de ladrillos, evidencian una práctica decolonial implícita en la que lo que se presenta como "autenticidad" es en realidad

una construcción superficial que no cuestiona las estructuras subyacentes de poder, sino que las reproduce.

El uso de una escenografía improvisada, donde la mujer, probablemente la reina de la facultad, está montada sobre esta estructura, con una pupera negra y una falda roja, es una representación simbólica que no solo infantiliza el rol de la mujer dentro de la festividad, sino que también revela cómo las representaciones de lo "femenino" dentro del contexto académico y cultural siguen sujetas a los códigos de la sexualización y el decorativismo. Esta figura de la mujer, cuya vestimenta está claramente diseñada para ser consumida visualmente, refuerza las tensiones coloniales de género y raciales, pues dentro de un espacio institucional como el de una universidad, la figura femenina no solo es reducida a un símbolo estético, sino que se configura como un objeto de exhibición que no cuestiona las relaciones de poder que subyacen a la construcción de estos roles.

Lo que se presenta aquí es una festividad que, en lugar de subvertir o desafiar las estructuras de poder, se convierte en una herramienta de legitimación para las mismas. La estética de lo "tradicional" e "indígena", cuando es representada de manera descontextualizada y comercializada, pierde su contenido simbólico y se convierte en un vehículo de la reproducción de las narrativas oficiales. La comparsa no solo se inscribe dentro de las dinámicas coloniales de consumo cultural, sino que también perpetúa la idea de que lo indígena y lo popular deben ser reducidos a elementos decorativos y festivos sin una reflexión crítica sobre las luchas históricas de los pueblos originarios y las clases subalternas.

La comparsa, acompañada por una camioneta musical que emite de manera casi ensordecedora ritmos tropicales —probablemente merengue, aunque este juicio es incierto— revela la manera en que las festividades y celebraciones populares han sido profundamente moldeadas por las dinámicas de consumo cultural. La música, con su carga de "alegría" y "movimiento", se convierte en una herramienta de espectáculo que más que ser una expresión cultural auténtica, funciona como un mecanismo para estructurar la fiesta dentro de los parámetros del entretenimiento masivo. La música tropical, en este contexto, no solo refleja el exotismo asociado con ciertos géneros, sino que también actúa como un producto de consumo que ha sido apropiado por las industrias culturales globales, reduciendo las tradiciones musicales a un bien de consumo superficial.

Los danzantes, siguiendo el ritmo marcado por los altavoces, encarnan una representación visual que refuerza los estereotipos de género impuestos por la cultura de masas. Las mujeres, vestidas con minifaldas y escotes provocativos, llevan un atuendo de color verde claro que no solo sexualiza sus cuerpos, sino que los reduce a un objeto visual para el placer del espectador. Este tipo de vestimenta, aunque aparentemente empoderadora en su exhibición de la figura femenina, en realidad perpetúa las normas de género patriarcales y capitalistas, en las que la mujer es constantemente objetificada y reducida a su aspecto físico, dejando de lado su autonomía, su capacidad de agencia y su subjetividad. Esta sexualización del cuerpo femenino, más que una forma de expresión libre, se inserta dentro de las lógicas de mercado que explotan

la imagen de la mujer para la satisfacción de una audiencia que se identifica con estas representaciones reduccionistas.

Por su parte, los hombres, con pantalón negro y un buzo verde oscuro con mangas de tonalidad más clara, completan una vestimenta que sigue el patrón de la estandarización y la homogeneización visual de los participantes masculinos en el desfile. Al contrario de las mujeres, los hombres son representados de manera mucho menos sexualizada, pero igualmente despojados de cualquier dimensión que sugiera una reflexión crítica sobre los roles de género y el poder. En conjunto, el desfile refleja cómo las festividades, que deberían ser espacios de resistencia y afirmación de identidades, se transforman en performances visuales que responden más a las expectativas de la industria del entretenimiento que a una reflexión profunda sobre las realidades sociales, políticas y culturales de los participantes.

En resumen, esta comparsa pone de manifiesto cómo las celebraciones populares han sido absorbidas por la lógica capitalista, despojándolas de su potencial como espacios de crítica y resistencia. La música y los atuendos se presentan como elementos de distracción y consumo, que desvían la atención de las estructuras de poder que siguen operando detrás de las celebraciones y festividades.

La Municipalidad de Gualeque se presenta en los Carnavales de Guaranda con una pancarta en la que expresa su saludo a la comunidad, un gesto que, aunque aparentemente festivo, encierra una estrategia de visibilidad institucional que busca asociarse con la festividad popular para fortalecer su imagen y consolidar su poder. Este tipo de

intervenciones públicas, aparentemente inocuas, son una forma de legitimación en la que las autoridades locales aprovechan los eventos culturales para integrarse a la celebración, pero sin una reflexión crítica sobre las estructuras de poder que las organizan. Al usar la festividad como un vehículo para reforzar su presencia, la municipalidad no solo se presenta como parte de la alegría colectiva, sino que también despliega una representación simbólica que desvincula las luchas sociales y políticas de la comunidad de Guaranda, limitando la festividad a un espacio de consumo y entretenimiento más que de resistencia y reflexión.

Este saludo institucional, más que ser un gesto genuino de apoyo o integración, puede ser visto como una maniobra de consolidación de poder, al apropiarse de los significados culturales del carnaval sin reconocer las tensiones y desigualdades sociales que atraviesan las comunidades locales. La vinculación entre la autoridad municipal y una festividad popular que históricamente ha sido un espacio de expresión de las identidades subalternas muestra cómo las estructuras de poder siguen buscando formas de apropiarse de las tradiciones culturales, neutralizándolas y subordinándolas a las lógicas de control y visibilidad pública.

La camioneta con disco móvil que sigue en el desfile, cargada con música andina, es un claro ejemplo de cómo las expresiones culturales tradicionales se han visto transformadas en productos de consumo dentro de la lógica globalizante y comercial. La música que emana de los altavoces, ejecutada con instrumentos como la quena y la zampoña, remite a una identidad "autóctona" que ha sido despojada de su contexto

social y político, para ser consumida por una audiencia urbana que a menudo desconoce la profunda relación de estos sonidos con las cosmovisiones y las luchas históricas de los pueblos indígenas. Esta apropiación de lo "andino", bajo el sello de lo folklórico, reduce la riqueza y complejidad de las prácticas musicales a un espectáculo de entretenimiento, al servicio de las dinámicas turísticas y comerciales, sin reconocer su capacidad subversiva ni las historias de resistencia que encarnan (Mignolo, 2007).

Los hombres, vestidos con ponchos de lana gruesa de color rojo y franjas verticales en tonos azul y ocre, camisas blancas, sombreros negros y zamarros de pelaje de alpaca, se presentan como la imagen estereotipada del "indígena" o "mestizo" idealizado, un cuerpo que ha sido reducido a un símbolo visual para la festividad. La vestimenta, aunque basada en tradiciones ancestrales, se ha transformado en un producto decorativo, despojado de su función utilitaria y simbólica dentro de las comunidades rurales. El zamarro, que originalmente servía para protegerse del frío en las montañas, se convierte en un accesorio más dentro de una escenografía cultural que despolitiza y deshistoriza el rol del pueblo andino en la construcción de la identidad nacional.

Por su parte, las mujeres, adornadas con anacos de colores, blusas blancas y chales rojos cruzados sobre el pecho, encarnan la feminización de lo "indígena", una representación que no solo las reduce a un objeto visual, sino que también las somete a un proceso de folklorización en el que sus prácticas culturales son despojadas de su contexto originario y transformadas en una performance para el disfrute del público. Esta visualización estereotipada de las mujeres, en la que sus cuerpos se

convierten en un producto para el consumo festivo, refuerza las normas de género patriarcales y la comercialización de la cultura, sin cuestionar las estructuras de poder que siguen oprimiendo a estas comunidades.

En conjunto, esta comparsa refleja cómo las tradiciones populares y los símbolos culturales son constantemente apropiados y vacíos de su contenido original en nombre del espectáculo y el entretenimiento. Lo que originalmente podría haber sido una forma de resistencia cultural se transforma en un artefacto estandarizado que responde a los intereses del mercado, despojando a las comunidades de su agencia y de su capacidad de utilizar las festividades como espacios de crítica y de reafirmación de su autonomía política (Lugones, 2007).

La comparsa de la Universidad Nacional de Educación (UNE) refleja un claro proceso de usurpación simbólica que ha sido institucionalizado bajo la apariencia de una festividad popular. El carro alegórico, remolcado por un tractor y adornado con una estructura improvisada de globos y papel, simboliza cómo las representaciones culturales de los pueblos subalternos son apropiadas y transformadas por las estructuras de poder, en este caso representadas por la universidad y sus autoridades. Lo que en un contexto indígena podría haber sido una celebración colectiva, cargada de significados históricos y comunitarios, se convierte en un espectáculo que diluye esos significados en favor de una imagen institucional que busca legitimarse a través del carnaval, un espacio que debería ser, en principio, de resistencia y afirmación de las identidades marginadas.

El "abanderado" que lidera la comparsa, portando el logo de la UNE, y la figura de la "reina" montada en el carro, son símbolos de una cultura académica que se apropia de la festividad popular sin reconocer la carga histórica de los pueblos originarios ni sus luchas. El hecho de que el hombre, vestido con el traje de "reina" y adornado con una cinta que lo identifica como tal, nos muestra cómo las representaciones de género y poder son también cooptadas por las instituciones para perpetuar sus estructuras jerárquicas, anulando la capacidad de las figuras femeninas para representarse y reivindicar su propia identidad fuera de los marcos establecidos por el poder colonial.

La escenografía improvisada del carro, con un payaso que porta el logo de la UNE, actúa como una metáfora de la trivialización de las luchas sociales y culturales. Esta figura, vinculada al entretenimiento y la diversión, sirve para despolitizar los símbolos culturales y las tradiciones de los pueblos originarios, convirtiéndolos en un espectáculo para el consumo de una audiencia que, en su mayoría, desconoce o ignora los significados subyacentes de estas representaciones. La figura del payaso, en lugar de ser una representación crítica de la opresión y las contradicciones sociales, se convierte en un símbolo de la trivialización de las luchas colectivas y la desposesión cultural.

Los danzantes, vestidos con trajes que evocan la imagen tradicional de los pueblos indígenas, como los zamarros negros y los ponchos de colores, muestran cómo los símbolos indígenas han sido transformados en adornos visuales descontextualizados. La vestimenta, que originalmente tenía una función práctica y simbólica dentro de las comunidades indígenas, se convierte aquí en un objeto de consumo

visual. Los hombres y mujeres, cuyas ropas se despojan de su significado original, se presentan como cuerpos performativos que no tienen agencia en la representación cultural que están llevando a cabo. Las alpargatas, los ponchos y los zamarros se transforman en elementos de un espectáculo que no cuestiona las estructuras de poder, sino que las refuerza, pues las tradiciones no son presentadas como una herramienta de resistencia, sino como parte de un escenario decorado para un público urbano que consume la "autenticidad" sin comprender sus raíces políticas y sociales.

El uso de música folclórica andina, aunque en principio parece conectar con las raíces de los pueblos indígenas, también es parte de un proceso de folklorización que despoja estas expresiones de su contexto crítico. La música, convertida en un producto para el entretenimiento y el consumo, pierde su potencial subversivo y se convierte en un componente más de la mercancía cultural que se ofrece en los festivales, sin abordar las complejidades de la historia y las luchas de los pueblos originarios (Grosfoguel, 2007). Al igual que las vestimentas y los símbolos, la música andina es reducida a un espectáculo que se adapta a las exigencias del mercado cultural, transformándose en un producto estandarizado que disuelve la resistencia y la autonomía cultural de los pueblos.

Este proceso de usurpación simbólica es un ejemplo claro de cómo las instituciones y los poderes dominantes han logrado apropiarse de las culturas subalternas, no solo despojándolas de su agencia, sino también apropiándose de sus expresiones culturales para fortalecer su control social. Las festividades que, en sus orígenes, pudieron haber sido

espacios de resistencia y reivindicación cultural, se han convertido en escenarios de consumo cultural, donde las tradiciones son vaciadas de su contenido histórico y político. Este fenómeno refleja las continuidades del colonialismo, que no solo persisten en la explotación económica, sino también en la apropiación y reconfiguración de las identidades y las prácticas culturales (Lugones, 2007).

La comparsa del Colegio Agropecuario Salinas, con su carro alegórico remolcado por un camión, es un ejemplo claro de cómo las festividades populares se han convertido en una plataforma de marketing institucional y comercial, donde las identidades culturales locales son reducidas a productos visuales que refuerzan las lógicas de consumo. El cartel del carro, que presenta productos característicos de la zona como queso, champiñones y chocolates, no solo busca identificar al colegio, sino que también convierte estos productos locales en meras mercancías, transformándolos en símbolos de una identidad que está al servicio del mercado. La representación tridimensional de estos productos, pegados sobre el cartel, enfatiza la transformación de lo local en un objeto de consumo, despojando a los productos de su historia, sus procesos y su conexión con las comunidades productoras.

La figura de la reina del establecimiento, que también se encuentra sobre el carro, simboliza una vez más cómo las instituciones educativas y las estructuras de poder siguen apropiándose de las celebraciones populares para reforzar su legitimidad y visibilidad. A su lado, algunos de los danzantes se visten como productos de la parroquia de Salinas, tal como quesos en forma de media luna o chocolates, lo que reduce lo cultural a una representación superficial y estereotipada de lo "autóctono". Este

tipo de vestimenta, lejos de rendir homenaje a las prácticas productivas locales, las transforma en una representación folklórica que despoja a estas actividades de su valor histórico, económico y social. Así, lo que podría haber sido una celebración de la producción local y la comunidad, se convierte en una performance de consumo, despolitizada y despojada de su poder transformador (Mignolo, 2007).

Los danzantes, vestidos con trajes llamativos en colores como rojo, amarillo y verde, y las mujeres ataviadas con zapatillas rosas, faldas de colores y chales que cruzan su pecho en concordancia con el atuendo de su pareja de danza, refuerzan una estética que remite a lo festivo, pero que también se inscribe dentro de un proceso de homogeneización cultural. Los colores brillantes y las formas estandarizadas de los trajes no solo apelan a la estética del entretenimiento, sino que también simplifican y despojan de complejidad la diversidad cultural de la región. La danza, acompañada por un ritmo de merengue, introduce otro elemento de apropiación cultural, en el que lo que podría haber sido una danza tradicional vinculada a los ritmos locales o indígenas se convierte en un producto de la industria cultural global, desligado de sus raíces históricas y políticas. Este tipo de "globalización cultural", donde los ritmos tropicales se imponen como parte del espectáculo, desplaza las formas musicales y danzas propias de la región, despojándolas de su valor simbólico y transformándolas en una mera moda (Grosfoguel, 2007).

En conjunto, esta comparsa refleja cómo las prácticas culturales locales, que deberían ser espacios de resistencia y afirmación identitaria, se convierten en un espectáculo para el consumo, donde los elementos

culturales son reducidos a productos visuales que refuerzan las estructuras de poder y las dinámicas de mercado. La apropiación de los símbolos y productos de la región de Salinas, convertidos en elementos decorativos para el desfile, subraya cómo las identidades y las tradiciones pueden ser fácilmente cooptadas por las estructuras institucionales y comerciales, perdiendo su potencial crítico y emancipador (Lugones, 2007).

La escena que describe esta comparsa refleja un proceso complejo de representación y apropiación cultural, en el que se entrelazan elementos del folklore tradicional con una estética de consumo y espectáculo. La camioneta, decorada con serpentinas y una tela de color marfil que la cubre parcialmente, constituye una especie de escenario ambulante, donde se despliegan tanto los símbolos visuales como los comportamientos que caracterizan la festividad popular. La figura de la señorita, vestida con un ligero brazier y minifalda negra, saluda al público desde un espacio que, en lugar de ser un acto de genuina participación cultural, se convierte en una performatividad destinada a entretener y cautivar la mirada del espectador. Su atuendo, característico de la sexualización de la mujer en el contexto festivo, subraya una vez más cómo las representaciones de género en este tipo de comparsas siguen siendo moldeadas por estereotipos visuales que reducen a la mujer a un objeto decorativo más dentro del paisaje festivo.

Los danzantes, ataviados con trajes que evocan las vestimentas tradicionales de la región andina, como los ponchos rojos con franjas lilas y blancas y pantalones de tela blancos, presentan una imagen estereotipada del "indígena" o "mestizo" andino, que ha sido

estandarizada y despolitizada en la medida en que se convierte en parte del espectáculo visual. Los trajes de los hombres, aunque basados en prendas tradicionales, parecen haber sido vacíos de su significado original y transformados en un recurso decorativo que resalta los contrastes cromáticos más que los aspectos simbólicos que históricamente cargaban estas vestimentas. Este proceso de "folklorización" no es nuevo en las festividades, sino que refleja la tendencia a reducir lo "autóctono" a un objeto de consumo visual, que pierde las conexiones con sus raíces políticas y sociales, transformándose en una simple mercancía cultural.

Por su parte, las mujeres, vestidas con anacos en tonos blanco y tomate y blusas bordadas con flores de diversos colores, presentan una imagen que sigue el mismo patrón de apropiación estética y comercialización de lo indígena. La elección de los colores y las prendas sigue un esquema visual que hace de la vestimenta una herramienta de diferenciación cultural y de visibilidad, pero sin una reflexión profunda sobre la carga histórica de estas prendas. El sombrero rojo de lana, que completa el atuendo, parece ser otro símbolo más que se inserta dentro de un proceso de reconfiguración que despoja a la prenda de su función práctica y simbólica, transformándola en una marca visual que se asocia a lo "autóctono" de manera superficial.

Este tipo de representaciones culturales, que se despliegan en el marco de las festividades, destacan el proceso mediante el cual lo tradicional y lo local se ven constantemente apropiados, estilizados y vacíos de contenido social y político. En lugar de ser espacios de resistencia o afirmación cultural, las comparsas y los desfiles se transforman en

vehículos que refuerzan las estructuras de poder y las dinámicas de consumo. Al hacerlo, las identidades culturales y los símbolos de los pueblos originarios son despojados de su capacidad de transformación crítica, sirviendo en cambio para reforzar los discursos hegemónicos que buscan consolidar la autoridad institucional y las relaciones de poder en la sociedad (Clifford, 1986; Geertz, 1973).

El carro alegórico que se describe, con el rostro de un payaso como motivo central, es un claro ejemplo de cómo las festividades populares y las representaciones culturales se han visto transformadas y apropiadas por las estructuras de poder e industria del entretenimiento. El rostro de payaso, con sus rasgos distintivos —nariz roja y saltona, sombrero de bufón— se presenta no solo como un elemento decorativo, sino como una figura que encapsula una serie de símbolos que van más allá de la simple representación de la alegría. En su construcción, basada en una estructura de metal recubierta por telas, se fusionan las dinámicas del espectáculo masivo con el entretenimiento, reduciendo lo cultural a una representación superficial destinada a captar la atención de la multitud. Este payaso, de cuerpo completo, que parece danzar estático, ejemplifica cómo la identidad popular se ha convertido en una forma de exhibición visual que pierde su valor de resistencia y expresión colectiva para transformarse en un producto comercial más.

En la misma comparsa, los danzantes, vestidos con zamarros de color café y trajes completamente blancos de lo que parece ser algodón, presentan una imagen que remite a las vestimentas tradicionales, pero que, al mismo tiempo, se ve despojada de su contenido simbólico y político original. La extrema blancura de sus trajes parece enfatizar una

descontextualización de las vestimentas, que originalmente eran funcionales y simbólicas dentro de una cosmovisión andina. El hecho de que estos trajes se presenten en el contexto de un espectáculo festivo en lugar de en su uso cotidiano refleja el proceso de folklorización que convierte lo "autóctono" en un producto visual para consumo masivo, perdiendo su carga histórica y social.

Las mujeres, por su parte, ataviadas con anacos, blusas y alpargatas, visten lo que en apariencia podría ser una representación de las indumentarias de las mujeres indígenas quechuas. Sin embargo, al igual que los hombres, su vestimenta es apropiada y transformada en un componente de un show más que en una expresión cultural auténtica. El uso de los anacos y las blusas, aunque evidentemente basados en la vestimenta tradicional andina, se ha convertido en una performance que refleja un proceso de vaciamiento cultural. La pañoleta ocre que cubre sus cabezas, aunque aún remite a la tradición, parece haber perdido su función práctica y simbólica, y se presenta como parte de una estética folclórica destinada a la visualización superficial.

Este tipo de representaciones en las festividades no solo pone de manifiesto la apropiación y descontextualización de lo "autóctono", sino también cómo las culturas subalternas son sistemáticamente absorbidas por las dinámicas del mercado y el espectáculo. En lugar de ser espacios de resistencia, subversión y reafirmación de las identidades colectivas, las comparsas y desfiles se transforman en actos de consumo, donde las identidades son moldeadas para ser consumidas y asimiladas dentro de las estructuras de poder dominantes. Este fenómeno no es aislado, sino que responde a un proceso histórico de colonización cultural en el que

las representaciones de los pueblos originarios son absorbidas, estilizadas y despojadas de su contenido político y social, reduciéndolas a productos de entretenimiento (Quijano, 2000; Santos, 2004).

La presencia de una banda, cuyos uniformes remiten a los de la Policía Nacional, en medio de la comparsa, introduce una dimensión interesante en la dinámica del carnaval, ya que se inserta dentro de un marco de control y legitimación institucional. Al estilo de las bandas de pueblo, esta agrupación, compuesta por trombones, trompetas, platillos y saxos, no solo aporta su música festiva, sino que también refleja la apropiación de lo cultural por parte de las estructuras de poder. La música que interpretan, aunque asociada a los ritmos y temas tradicionales del carnaval, se convierte en un medio para fortalecer la visibilidad de las autoridades y reforzar su presencia en un espacio que, en teoría, debería ser de expresión libre y popular.

El uso de instrumentos típicos de la música carnavalesca, como los trombones y las trompetas, en un contexto donde la policía tiene un papel preeminente, subraya cómo las festividades populares, en lugar de ser espacios de resistencia, son convertidas en vehículos de normalización y control social. La intervención de la policía, incluso en el marco de una celebración, actúa como una reafirmación de la autoridad institucional, apropiándose de la festividad y despojándola de su potencial subversivo. La presencia de la banda policial, al igual que otras intervenciones institucionales en las celebraciones populares, no solo minimiza el carácter rebelde del carnaval, sino que lo convierte en un espectáculo que, bajo la apariencia de celebración, refuerza las jerarquías de poder preexistentes. Este proceso de cooptación cultural,

donde la festividad se convierte en un medio para fortalecer el control social, refleja una de las muchas formas en las que las estructuras de poder intervienen para apropiarse de los espacios de resistencia cultural, transformándolos en eventos que refuerzan las lógicas de dominación (Foucault, 1976).

El carro alegórico del barrio de Negroyaco, ubicado en la entrada de la ciudad de Guaranda, presenta una composición visual que, a primera vista, parece seguir los patrones establecidos en muchas comparsas de la región. La base del carro se caracteriza por la representación de un cielo azul, sobre el cual se erige un águila con sus alas abiertas, un símbolo que probablemente remite a la libertad, el poder y la naturaleza, pero cuya carga simbólica puede estar descontextualizada o diluida al ser colocada en este espacio festivo. Encima de esta estructura, se ubica la figura de la reina del sector, cuyo papel, como en otras comparsas, parece estar vinculado con la representación de la autoridad local, más que con una auténtica manifestación de poder o agencia comunitaria.

Los danzantes masculinos siguen una estética que remite a la temática quechua andina, aunque un detalle importante es que los sombreros de ala ancha, que visten, más que evocar una tradición andina, remiten a una imagen más asociada a los mariachis mexicanos. Este elemento, aunque puede verse como parte de una hibridación cultural, resalta una de las dinámicas comunes en las festividades modernas: la incorporación de símbolos y estéticas de diferentes tradiciones de manera superficial, sin una reflexión profunda sobre sus contextos históricos y culturales. Este tipo de mezcla visual, aunque aparentemente festiva, podría estar contribuyendo a una pérdida de

sentido en las representaciones de lo indígena y lo autóctono, al diluir los significados específicos de las tradiciones en una amalgama de referencias culturales que no necesariamente se corresponden con las realidades locales.

Por otro lado, las mujeres, ataviadas con medias altas de lana que superan la altura de sus rodillas, presentan una vestimenta que, aunque parece basada en las prendas tradicionales andinas, se adapta a las demandas de la festividad y la teatralización de lo "autéctono". Este tipo de vestimenta no solo se convierte en una forma de "folklorización" de las prácticas culturales, sino también en una forma de estetización del cuerpo femenino, que en lugar de empoderar o representar verdaderamente la tradición, la convierte en un objeto visual para el consumo y el espectáculo. Como en otras comparsas, las mujeres se ven relegadas a un papel de "adorno", una constante en las representaciones festivas de lo indígena, donde la feminización de la cultura andina se presenta como un espectáculo más que como una afirmación genuina de la identidad de género y cultural.

En resumen, este carro alegórico y su comparsa representan la forma en que las festividades populares, al ser apropiadas por las estructuras sociales y culturales dominantes, tienden a diluir y transformar las identidades y prácticas autóctonas en productos visuales para el entretenimiento. Lo que podría haber sido una manifestación auténtica de la cultura local y de la comunidad de Negroyaco, se convierte en una representación estética que reduce lo indígena y lo autóctono a elementos decorativos, despojándolos de su contenido crítico y

transformador, y alineándolos con las lógicas de mercado y consumo de las festividades (Mignolo, 2007; Quijano, 2000).

La comparsa que se aproxima, con su camioneta y disco móvil, pone de manifiesto un proceso claro de apropiación y estandarización de lo "tradicional" bajo las lógicas de la globalización y el espectáculo. La figura de la reina, junto con los danzantes que la siguen, simboliza la captura de las prácticas populares por parte de las estructuras de poder, que en lugar de fomentar una afirmación auténtica de las identidades locales, las vacían de su carga política y las presentan como un producto de consumo para el disfrute del público. La reina, en su papel central, refleja cómo las festividades, lejos de ser espacios de autonomía y resistencia, son utilizadas para consolidar visibilidades institucionales que refuerzan los relatos dominantes sin abordar las tensiones subyacentes de las comunidades involucradas.

Los trajes de los hombres, con pantalones blancos y camisas rojas holgadas, y de las mujeres, con vestidos de falda larga y blusas sin mangas adornadas con bordes blancos, siguen una estética que remite a lo "tradicional", pero cuya función ha sido despojada de su significado cultural profundo. En lugar de ser una expresión genuina de la cosmovisión y la resistencia indígena, estos atuendos son reducidos a un conjunto visual para el espectáculo. Las vestimentas, lejos de ser una herramienta de afirmación de la identidad cultural, funcionan como parte de una representación superficial que no cuestiona ni resiste las estructuras de poder que continúan colonizando las formas de representación cultural en la modernidad.

Este fenómeno de apropiación cultural y folklorización, en el que las identidades indígenas y locales son despojadas de su contenido crítico para convertirse en objetos visuales de consumo, puede ser entendido dentro de un marco decolonial más amplio, como el proceso en el que las culturas subalternas son convertidas en productos que refuerzan el orden colonial. Esta transformación de lo indígena en espectáculo no solo neutraliza su potencial subversivo, sino que también reafirma las jerarquías sociales y culturales impuestas por las estructuras de poder, despojando a las comunidades de su capacidad de utilizar sus tradiciones para resistir y redefinir su lugar en la sociedad (Grosfoguel, 2007; Lugones, 2007).

La aproximación de la "chiva" cargada de jóvenes, casi uniformados con chompas impermeables de color azul que exhiben la leyenda "papallos", revela un proceso de integración cultural en el que las tradiciones locales se encuentran marcadas por la apropiación y la estandarización dentro de las dinámicas del consumo y el espectáculo. El término "papallos", que hace referencia a una "jorga" de la localidad, parece intentar conservar una conexión con las raíces populares, pero en este contexto se convierte en un símbolo de visibilidad institucional que, en lugar de fortalecer la identidad local de manera genuina, se subordina a las necesidades de entretenimiento y conformidad con el marco festivo preestablecido.

La chiva, vehículo tradicionalmente asociado con la movilidad rural y comunitaria, aquí se transforma en un medio de exhibición y consumo, repleta tanto en su parte inferior como en su techo, lo que sugiere una sobrecarga simbólica del evento. En lugar de ser un espacio de

interacción comunitaria libre y espontánea, se convierte en un contenedor de jóvenes que, al igual que los vehículos en los que viajan, son consumidos por la festividad como un espectáculo que es saludado por la multitud. Este tipo de representación festiva, en la que los danzantes y participantes son más actores que miembros activos de una práctica cultural, pone de manifiesto la despolitización de las tradiciones populares, transformándolas en entretenimiento sin contenido crítico.

Las canciones del carnaval que los jóvenes entonan esporádicamente son otro indicio de cómo la música, tradicionalmente vinculada a los procesos de socialización y resistencia cultural, se ve reducida a un componente del espectáculo. En lugar de servir como una expresión de lucha o afirmación cultural, la música se convierte en un acompañante secundario que refuerza el ambiente festivo sin una reflexión profunda sobre las estructuras de poder que subyacen a la celebración. De este modo, las festividades populares, que podrían haber sido espacios de resistencia, se transforman en vehículos de consumo cultural, donde lo "tradicional" se convierte en un producto visual y auditivo accesible para la audiencia, pero despojado de su potencial transformador (Baudrillard, 1994; Clifford, 1986).

Al final de la comparsa, encontramos el carro alegórico de la campaña de reforestación, una representación visual que, a primera vista, parece conectar con una causa ambiental importante, pero que, al ser presentada dentro de un contexto festivo, puede ser vista también como una estrategia de visibilidad institucional más que como una acción genuina de sensibilización ecológica. En este carro, se observan dos nevados, elaborados en cartón pintado de blanco y café, que evocan las montañas

cubiertas de nieve, pero cuya representación, por su naturaleza improvisada y decorativa, pierde el impacto simbólico y educativo que una campaña de reforestación podría tener. Junto a estos, se encuentran pequeñas plantas en fundas negras, dispuestas de manera que decoran el piso del carro como una especie de alfombra natural. Este arreglo, aunque visualmente atractivo, puede ser interpretado como un acto superficial, destinado más a la estética de la festividad que a una reflexión profunda sobre los problemas ambientales y las soluciones a los mismos.

La puesta en escena de esta campaña de reforestación dentro de una festividad como el carnaval también plantea preguntas sobre la efectividad de usar las celebraciones populares como vehículos para la promoción de causas sociales o ecológicas. Si bien la intención puede ser buena, el riesgo es que se diluya el mensaje en medio de una experiencia festiva que, por su propia naturaleza, está destinada a la distracción y al entretenimiento, no necesariamente a la reflexión crítica y el cambio social.

En cuanto a la longitud de la narración, entiendo que, si bien estos eventos pueden ser largos y en ocasiones parecer tediosos, es importante recordar que la descripción detallada de los mismos busca capturar la complejidad de las prácticas culturales que se manifiestan en ellos. No se trata solo de una mera descripción, sino de una oportunidad para reflexionar sobre cómo las tradiciones y los símbolos culturales se transforman en contextos específicos y sobre cómo los eventos aparentemente festivos son, en realidad, espacios de intervención social, política y cultural. Por supuesto, cualquier detalle que haya sido pasado

por alto o cualquier interpretación que no haya sido completamente clara está abierta a revisión y debate, lo que enriquece nuestra comprensión de estas prácticas.

La comparsa, aunque haya llegado a su fin, no es más que el prelude de lo que en realidad es el verdadero "corazón" del evento: la continuidad de la fiesta, que se extiende en las calles a través de los bailes populares, como si se tratara de una manifestación interminable de "alegría colectiva". El evento oficial, al parecer, se cierra alrededor del mediodía, pero el espectáculo de consumo, que es lo que realmente importa, sigue su curso. Los participantes, agotados por la "fuerza festiva", se dispersan, cada uno buscando refugio temporal, sea en la comodidad efímera de la casa de un amigo o conocido, donde la hospitalidad se mide por el número de camas disponibles en medio del caos, o en los hoteles y hostales que, para esta ocasión, se transforman en los verdaderos santuarios de la cultura del carnaval.

No podemos olvidar, por supuesto, a los restaurantes y puestos ambulantes, que durante este día se convierten en los verdaderos puntos de encuentro para los cuerpos fatigados que necesitan recargar energías, no con reflexiones sobre lo que acaban de vivir, sino con la comida rápida y la bebida fácil. Los puestos, saturados hasta el punto de desbordar la experiencia misma de la festividad, sirven como recordatorio de cómo las celebraciones populares han sido absorbidas por la lógica del consumo, donde el intercambio cultural se disfraza de diversión y comercio. Al final, la "fiesta" no es más que una maquinaria de consumo cultural, en la que el evento principal, que de alguna manera podría haber servido para profundizar en las tradiciones y los valores

comunitarios, se diluye en una jornada de gasto y disfrute superficial. Sin embargo, es exactamente esto lo que se espera: un carnaval que, en lugar de ser una oportunidad para cuestionar las estructuras sociales y culturales, se convierte en un espacio donde todo es consumido y digerido sin cuestionamientos.

Una vez concluida la comparsa, el Municipio organiza un baile popular que, en su mayoría, es animado por una orquesta, aunque rápidamente se convierte en una sucesión de música proveniente del disco móvil. Este evento, lejos de ser una continuación genuina de la festividad, refleja un proceso de desarraigo y reubicación del sentido cultural de la celebración. Tradicionalmente, el lugar de encuentro para estos bailes era el parque central "Simón Bolívar", que se encuentra estratégicamente frente a varios de los edificios más representativos de la ciudad, como el Municipio, la Catedral de Guaranda, la Corte Superior de Justicia y la Fiscalía. Sin embargo, bajo el pretexto de "preservar el ornato" de la Plaza Central, las autoridades municipales han trasladado periódicamente esta actividad a otras locaciones, como la Plaza Quince de Mayo o la Plaza Roja.

Este desplazamiento de la festividad del centro histórico hacia otras áreas no solo pone de manifiesto una desconexión de las autoridades con las raíces y la historia de la celebración, sino que también refleja la manera en que las instituciones intentan "reordenar" los espacios urbanos sin considerar el valor cultural y simbólico que estos lugares tienen para los guarandeños. El parque central, como núcleo de las celebraciones, es un espacio cargado de significado histórico y social para la comunidad, y su transformación en un lugar "neutro" o de

"ornato" evidencia la falta de comprensión de las autoridades sobre la naturaleza del carnaval y su vínculo profundo con el espacio urbano y comunitario. En su lugar, se promueve un desplazamiento físico y simbólico de la fiesta, que pierde su conexión con el corazón de la ciudad y se convierte en un evento sin raíces, menos auténtico y más subordinado a las lógicas de gestión urbanística y estética (Geertz, 1989; Clifford, 1998).

Este tipo de intervenciones, en las que la cultura local es alterada en aras de una visión oficial y estetizada del espacio público, no solo reflejan un desconocimiento de las prácticas culturales autóctonas, sino también la colonización de los sentidos y las experiencias colectivas, desplazando a la comunidad de su propio espacio histórico y cultural. La desconexión entre las autoridades municipales y las tradiciones populares, en este caso, no es solo un error logístico, sino un claro ejemplo de cómo las políticas urbanas y culturales pueden ser utilizadas para redefinir, de manera superficial, lo que se entiende como "cultura" y "tradición" (Bhabha, 1999).

El baile en la Plaza Roja, que ocupa casi íntegramente este espacio de aproximadamente tres cuadras de largo por una de ancho, revela la dimensión masiva y desbordante de las festividades populares en Guaranda. La plaza se convierte en un escenario de interacción social, donde los límites entre lo público y lo privado se difuminan y el espacio se reconfigura para adaptarse a las demandas de la celebración colectiva. Los vendedores ambulantes de comida, asignados a la parte superior de la plaza por el Municipio, representan una forma de organización que busca ordenar el caos aparente de la festividad, aunque el control sobre

las dinámicas del mercado parece ser solo parcial. Mientras que los vendedores de alimentos operan dentro de un espacio delimitado, aquellos que expenden licor se muestran más nómadas, desplazándose libremente a lo largo de la plaza, adaptándose a la fluidez del evento. Este contraste refleja una ambigua mezcla de control institucional y flexibilidad, que es característico de las festividades populares en las que la regulación coexiste con la espontaneidad.

El uso del agua y diversas sustancias como harina y polvos, típicas de esta celebración, se despliega como una manifestación de la transgresión colectiva y la ruptura de las normas cotidianas. La presencia de estos elementos crea un ambiente de desinhibición, en el que los participantes no solo se empapan físicamente, sino que también parecen liberarse de las restricciones sociales y culturales habituales. Este juego con el agua y los polvos, en su sentido más profundo, se puede interpretar como una forma de transformación del cuerpo, que se convierte en un medio para la interacción lúdica y el intercambio simbólico. En este espacio, el cuerpo empapado no solo es una forma de marcar la pertenencia al colectivo festivo, sino también una manifestación de la disolución de los roles y las jerarquías sociales, donde todos, independientemente de su estatus, comparten la misma experiencia sensorial.

La "candencia del ritmo" parece ser el motor que atraviesa todo este territorio festivo, en el que la música y el baile no son meros elementos de entretenimiento, sino potentes fuerzas de cohesión social. El consumo de alcohol, presente en este contexto, no solo está relacionado con la celebración, sino con el proceso de socialización y fortalecimiento de los lazos comunitarios. El compartir entre los

presentes, tanto la bebida como la experiencia misma del evento, permite la creación de una "comunidad efímera", una red de relaciones que se construye a través de la participación en el espacio común de la fiesta. Sin embargo, este proceso de integración no está exento de tensiones, ya que la misma festividad, al ser apropiada por dinámicas de consumo y control, puede perder parte de su capacidad transformadora y reivindicatoria. A pesar de esto, la fiesta sigue siendo, en muchos aspectos, un espacio en el que las fronteras sociales se desdibujan, proporcionando una oportunidad para la resistencia a través del goce colectivo.

En resumen, la Plaza Roja, como espacio de festividad y consumo, actúa como un microcosmos de las tensiones sociales, culturales y políticas que atraviesan a la comunidad. Aquí, la regulación institucional y las dinámicas de mercado se mezclan con las prácticas festivas de la comunidad, creando un espacio híbrido que refleja tanto la aceptación como la subversión de las normas sociales. La interacción entre el espacio público, la música, el cuerpo y el consumo destaca la importancia de la festividad no solo como una celebración, sino como un medio a través del cual los individuos negocian su lugar en la sociedad y construyen, por un momento, una identidad colectiva que va más allá de las distinciones sociales habituales.

El baile en las calles de Guaranda, especialmente en los diferentes barrios de la ciudad, pone de manifiesto una de las características más vibrantes y espontáneas de la celebración. Aunque el evento principal, auspiciado por el municipio, se lleva a cabo en un lugar determinado por las autoridades, existe una constante incertidumbre sobre la ubicación

precisa de este baile, lo que ha motivado a los residentes a acercarse más a otros bailes populares, como el que organiza la familia Barragán en la calle Convención de 1884, entre Selva Alegre y Manuela Cañizares. Este baile, al estar más cerca de los barrios y comunidades locales, se ha consolidado como una alternativa más accesible y participativa frente al evento oficial. La ubicación en una cuadra alejada del parque central, tradicionalmente vinculada a las festividades del Carnaval, y la informalidad del mismo, favorecen una mayor cercanía entre los organizadores y los participantes, creando un ambiente más cálido y comunitario que el baile institucionalizado.

Este fenómeno refleja una dinámica interesante dentro de las festividades populares, donde las decisiones institucionales sobre el lugar y la organización de los eventos se ven desplazadas por la voluntad y la participación activa de los habitantes de la ciudad. La incertidumbre sobre el lugar del baile principal, que depende de los deseos y decisiones de las autoridades municipales, subraya una desconexión entre la institucionalidad y la tradición local. Los residentes de Guaranda, al buscar alternativas en estos bailes organizados por miembros de la comunidad, no solo están desafiando la centralidad del evento oficial, sino que están reafirmando su agencia cultural y social en el contexto del carnaval. La familia Barragán, al ser un agente de esta festividad local, mantiene viva una tradición que se resiste a la sistematización y la comercialización de la fiesta, en la que los ritmos y las interacciones humanas siguen siendo el eje principal. Esta participación, más espontánea y menos mediada por los intereses del municipio, refleja la importancia de las celebraciones populares como un espacio en el que

se negocian tanto la identidad colectiva como las relaciones de poder que atraviesan la comunidad.

En resumen, este tipo de baile, realizado en las calles y barrios de Guaranda, pone en evidencia la tensión entre las festividades organizadas desde arriba, por las autoridades municipales, y las manifestaciones culturales que surgen desde la base, de manera más orgánica y comunitaria. Los residentes de la ciudad, al preferir estos eventos, reafirman su derecho a tomar la festividad como un espacio de expresión propia, lejos de la lógica institucional y comercial que intenta imponer las autoridades. En este sentido, el carnaval se convierte no solo en un espacio de diversión, sino también en un campo de lucha simbólica por la preservación de las tradiciones y la autonomía comunitaria.

El baile en las calles de Guaranda, que se extiende hasta aproximadamente las nueve de la noche, marca un momento de transición entre el goce colectivo y el regreso a la rutina cotidiana. A medida que avanza la tarde y se acerca la noche, los participantes, con sus cuerpos empapados por el calor y cubiertos de polvo y harina, comienzan a retirarse hacia sus hogares o lugares de residencia temporal. Este cierre, aunque implica el fin de las festividades en los barrios, no marca el final de la celebración en su totalidad. Mientras los cuerpos se dispersan hacia la intimidad de los hogares o lugares de descanso, la Plaza Roja se prepara para acoger a una nueva fase de la fiesta, que se extiende hasta altas horas de la madrugada.

Alrededor de las ocho de la noche, un espectáculo de fuegos pirotécnicos sirve como preludio a lo que se considera el "verdadero" final de la festividad. Este festival de luces no solo busca deslumbrar a la audiencia, sino que también cumple una función simbólica, marcando un punto de inflexión en la celebración, donde la explosión visual de los fuegos artificiales sirve como transitorio entre el bullicio diurno y la intensidad de la noche. La pirotecnia, más allá de su función estética, tiene un valor ritualista que remite a la tradición de celebrar a través del fuego, un elemento cargado de simbolismo en muchas culturas, relacionado con la purificación, la alegría colectiva y la conexión con lo sublime.

Lo interesante aquí es que este baile popular en la Plaza Roja no se lleva a cabo en un vacío, sino que está auspiciado por la Policía Nacional, lo que introduce una dimensión de control y regulación en el espacio festivo. La presencia de las fuerzas del orden, en lugar de ser vista como una contradicción con el carácter "libre" y "espontáneo" del carnaval, se inscribe dentro de una lógica de control social que regula el espacio público y la seguridad durante una celebración de tal magnitud. Este patrocinio, por parte de una institución estatal, plantea preguntas sobre la apropiación y "domesticación" de las festividades populares. Si bien el carnaval sigue siendo un espacio de encuentro y expresión colectiva, la implicación de la policía sugiere que la institucionalización de las festividades populares puede diluir, en parte, la capacidad crítica y subversiva que estos eventos podrían tener como vehículos de resistencia frente a las estructuras de poder dominantes.

De esta manera, el carnaval de Guaranda se presenta como una celebración compleja, en la que coexisten la liberación y la regulación,

el goce y el control, donde las autoridades se insertan estratégicamente en el espacio festivo, no solo para garantizar la seguridad, sino también para gestionar la percepción pública de la fiesta y, en última instancia, controlar el comportamiento colectivo. Esta interacción entre la festividad y la autoridad es un recordatorio de cómo los espacios de celebración son constantemente moldeados por las dinámicas de poder y las estructuras de control social.

El carnaval en Guaranda, lejos de ser una celebración confinada a las calles y plazas, se despliega también en el ámbito privado y comercial, reflejando la permeabilidad de las fronteras entre lo público y lo privado en una sociedad de consumo. Los bares, discotecas y locales de la comunidad se convierten en centros neurálgicos de la festividad, aprovechando la oportunidad para capitalizar sobre la masiva asistencia de carnavaleros. Este fenómeno no es fortuito, sino que responde a la lógica del mercado y la cultura del espectáculo, donde la celebración popular se redefine como una experiencia de consumo. Las discotecas y bares, colapsados por la multitud, no solo están haciendo negocios, sino que están transformando lo que podría haber sido una expresión cultural espontánea en una mercancía estandarizada que se vende a través de la música, la bebida y la interacción social.

En este contexto, el carnaval se ha transformado en un espacio híbrido donde se entrelazan el placer y el consumo, configurándose como un fenómeno cultural que se adapta a las exigencias del mercado global. Aunque las calles siguen siendo el escenario principal de la festividad, donde la tradición se mantiene en su forma más colectiva, la celebración también se ha reconfigurado para ajustarse a las dinámicas del

capitalismo, reproduciendo una versión del carnaval que está cada vez más subordinada a las lógicas comerciales. Lo que antes era un espacio de encuentro comunitario, libre de intereses comerciales, se ha convertido en un evento donde la diversión y el consumo se han vuelto inseparables. Este proceso de comercialización de la festividad ha diluido la autenticidad de la experiencia, ya que el consumo cultural ha pasado a mediar la celebración, transformando la festividad en un producto que es ofrecido y consumido como parte del mercado.

Los bares, discotecas y casas, al igual que las calles, se han convertido en espacios que albergan la misma celebración, pero con una diferencia clave: la dimensión cultural de la fiesta ha sido absorbida por la lógica del consumo. En lugar de ser un espacio autónomo de expresión popular, el carnaval ahora funciona como un espectáculo que se produce y se vende, respondiendo a las expectativas de una economía basada en el consumo. Esta transformación refleja una tendencia global en la que los eventos culturales tradicionales se ajustan a las demandas del mercado, lo que plantea importantes preguntas sobre la autenticidad cultural y la pérdida de los valores comunitarios en un mundo cada vez más globalizado y orientado al consumo.

Este proceso de mercantilización y comercialización de las tradiciones populares es analizado por autores como George Ritzer, quien describe cómo la cultura de consumo se ha expandido para absorber incluso las experiencias que originalmente eran consideradas auténticas o marginales. En su obra *La McDonaldisación de la sociedad* (1998), Ritzer sostiene que las prácticas culturales, como los festivales o celebraciones populares, son cada vez más moldeadas por las lógicas del

capitalismo global, donde el consumo y la eficiencia dominan el espacio social, reduciendo las experiencias a productos que pueden ser fácilmente intercambiados y consumidos. A su vez, Stuart Hall (1997), al hablar sobre la globalización cultural, destaca cómo los procesos de hibridación cultural y la apropiación de las tradiciones locales por parte de las industrias culturales resultan en la dilución de los significados originales de esas tradiciones. Según Hall, el fenómeno de la globalización no solo homogeneiza las culturas, sino que las convierte en mercancías, perdiendo su capacidad de cuestionar el orden establecido y, en su lugar, se adapta a las demandas del mercado global.

De esta manera, la fiesta, que alguna vez fue un espacio de resistencia, se convierte en una manifestación de la lógica capitalista, como explica Arjun Appadurai (1996) en su concepto de "economía de la imaginación". En su análisis, Appadurai argumenta que la globalización ha generado un entorno en el que las identidades y las prácticas culturales no solo se comercializan, sino que también se reconfiguran para ser consumidas por audiencias globales. Esta reconfiguración de las festividades, en particular del carnaval, refleja cómo las tradiciones locales son absorbidas por el mercado global, perdiendo su carácter subversivo y transformándose en eventos destinados al consumo masivo.

En este contexto, el carnaval de Guaranda se presenta como un microcosmos de las tensiones inherentes a las sociedades postmodernas y globalizadas. La festividad, que históricamente ha funcionado como un espacio de resistencia, ahora se encuentra también como un campo de apropiación y comercialización, reflejando las dinámicas de un

sistema económico que transforma incluso las manifestaciones culturales en productos de consumo. Las calles, que en un tiempo fueron territorio de expresión popular y encuentro comunitario, se han transformado en mercados donde el sentido original de la celebración se diluye en la búsqueda de beneficio económico. Este proceso de "festivización" ilustra cómo las dinámicas capitalistas han reconfigurado los espacios culturales tradicionales, desplazando y apropiándose de sus significados profundos para transformarlos en un espectáculo que se ajusta a las demandas del mercado global.

La manera en que las festividades populares, como el carnaval, son absorbidas por las lógicas del consumo masivo pone de relieve las paradojas de una sociedad capitalista. En lugar de ser un espacio de cuestionamiento de las estructuras sociales y políticas, la festividad se convierte en una máquina que reproduce esas mismas estructuras, suavizando las tensiones históricas que podrían haber sido enfrentadas a través de la celebración colectiva. Al mismo tiempo, el carnaval pierde su capacidad transformadora y subversiva, y se adapta a las demandas del capitalismo global, donde el goce y la diversión se convierten en bienes de consumo. Este fenómeno puede ser comprendido como parte de un proceso decolonial en el que las culturas locales y las tradiciones populares, lejos de ofrecer una resistencia al orden impuesto, se ven absorbidas por el sistema global que las cooptan y las adaptan para servir a sus propios intereses.

Este proceso no es único de Guaranda, sino que refleja una tendencia más amplia en las celebraciones populares, donde las prácticas culturales autóctonas son despojadas de su capacidad de desafío y se

convierten en elementos decorativos que sirven a la agenda del mercado global. Lo que antes podía ser una forma de afirmación cultural y resistencia frente a las lógicas de poder coloniales, hoy se transforma en un acto en el que los propios actores culturales, al ser absorbidos por el consumo, se despojan de la potencialidad de sus prácticas para cuestionar las estructuras sociales. La reflexión decolonial aquí es crucial, ya que permite visibilizar cómo la apropiación capitalista de las festividades populares se conecta con las lógicas de control que perpetúan el colonialismo moderno, tanto en términos de poder político como económico.

Por tanto, el carnaval, en su transformación, se vuelve un espejo de las dinámicas globales de dominación y consumo, donde lo popular, lo autóctono y lo tradicional son apropiados y vacíos de su contenido radical y transformador, convirtiéndose en un escaparate que responde a las demandas de una economía globalizada (Grosfoguel, 2007; Mignolo, 2007; Rancière, 2004).

3.2.2 Lunes 27 de febrero: Tercer concurso nacional de danza Y folklore- “Guaranga de oro”. Participan grupos de danzas, instituciones públicas y privadas. Universidades del país. Gran show artístico Bailable. Organizado por el gobierno provincial de Bolívar y Casa de la Cultura Ecuatoriana

El lunes posterior al Carnaval, el Gobierno Provincial de Bolívar y la Casa de la Cultura han elegido este día para realizar el Tercer Concurso Nacional de Danza y Folclore "Guaranga de Oro". Este evento, al ser institucionalizado, se inserta en una estructura que busca consolidar la

visibilidad de las expresiones culturales nacionales dentro de un marco oficial, donde participan grupos de danza provenientes de instituciones públicas y privadas, así como universidades de diversas partes del país. Como señalan Hobsbawm y Ranger (1983), la creación de "tradiciones inventadas" se convierte en una herramienta de las élites para la consolidación de un orden cultural hegemónico. Este concurso no es simplemente una competencia artística, sino un espacio donde se negocian y reconfiguran las dinámicas de poder en la representación cultural. Al instalarse en la Plaza Roja, un espacio que se convierte en el epicentro de la festividad, se da lugar a una manifestación de lo "nacional" que, a pesar de su pretensión inclusiva, sigue siendo impregnada de la lógica institucional que persigue la hegemonización de las expresiones populares.

A través de este tipo de eventos, las instituciones buscan legitimarse al articular discursos sobre lo "auténtico" y lo "tradicional", conceptos que son reinterpretados desde un enfoque oficial y normativo. En este sentido, el concurso de danza y folclore se presenta no solo como un espacio de expresión cultural, sino como un mecanismo que, al institucionalizar lo popular, redefine sus límites y sus significados, transformando las tradiciones vivas en representaciones simbólicas que se ajustan a una narrativa construida desde el poder estatal. Este proceso de "culturización" no es neutro; responde a un proyecto de control simbólico que trata de encuadrar las manifestaciones populares dentro de un discurso que, aunque se presenta como inclusivo, reproduce estructuras coloniales al fijar lo "tradicional" dentro de los parámetros de lo "oficial". Este proceso de colonización simbólica es parte de un

"colonialismo epistémico", en el que las culturas subalternas son despojadas de su significado original y reconfiguradas de acuerdo a los intereses de las élites (Mignolo, 2000).

El posterior show artístico bailable que sigue al concurso refuerza esta lógica, al transformar la plaza pública en un espacio de exhibición y consumo, donde la experiencia colectiva del carnaval se ve mediada por la lógica del espectáculo y la apropiación turística. En este contexto, lo que podría haber sido una reafirmación de las prácticas subalternas y las expresiones comunitarias se convierte en un escenario de integración que absorbe la diversidad de significados populares para transformarlos en un producto homogéneo, adecuado para el consumo y la validación institucional. Este fenómeno refleja las tensiones entre lo popular y lo oficial, en las cuales la fiesta, lejos de ser un espacio de subversión o de resistencia, se adapta a los intereses de un Estado que, bajo el pretexto de "preservar" la cultura, en realidad la redefine, depurándola de sus elementos más contestatarios y transformándola en una celebración que reafirma las jerarquías sociales y culturales prevalentes. Como señala Hernández (2011), la apropiación de las fiestas populares por parte del Estado no solo busca la integración de las clases subalternas en un proyecto nacional homogéneo, sino también la neutralización de los potenciales elementos disruptivos que estas festividades podrían representar para el orden establecido.

La comparsa, que de acuerdo con el programa tiene como hora de partida las cuatro y media de la tarde, cumple con precisión este horario, destacándose por su organización meticulosa y su profundo simbolismo. Al iniciar, se observa una pancarta que, de manera formal y explícita,

reza lo siguiente: “Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo El Oro. Extensión El Guabo”, y es sostenida por dos jovencitas, marcando el comienzo de esta comparsa. Este inicio, aparentemente inocente, refleja la institucionalización de la festividad, un proceso que transforma lo popular en un espectáculo legitimado por las estructuras de poder, siguiendo los lineamientos de la cultura oficial.

Tras la pancarta, los danzantes, vestidos con trajes que remiten a los pueblos indígenas, caminan al son de la música, pero los elementos de sus vestimentas, como los pantalones de casimir gris o café y los zapatos de cuero, ya dejan claro el carácter híbrido de su vestimenta, que oscila entre lo tradicional y lo impuesto. Los ponchos, de color blanco con franjas en tono café y decorados con figuras en negro, evocan una identidad mestiza que, aunque rememora las raíces indígenas, también refleja el proceso de homogenización cultural impuesto por el Estado. Este sincretismo, lejos de ser una mera fusión cultural, se configura como un fenómeno decolonial que busca preservar ciertos símbolos de resistencia mientras los subordina a una lógica que les quita su contexto original y los adapta a las normativas del mercado cultural (González, 2009).

Los instrumentos musicales utilizados por los danzantes, como la guitarra, la quena, el charango y el tambor de cuero de vaca, son claramente representativos de la música andina, pero su repetición y su alineación con una coreografía rígida revelan cómo la "tradicición" se convierte en un producto consumible, aplaudido y aceptado por las instituciones, pero vaciado de sus elementos subversivos y contestatarios. Mientras los danzantes, con su música, lanzan

repetidamente loas a la ciudad de Guaranda, se hace evidente que lo que antes podría haber sido un acto de resistencia o reivindicación cultural, ahora se reduce a una simple celebración que refuerza la narrativa del poder institucional, transformándose en una ceremonia de reafirmación del orden establecido (Bourdieu, 1991).

A pocos pasos, otro grupo de danzantes aparece, con pantalones de tela negra y alpargatas, mientras sus ponchos de colores diversos – incluidos algunos en lila con franjas y rombos en negro y rojo – son un testimonio más de la despersonalización de lo "popular", que se adapta a los gustos y normas impuestas por los organizadores del evento. Los sombreros de lana, de color blanco con una cinta roja, junto a las pañoletas que cuelgan casi hasta la cintura, siguen el patrón de una estética que, aunque evocadora de la indumentaria tradicional, se ajusta a las expectativas de un público homogéneo, cuyo interés ya no reside en lo auténtico, sino en lo que puede ser percibido como "auténtico" dentro de los parámetros establecidos por el mercado cultural global.

Las mujeres, situadas a los extremos de la comparsa, lucen alpargatas blancas, anacos largos en colores que predominan el verde y el lila, blusas blancas de manga corta y un chal que cruza su pecho, completando su atuendo con pañoletas sobre sus cabezas y sombreros de lana en forma de hongo. Este conjunto de vestimenta, aunque profundamente ligado a las tradiciones de la región, se ve sometido a una estética que busca ser visualmente atractiva para un público más amplio, pero que en su superficialidad deja de lado los significados culturales profundos que esos atuendos representaban en un contexto anterior. La feminización de los trajes, además, reitera las desigualdades

de género que persisten en la festividad, donde las mujeres, aunque visibilizadas en la representación, siguen siendo las portadoras de una imagen que no es completamente autónoma, sino que está dictada por un modelo hegemónico de "lo tradicional".

Finalmente, la coreografía elaborada que acompaña la comparsa evidencia la transformación de la fiesta en un producto casi de alta performance, donde la sincronización y la cadencia de los movimientos buscan impresionar al público, más que conectar con el sentido orgánico y espontáneo de la danza popular. Lo que alguna vez fue un acto de liberación de las presiones cotidianas, se ha convertido en un espectáculo de perfección que, si bien resalta la destreza física de los participantes, también refleja la institucionalización de una práctica cultural que ha perdido parte de su esencia reivindicatoria. La fiesta, lejos de ser un acto de resistencia cultural, se convierte en un espacio controlado donde la verdadera subversión de las estructuras de poder es suavizada y domesticada, adaptándose a las exigencias de un mercado que consume la cultura sin cuestionar las dinámicas de poder que subyacen a esa cultura (Hernández, 2011).

A continuación, tras un tractor de color azul que arrastra un carro alegórico, se presenta una alegoría que representa a dos indígenas quechuas de la serranía. Las figuras, confeccionadas con cartón u otro material cuya naturaleza exacta resulta indeterminada, exhiben una detallada representación de la vestimenta tradicional, aunque el material utilizado resalta la tensión entre lo "auténtico" y lo "fabricado", al apropiarse de elementos visuales tradicionales, pero con la evidente huella del proceso de producción industrial. Este tipo de representación

es un claro ejemplo de lo que podría considerarse una "fetichización" de las identidades indígenas, donde lo que se presenta como "tradición" es, en realidad, una construcción mediada por las lógicas del mercado y la cultura oficial. La representación de los rostros, a pesar de su minucioso detalle, parece ser más una reconstrucción superficial de la identidad indígena, más que una expresión genuina de la cosmovisión y las experiencias de las comunidades que realmente representan (Mignolo, 2000).

Los alrededores del carro alegórico están decorados con grandes vasijas de cartón, que simulan ser cerámica, adornadas con rombos amarillos y líneas zigzagueantes. Este uso del cartón como material base es particularmente revelador, pues subraya el contraste entre lo que se pretende como un símbolo de lo tradicional y el materialismo y la artificialidad que conlleva la producción en masa de tales elementos. Las vasijas, que en un contexto tradicional podrían simbolizar la conexión con la tierra y el patrimonio ancestral, aquí parecen estar desprovistas de su carga simbólica original, convertidas en un accesorio más de un desfile que busca, ante todo, agradar al espectador y satisfacer las expectativas comerciales del evento. Bajo estas vasijas, se ha dispuesto un pequeño jardín con un número reducido de plantas y algunas piedras que sirven como base. Sin embargo, esta disposición artificial de elementos naturales, cuidadosamente colocados y pintados, refleja cómo el carnaval ha pasado de ser un espacio de expresión popular a uno donde la naturaleza misma se ha domesticado, estandarizado y convertido en parte del escenario escenográfico de una fiesta que, si bien

popular en su origen, está cada vez más alejada de las dinámicas y significados de las comunidades originarias.

La base sobre la que descansan estas alegorías está adornada con globos y serpentinas de colores vivos, elementos que subrayan la estética festiva, pero que también insisten en una homogeneización del carnaval, reduciéndolo a un evento visualmente estimulante, pero vaciado de su contenido cultural y simbólico profundo. Este uso de colores brillantes y formas ornamentales genera una atmósfera más acorde con la celebración de un espectáculo que con una manifestación de identidad colectiva, borrando las tensiones de clase, raza y origen que tradicionalmente han sido parte de las fiestas populares. En lugar de ser un espacio para la resistencia cultural o la reafirmación de una identidad subalterna, el carnaval se convierte en un escaparate donde la cultura indígena y popular es transformada en un producto atractivo y fácilmente consumible (Bourdieu, 1991).

Los danzantes, que al principio del desfile se encontraban al frente, han sido reubicados ahora detrás del carro alegórico, al igual que la banda que los acompaña. Este desplazamiento de los danzantes puede leerse como una manifestación más de la subordinación de lo popular frente a lo institucionalizado, donde el protagonismo de la comunidad se diluye en favor de la maquinaria del espectáculo. La coreografía, la sincronización y la entrega de los participantes son, sin duda, admirables; sin embargo, es importante cuestionar en qué medida esta "entrega" está realmente orientada a una expresión genuina de la comunidad, o si se trata más bien de una performance adecuada a las exigencias de una

festividad que busca impresionar y agradar, más que transmitir un mensaje cultural profundo.

Otro detalle que no pasa desapercibido es el cambio en el calzado de los danzantes, quienes, tras haber comenzado el desfile con zapatos cuidadosamente seleccionados, ahora danzan sobre las calles mojadas por la lluvia de Guaranda. Este cambio en el calzado, que parece un acto de adaptación a las condiciones del entorno, podría interpretarse también como una metáfora de la transformación de la fiesta misma: una fiesta que comienza con una intención claramente institucionalizada y reglamentada, pero que, a medida que avanza, se ve desbordada por los elementos impredecibles del contexto social y cultural, esos mismos elementos que, aunque se intenten controlar, continúan siendo una parte vital de la experiencia de lo popular. La lluvia, que podría verse como un elemento disruptivo, se convierte en un recordatorio de la resistencia de lo "no controlado" frente a la organización del carnaval, una resistencia que se deja ver en la adaptación espontánea de los participantes a las condiciones externas.

El grupo de danza *Renacimiento* de la ciudad de Guaranda presenta, en el cartel que acompaña su participación, una representación visual de personas danzando con vestimenta típica andina, destacándose especialmente la influencia de los colores asociados a los danzantes de Pujilí. Esta representación gráfica subraya la conexión con las tradiciones culturales de la región, pero también refleja un proceso de apropiación visual de dichas tradiciones dentro del contexto de la festividad. La comparsa se desplaza sobre un carro alegórico, cuya base es una camioneta cuyas características son transformadas a través de un

trabajo decorativo meticuloso. La cabina del vehículo está completamente cubierta por telas de color blanco y lila, colores que remiten a la simbología local, mientras que sobre el espejo delantero se observa una flor blanca de gran tamaño elaborada en cartón, complementada con un arreglo floral verde que adorna los laterales de las puertas. Este diseño decorativo resalta un contraste entre lo cotidiano y lo festivo, al revestir el objeto utilitario con símbolos que buscan representar la identidad cultural andina, pero a la vez transgredirla y transformarla en un espectáculo visual.

En la parte superior de la cabina, colindante con el cajón de la camioneta, se sitúan dos niños de aproximadamente doce o trece años, vestidos con trajes que remiten a los indígenas quechuas. La figura femenina lleva un atuendo tradicional, mientras que el varón se presenta con pantalón negro de casimir y camisa blanca. Esta representación infantil, cargada de simbolismo cultural, constituye un elemento clave en la construcción del imaginario festivo que se presenta en el carnaval, al integrar las generaciones jóvenes en la representación visual de la tradición, aunque esta representación, como veremos, está impregnada de un proceso de resignificación cultural.

El cajón de la camioneta está decorado con adornos florales, predominando el color verde en los laterales y la parte trasera, lo que refuerza la conexión con la naturaleza y la idea de fertilidad, conceptos clave dentro de la cosmovisión andina, aunque, al ser parte de un evento institucionalizado como el carnaval, estos símbolos se ven transformados en elementos estéticos destinados al consumo masivo.

Los danzantes que acompañan esta comparsa se caracterizan por una indumentaria que, aunque mantiene ciertos elementos de la vestimenta tradicional, está también influenciada por una estética que facilita su visualización en el contexto del desfile. Los hombres visten amplios zamarros de color amarillo ocre, que cubren sus calzados, y camisas blancas de manga larga, cuyos dobladillos llegan hasta la zona pélvica. Sobre esta camisa, los hombres portan dos chales cruzados en forma de "X": uno de color tomate y otro rosa, sujetos por un cinturón rojo de tela a la altura de la cintura. Además, se añade un chal colgado del cuello, de color celeste, que actúa como capa. La vestimenta masculina se completa con amplios sombreros de algodón, cuyos extremos apuntan hacia el cielo, lo que refuerza la conexión simbólica con lo divino y la representación de lo sagrado. La exageración en las dimensiones de los sombreros puede interpretarse como una forma de potenciar lo visual, transformando lo que originalmente sería un accesorio funcional en un elemento de impacto estético.

Las mujeres, por su parte, llevan faldas largas de color tomate y rojo, adornadas con tres filas de bordes dorados en sus extremos. La falda se complementa con una pieza rectangular de tela, ubicada bajo la cintura, que presenta una franja dorada. Su blusa blanca de manga corta está sobrepuesta por un poncho de corta dimensión, en color tomate o lila, con un borde de encaje blanco transparente alrededor del cuello. Al igual que sus contrapartes masculinas, las mujeres portan un sombrero blanco de ala ancha, del cual cuelga una borla de dos cordones rojos. Esta borla, además de ser un elemento decorativo, puede interpretarse como un símbolo de pertenencia y de identificación cultural. Un detalle distintivo

en la vestimenta femenina es la presencia de un chal rosa, casi transparente, colgado de su sombrero, lo que introduce una variación de género en los accesorios, ya que este chal no se observa en el vestuario masculino.

El ritmo que acompaña esta comparsa es el de la música quechua andina, caracterizada por una cadencia lenta pero firme, que busca conectar emocionalmente con el público al apelar a una memoria cultural compartida. La danza misma es ejecutada con particular entrega y ahínco, elementos que se perciben en la actitud y la corporalidad de los danzantes, quienes, a través de sus movimientos, logran transmitir la energía de la tradición y la vitalidad del pueblo andino. La sincronización y la precisión en los movimientos, junto con la interpretación de los instrumentos tradicionales, contribuyen a la creación de un ambiente cargado de emoción, pero también reflejan el proceso de apropiación y adaptación de la danza a las exigencias del evento festivo, que, aunque remite a lo ancestral, está también inserto en el contexto de una celebración que ha sido comercializada y normada por las instituciones organizadoras del carnaval.

Este análisis revela cómo, a través de los elementos visuales y sonoros de la comparsa, se articula un discurso cultural que, aunque pretende mantener una conexión con las tradiciones indígenas, se ve transformado por el proceso de institucionalización y comercialización del carnaval, donde los símbolos originarios son resignificados y adaptados para cumplir con los requisitos estéticos y organizativos del evento.

Detrás del grupo, y precedida por una furgoneta que parece ser el medio de transporte utilizado por los danzantes, se identifica la agrupación mediante un cartel colgado en la parte delantera de la camioneta que la nombra como el "Grupo de Danza Folclórica Nanda Mariachi". Este cartel no solo cumple con una función informativa, sino que también sirve como una marca de legitimación dentro del marco institucional del evento. Este es un ejemplo claro de cómo las festividades populares se ven mediadas por los mecanismos de control y categorización que el poder institucional impone sobre lo que se considera "cultura legítima" y "tradicional" (Hernández, 2011). A poca distancia de la furgoneta, se encuentran los danzantes, quienes ejecutan sus movimientos al ritmo de la música folclórica andina, una música que, aunque autóctona, es presentada bajo un formato que busca ajustarse a las expectativas y normas de la celebración institucionalizada.

Los hombres que participan en la comparsa están vestidos con amplios zamarros de color café claro, un atuendo que remite a lo tradicional, pero que también está impregnado por la influencia de la cultura de mercado que ha moldeado la estética del evento. A la altura de la cintura, un cinturón sujeta un conjunto de cuatro telas que cuelgan en tonos rojos, lilas y verdes, una yuxtaposición de colores que recuerda las paletas visuales de lo indígena, pero que son reinterpretadas dentro de una lógica de espectáculo. Este tipo de vestimenta no solo refleja la apropiación de la identidad indígena dentro de la estructura del carnaval, sino también cómo se convierte en un objeto de consumo y visualización, despojando a lo "autóctono" de su contexto simbólico y convirtiéndolo en un adorno más dentro del escenario festivo (Mignolo, 2000). Sobre

estas telas, los hombres llevan un poncho que mantiene la concordancia cromática con las telas que cuelgan de su cintura, y llevan también una máscara que parece representar la figura de un diablo, con cachos, evocando una figura ritual que podría tener un fuerte componente simbólico de resistencia. En la parte frontal de la máscara, una tela con estampas distintas en cada danzante (aves, flores, etc.) refuerza la idea de la individualidad dentro del colectivo, aunque también evidencia la homogeneización de las expresiones de lo "popular" bajo la lógica del carnaval oficial. En la parte trasera de la máscara, una capa decorada con símbolos que parecen ser tótems personales de cada danzante, como lobos o soles, introduce una dimensión de lo ancestral, pero nuevamente esta dimensión se ve desplazada por la forma en que estos símbolos son apropiados y reinterpretados para ajustarse a un espectáculo visualmente atractivo y controlado.

Por otro lado, la vestimenta de las mujeres revela cómo, en el contexto de estas festividades, las representaciones de lo "tradicional" se ven marcadas por las dinámicas de género y la apropiación patriarcal de las expresiones culturales. Las mujeres visten alpargatas negras y una falda blanca que lleva sobrepuestas tres telas, destacando la primera de color tomate, sobre la cual se borda con hilos dorados una serie de símbolos que varían según cada danzante. Este bordado, que podría ser visto como un acto de resistencia cultural y de reafirmación de identidad, se ve resignificado bajo la lógica de la ornamentación y la estetización de la cultura tradicional para ser consumida por un público que desconoce el significado profundo de estas prácticas. La blusa blanca de las mujeres, con finos bordados de flores, refuerza el proceso de feminización de la

cultura tradicional, al convertir a la mujer en un objeto decorativo dentro de este espectáculo. Además, una serie de collares de mulos adornan sus cuellos, un detalle que, aunque representa la riqueza artesanal de la región, también refleja el rol secundario de las mujeres en las representaciones visuales de lo "autóctono", donde sus cuerpos son utilizados para mostrar y enaltecer la "pureza" de las tradiciones sin cuestionar las estructuras de poder que las limitan.

El chal que llevan las mujeres, en colores verde claro o tomate, junto con un chal adicional de hilo más fino y color lila, se ciñe a la lógica del "adorno" más que a la funcionalidad cultural, transformando un atuendo tradicional en una pieza visualmente atractiva pero despojando su carga simbólica. El chal de flores bordadas en la parte posterior, que culmina con una elegante flor que parece una rosa, puede interpretarse como una reiteración de los códigos de feminidad impuestos por el sistema patriarcal, donde la mujer es presentada como un símbolo de belleza y delicadeza, pero no como un sujeto con agencia en la construcción de su propia identidad cultural.

Finalmente, el sombrero de lana blanca, en forma de hongo, que ambas mujeres y hombres portan, subraya la igualdad de género en la representación visual, pero también oculta las disparidades en el significado y la apropiación de lo cultural. El sombrero, decorado con cintas en colores amarillo, verde, celeste y rojo, remite a la idea de la "unidad nacional", pero también refleja la homogeneización cultural que el Estado impone sobre las diversas identidades étnicas, borrando sus particularidades y tradiciones para crear una versión "oficial" de lo popular que sea aceptable para todos los públicos. Este acto de

"blanqueamiento" de la cultura indígena se convierte en un ejemplo claro de cómo las tradiciones son modificadas, no solo para ser consumidas, sino también para ser adaptadas a un formato que es funcional a las estructuras de poder que las controlan (Hernández, 2011).

Este análisis subraya cómo las prácticas festivas, al ser apropiadas por el Estado y las instituciones organizadoras, no solo son transformadas en espectáculo, sino que también se ven marcadas por un proceso de colonialidad interna que las despoja de su significación original, especialmente cuando se trata de las representaciones de género. Las mujeres, como siempre, son las encargadas de portar la carga simbólica de la tradición, pero también son las más afectadas por la instrumentalización de esas tradiciones, que las limita a roles pasivos dentro de un escenario festivo que se vuelve cada vez más alejado de lo auténtico.

A pocos pasos de distancia y precedido por una camioneta roja encargada de transportar los equipos de sonido para la comparsa, se observa un grupo de danzantes cuya presencia se ve marcada por la música quechua andina que emiten los altavoces. La música, que constituye el eje central de la danza, refuerza la identidad cultural de los participantes, quienes se presentan bajo una estética que oscila entre lo tradicional y lo institucionalizado dentro del marco de la festividad. Esta mezcla refleja el proceso de resignificación cultural que tiene lugar en el carnaval, donde las expresiones populares son simultáneamente preservadas y transformadas para ajustarse a un formato que, aunque remite a las raíces andinas, está profundamente influenciado por las

expectativas del evento organizado y normado por las instituciones locales.

En cuanto a la indumentaria de los hombres, se destacan los zapatos de charol, que remiten a una estética más urbana y formal, lo cual contrasta con la indumentaria tradicional de los danzantes indígenas. El terno tipo frac negro, el sombrero del mismo color y el pequeño corbatín completan el conjunto, configurando una vestimenta que parece apropiada para una gala más que para una festividad popular. Este atuendo refleja un proceso de mestizaje que se aleja de la vestimenta tradicional indígena y se adapta a un ideal de "elegancia" que tiene resonancias con las clases medias y altas, a quienes tradicionalmente se les ha atribuido la autoridad para definir lo "apropiado" en términos de vestimenta y comportamiento (Bourdieu, 1991). La elección de este tipo de vestimenta subraya una de las dinámicas más evidentes del carnaval: la apropiación de lo "tradicional" por parte de los sectores institucionalizados, quienes redefinen los símbolos culturales en un formato que les sea funcional dentro de un espectáculo diseñado para un público masivo y diverso.

Por otro lado, las mujeres presentan una indumentaria que, aunque aún conserva elementos de la vestimenta tradicional, también se inserta en este proceso de "adaptación" y "adaptabilidad" a los cánones de belleza y estética establecidos por las lógicas del mercado y el espectáculo. Las mujeres llevan zapatos de tacón alto de color negro, lo que subraya un enfoque estético que resalta la feminidad de manera convencional, acorde con los estándares de belleza occidental. Las faldas de tonalidad negra con bordes en amarillo, rojo y verde, así como las blusas blancas

de mangas holgadas, casi acampanadas, constituyen un homenaje a la vestimenta tradicional, pero también parecen ser reinterpretadas bajo las exigencias del espectáculo. El uso de chales de colores, como amarillo, lila, rojo y verde, añade una capa de color que, si bien remite a las tradiciones locales, también parece ser un intento de agradar al público a través de un estéticamente agradable y visualmente atractivo conjunto.

Los hombres, además de los pañuelos que corresponden al color de las prendas femeninas, completan su atuendo con máscaras que imitan el color de la piel, pero con la particularidad de tener un bigote sobre los labios. Las máscaras, que tradicionalmente han tenido una función ritual y simbólica en las culturas andinas, son aquí utilizadas en un contexto de entretenimiento, lo que plantea la pregunta de hasta qué punto las representaciones simbólicas, como la máscara, se han despojado de su significado original en un proceso de "culturización" que sigue las pautas de lo que se espera en un evento masivo y organizado.

Por su parte, las mujeres llevan trenzas largas que caen hasta casi alcanzar sus rodillas, lo que no solo remite a una estética de belleza tradicional, sino que también puede interpretarse como una forma de reafirmación de identidad cultural. Sin embargo, la forma en que estas trenzas son presentadas dentro del marco del carnaval pone en evidencia el proceso de feminización de lo tradicional, en el cual las mujeres se convierten en los vehículos de la representación cultural, pero, a la vez, se les otorga un rol pasivo en la construcción y recreación de esas tradiciones.

En términos de la ejecución de la danza, la cadencia y sincronización de los danzantes es encomiable. El esfuerzo por mantener una alineación precisa con la música y entre los propios miembros del grupo refleja no solo la habilidad de los participantes, sino también un proceso de institucionalización de la danza como una manifestación artística que se ajusta a los estándares de "calidad" establecidos por los organizadores del evento. La danza, en este sentido, deja de ser una forma espontánea y comunitaria de expresión para convertirse en una performance que se ajusta a las reglas del espectáculo, lo que refuerza la dicotomía entre lo popular y lo institucional en el contexto del carnaval (Hernández, 2011). Este fenómeno, que también se observa en las comparsas, señala cómo el carnaval ha evolucionado de un espacio de resistencia cultural a una plataforma de normalización y control social que, en lugar de promover la diversidad cultural, la limita al encasillarla dentro de un formato aceptable para las estructuras de poder.

A continuación, desfila la comparsa de la Universidad de Guayaquil, "FACSO", cuyos integrantes, portando un cartel identificatorio, se presentan vestidos con trajes que evocan la figura tradicional del montubio costeño ecuatoriano. Los hombres visten trajes de tela blanca, un machete a la altura de la cintura, un pañuelo rojo atado al cuello, y sombreros de estilo vaquero, símbolos de la identidad rural y productiva de la costa. Esta vestimenta no solo remite a una representación folclórica de la costa, sino que también participa en un proceso de resignificación cultural, en el que los elementos tradicionales son reconceptualizados y presentados dentro del contexto festivo y mediático del carnaval. Los trajes, aunque cargados de simbolismo local,

también parecen estar adaptados a las expectativas del evento, lo que plantea una tensión entre lo auténtico y lo institucionalizado (Hernández, 2011).

Inmediatamente después de los portadores del cartel, sigue un disco móvil que transporta la música encargada de marcar el ritmo de la danza. La música, en este caso, es el albazo, una de las composiciones más representativas de la música tradicional ecuatoriana, especialmente de la región andina. El uso del albazo como base musical en esta comparsa resalta no solo su valor cultural, sino también su capacidad para vincular al evento con las raíces folklóricas del país, mientras, al mismo tiempo, se inserta dentro de un espacio institucionalizado y mediado por las exigencias del espectáculo (Bourdieu, 1991).

Las mujeres, en su indumentaria, llevan zapatos blancos y faldas con un amplio borde verde en la parte inferior, las cuales se complementan con un vestido de una sola pieza en color rojo, decorado con pintas rosas y blancas que se extienden hasta las mangas, las cuales también terminan con los mismos colores que los bordes de la falda. Este vestido, cargado de simbología visual, no solo refleja la feminización de lo "tradicional", sino que también pone de manifiesto cómo las estructuras de poder en la festividad producen una estética de lo "popular" que se ajusta a una lógica de belleza y armonía, más que a una representación genuina de las prácticas culturales originarias (Hernández, 2011). Como detalle, las mujeres portan una batea de madera, un elemento tradicional que, aunque claramente decorativo, también puede interpretarse como una representación de la conexión de la mujer con la tierra y el trabajo comunitario, tradicionalmente vinculado a la agricultura y la recolección.

Por su parte, los hombres visten zapatos negros y pantalones blancos de tela que dejan al descubierto sus tobillos, una camisa roja de manga larga que se remanga hasta poco más abajo de los codos, y un pañuelo de colores variados, como verde, lila o tomate, según el danzante. Este atuendo, que remite a la vestimenta campesina, está impregnado de la misma dinámica de apropiación cultural que caracteriza al carnaval, donde los elementos de la vestimenta tradicional se mezclan con los requerimientos estéticos del evento, estableciendo una imagen que apela tanto a lo autóctono como a lo espectacular. Además, algunos danzantes llevan sombreros de paja toquilla, un símbolo más de la región andina, que refuerza la imagen de lo "costeño" pero también resalta la apropiación de un artículo cuyo origen es parte de una historia de comercio y transformación (Mignolo, 2000).

Dentro de la comparsa, un integrante lleva un remo con el que simula conducir una canoa o algún otro vehículo náutico, lo que alude al importante papel de la pesca en las comunidades costeras del Ecuador. Este gesto, que remite a las prácticas ancestrales, es reinterpretado aquí dentro del contexto del carnaval como una performance cultural, donde la "vida costera" se representa de manera estilizada para el disfrute del espectador. En una dinámica similar, otros participantes, organizados en grupos de cuatro, portan atarrayas, simulando el acto de lanzar redes al mar, un gesto que rememora las prácticas tradicionales de pesca, pero que también está impregnado de una estética de espectáculo y entretenimiento.

Los danzantes, mientras se desplazan, no solo ejecutan su danza con precisión, sino que también se entregan al ritmo de la música, lo que

genera una relación de interacción constante con los espectadores. El vitoreo continuo, que celebran en honor a Guaranda y a Ecuador, refleja el sentimiento de orgullo regional que se expresa a través del carnaval, un orgullo que, sin embargo, se ve mediado por las estructuras de poder institucionalizadas que transforman lo popular en un acto de consumo masivo. De este modo, el carnaval, lejos de ser un espacio de resistencia o de subversión de las jerarquías sociales, se convierte en un escenario donde la cultura se ve adaptada y reconfigurada bajo las expectativas del evento, transformando las tradiciones en productos visualmente atractivos pero vacíos de su contenido político y cultural original.

Seguido de la comparsa del Ilustre Municipio de Riobamba, cuyo grupo es fácilmente identificable por la pancarta que lleva la designación de la agrupación, adornada con los colores rojo y azul, y bordes dorados que subrayan su estatus dentro del evento. Esta pancarta, con su evidente carga simbólica y estética, establece inmediatamente el lugar de la agrupación dentro del carnaval y muestra cómo la institucionalización de las festividades populares crea jerarquías dentro del evento, colocando a los actores institucionales en una posición prominente, a la par de las manifestaciones culturales más autóctonas y de las comunidades subalternas (Hernández, 2011). A poca distancia de la pancarta, una camioneta con el disco móvil, al ritmo de la tonada "Alza, alza, que te han visto", acompaña a los danzantes, cuya presencia refuerza la integración de lo tradicional y lo moderno, lo local y lo institucional, dentro de un mismo escenario festivo. Esta melodía, además de ser representativa de la música tradicional, también refleja la apropiación de la música popular por parte de las estructuras

organizativas del evento, donde la fiesta se adapta a los ritmos esperados por un público cada vez más masificado y comercializado.

En cuanto a la vestimenta de los hombres, se destaca el uso de zapatos negros, casi encharolados, pantalones de casimir negro, camisas blancas de manga larga, corbatas a juego con el pantalón, y chalecos del mismo color. La indumentaria masculina, cuidadosamente estructurada y alineada con los códigos de la formalidad tradicional, subraya la representación de lo "mestizo" en las festividades, donde la vestimenta se aleja de las formas tradicionales de la comunidad y se adapta a un modelo que favorece la estética de la ciudad y de las élites locales. Este tipo de vestimenta se aleja de la funcionalidad o de la comodidad para los danzantes y se convierte en una herramienta simbólica de representación institucional, reafirmando las dinámicas de poder que controlan la visibilidad de las diferentes clases sociales en el carnaval (Bourdieu, 1991). Por su parte, las mujeres visten zapatos de tacón bajo negros, faldas de igual color con bordes dorados y blusas abiertas en la mitad, decoradas con encajes blancos en los bordes y mangas. Estas prendas, que remiten a la moda tradicional, también se ven transformadas al integrar colores más vivos como el amarillo, tomate o verde, símbolos de la estética festiva que busca satisfacer las expectativas visuales del público. La tela que cuelga de sus faldas, sumada a la presencia de pañuelos en sus manos, parece una estrategia de visibilidad y ornamentación que, aunque remite a elementos de la vestimenta indígena y campesina, está marcada por la apropiación y el control de lo popular desde el centro del poder institucionalizado.

El hecho de que hombres y mujeres lleven pañuelos que mueven en movimientos circulares según el ritmo de la música refuerza la idea de una coreografía que no es espontánea ni natural, sino que ha sido cuidadosamente estructurada para cumplir con las expectativas del público y de las autoridades organizadoras. La danza, en este sentido, se convierte en un ejercicio de control y normalización, donde los movimientos de los cuerpos se alinean con un patrón predefinido que cumple con las reglas del espectáculo, dejando de lado la expresión personal y colectiva en favor de la homogeneización cultural impuesta por el evento. Esta coreografía, más que un acto de resistencia o de afirmación de la identidad popular, se convierte en un acto de adhesión al poder cultural dominante, reforzando las jerarquías sociales presentes en el carnaval.

Cuando los danzantes sacan las piezas de tela que colgaban de sus cinturas y las extienden, cogiendo por un lado una dama y por el otro un caballero, generando un movimiento ondulante que se expande a lo largo de la calle empedrada, el acto de entrelazar las telas simboliza una conexión física y simbólica entre los participantes. Sin embargo, este entrelazamiento también puede leerse como una metáfora de la integración forzada dentro de una estructura festiva controlada, donde los movimientos, aunque aparentemente espontáneos, están mediado por las expectativas sociales y culturales impuestas desde el centro. El nudo que se forma en el centro de las telas entrelazadas refleja las tensiones entre lo comunitario y lo institucionalizado, entre lo auténtico y lo controlado, y cómo estas dinámicas se presentan como un espectáculo en el que la participación y la resistencia de las comunidades

populares quedan subyugadas al dominio de las estructuras de poder que organizan y regulan las celebraciones. En este sentido, el carnaval, lejos de ser un espacio de liberación o subversión, se convierte en un mecanismo de reproducción de las jerarquías sociales, donde las clases subalternas y las identidades indígenas y populares son presentadas bajo un formato que no cuestiona el orden establecido (Mignolo, 2000).

A continuación, desfila una camioneta que pertenece a la Ilustre Municipalidad de Machala, fácilmente identificable por la tela blanca que adorna su cofre, así como por el decorado en sus laterales, que presenta un pescado de color amarillo, modelado en tres dimensiones con un material que parece ser espuma flex. Este tipo de decoración, cargado de simbolismo local, refleja una tendencia a fusionar lo utilitario con lo ornamental, al incorporar un ícono de la identidad costeña –el pescado– dentro del contexto del carnaval. Esta representación de lo "local" y lo "tradicional" muestra cómo los símbolos populares son resignificados y transformados en elementos visuales que buscan atraer tanto a los participantes como al público, mientras se mantienen dentro de los parámetros establecidos por los organizadores del evento. La incorporación de materiales como la espuma flex para crear la figura del pescado refleja una tendencia hacia la comercialización de las festividades, en la que los elementos autóctonos son adaptados y estandarizados para cumplir con los requisitos del espectáculo institucionalizado.

La música que acompaña a esta comparsa es intensamente festiva, con el acordeón y los violines como instrumentos predominantes. Aunque el ritmo recuerda al kasachov ruso, no llega a ser una reproducción exacta

de este, sino que más bien adopta una interpretación local que se aleja de las formas tradicionales y se ajusta a la lógica de la festividad. Esta apropiación y adaptación de ritmos extranjeros subraya una vez más el fenómeno de "mestizaje cultural" en el que se combinan influencias externas con las expresiones locales, lo que refleja un proceso de globalización cultural que, si bien diversifica las fuentes de la música, también las homogeneiza al conformarse a las expectativas del evento (Appadurai, 1996).

En cuanto a la indumentaria de las mujeres, estas visten zapatos negros de tacón corto, faldas largas y anchas de color blanco, con franjas verdes y rojas, decoradas con encajes blancos que añaden un toque ornamental. Esta vestimenta, aunque tradicional en algunos aspectos, es también una adaptación de lo popular a las exigencias de la estética festiva y comercial del carnaval. El diseño de la blusa, de color blanco con un cuello sobrepuesto de color lila, introduce un elemento visual que, además de ser decorativo, cumple con la función de uniformizar a las participantes bajo un mismo patrón estético. Un detalle significativo es el estampado de frutas, como bananas y piñas, en la falda, que refuerza la asociación con la identidad regional costeña, pero al mismo tiempo introduce una representación superficial de lo autóctono, despojada de su contexto simbólico más profundo, y reconvertida en un producto visualmente atractivo y consumible dentro de un espectáculo (Bourdieu, 1991).

Los hombres, por su parte, visten zapatos negros de cuero comunes, blue jeans doblados en las vastas hacia fuera en sus extremos, y camisas blancas de manga larga. Como parte de su atuendo, llevan un machete

en su vaina colgado del cinto, y un sombrero de paja toquilla, un símbolo que remite a la identidad andina y rural, pero que también ha sido apropiado en el contexto festivo para reforzar la representación de la "tradicción" rural ecuatoriana. El machete, como elemento decorativo y simbólico, subraya una construcción de identidad masculina vinculada al trabajo en el campo, pero, al ser mostrado de manera ritual durante la danza, se convierte en un elemento de performance cultural que escenifica la virilidad y la conexión con la tierra, pero también pone de manifiesto cómo los símbolos de resistencia se convierten en objetos de consumo dentro del espectáculo (Hernández, 2011).

La intensidad y el ritmo de esta comparsa han sido notoriamente admirados por el público, que aplaude entusiastamente a los danzantes en varias ocasiones. Este reconocimiento del público subraya el componente de validación social y cultural que el carnaval permite a las comunidades participantes, mientras también resalta cómo, a través del aplauso y la celebración pública, se produce una forma de reconocimiento institucionalizado que refuerza las jerarquías sociales y culturales. A medida que los hombres sacan los machetes de sus vainas y los mueven al ritmo de la música, se evidencia una teatralización de la identidad cultural, en la que los elementos simbólicos, como el machete, son despojados de su significado original y reconvertidos en una herramienta de entretenimiento y visualización en el marco de la festividad. Este proceso, lejos de ser un simple acto de celebración popular, refleja las dinámicas de poder que estructuran la fiesta y que subyugan las formas auténticas de resistencia cultural a la lógica del espectáculo (Mignolo, 2000).

A continuación, desfila otro grupo, cuyo primer elemento es una furgoneta de color plomo, que no solo sirve como medio de transporte, sino también como vehículo para los equipos de sonido que proporcionan la música a los danzantes. La música, aunque no se puede identificar específicamente, se destaca por sus letras que enfatizan la diversidad cultural de Ecuador, un país caracterizado por su pluralidad étnica y cultural. Este elemento musical no solo actúa como un vehículo de expresión, sino también como un símbolo de integración cultural dentro del carnaval, donde la diversidad, aunque reconocida, se presenta dentro de un formato homogéneo y visualmente atractivo para el público.

Encabezando la comparsa, como abanderado, se encuentra un danzante vestido con lo que parece ser un traje de curiquingue, una figura tradicionalmente asociada con la vestimenta indígena de la región andina. Este danzante lleva consigo la bandera de Ecuador, colgada desde sus hombros hasta la altura de su cintura, lo que simboliza no solo la identidad regional, sino también la apropiación de los símbolos nacionales en el contexto del carnaval. Su vestimenta incluye un zamarro de color café, decorado con globos, lo que sugiere una influencia del carnaval moderno y una búsqueda de la "alegría festiva" que subyuga las raíces culturales más profundas en favor de una estética visualmente llamativa. La shigra, tradicionalmente una mochila de tejido de fibras naturales, es de color lila, lo que subraya la mezcla de elementos autóctonos con colores que se asocian más con las tendencias modernas. Acompañando este atuendo, lleva un tambor de cuero, un elemento musical que refuerza su conexión con la tradición, pero que también parece ser recontextualizado dentro del espectáculo festivo.

Finalmente, su máscara, coronada por cuernos de considerables dimensiones, añade un elemento ritual que remite a las tradiciones indígenas, pero que se transforma en un símbolo más de la teatralización de lo tradicional en el contexto del carnaval.

Los danzantes que siguen a este abanderado visten de manera similar, en un proceso que refleja la integración de elementos autóctonos y mestizos. Los hombres calzan alpargatas y visten pantalones blancos de tela, acompañados de cintos de tela, ponchos rojos con decoraciones amarillas en el centro, pañuelos rojos que mueven al ritmo de la música y sombreros negros. Esta indumentaria, que evoca la vestimenta tradicional campesina, se ha resignificado dentro del contexto del carnaval, donde el atuendo rural se adapta a una lógica estética más acorde con la festividad. Los ponchos, aunque tradicionales en su origen, parecen estar orientados a cumplir con los requisitos visuales del espectáculo, lo que refleja un proceso de adaptación que diluye las tensiones entre lo auténtico y lo representado, entre lo real y lo consumido en el espectáculo festivo (Hernández, 2011).

Las mujeres, por su parte, visten alpargatas blancas y una doble falda, siendo la superior de color rojo y adornada con bordados dorados, que representan un esfuerzo por mantener la conexión con lo tradicional, aunque adaptada a la lógica del evento. La falda inferior es de color tomate, un contraste que subraya la intención de resaltar visualmente las prendas. Los bordados de la falda roja no solo son dorados, sino también decorados con flores, lo que introduce una estética de ornamentación que enfatiza la feminización de la cultura tradicional. Las blusas, de color blanco casi níveo, con encajes hechos de la misma tela, junto con

el sombrero de paja toquilla, subrayan la feminización de los símbolos culturales y el rol de la mujer como portadora de la tradición, pero también de la comercialización y estetización de esa tradición dentro del marco del carnaval (Bourdieu, 1991). La enagua blanca y el chal de colores lila y rojo que se engancha a la cintura completan el conjunto, reforzando la visualidad de la mujer como un objeto decorativo dentro del espectáculo, en el que su participación se limita a los elementos estéticos sin cuestionar su rol dentro de la dinámica de poder que organiza el evento.

Un personaje peculiar se infiltra en esta comparsa, vestido con zapatos blancos, un blue jean, una camisa y una chaqueta de color plomo, con una careta que resalta una peluca de largos cabellos amarillos y un sombrero similar al de charro mexicano, adornado con globos en sus bordes. Este individuo parece romper con la sincronía y la cohesión del grupo, con un baile casi estridente en comparación con la fluidez de los demás danzantes. Su presencia disruptiva introduce una tensión en la representación de lo "popular", desafiando las expectativas establecidas del carnaval, al incluir un elemento de humor y exageración visual que puede ser leído como una estrategia de visibilidad dentro del espectáculo, pero que también pone de manifiesto las diferencias y las jerarquías dentro de la comunidad cultural representada.

En un momento determinado, las mujeres de la comparsa se desprenden de los chales atados a su cintura, para realizar el mismo ejercicio que fue observado en comparsas anteriores: extienden las piezas de tela y las mueven ondulantemente, formando una figura colectiva que simboliza la conexión entre los participantes, pero que también refleja un proceso

de integración forzada dentro de la estructura del carnaval. El entrelazamiento de las telas, que crea un nudo en el centro alrededor del cual los danzantes giran, puede interpretarse como una metáfora de la unión de lo tradicional con lo moderno, de lo auténtico con lo comercial, dentro del contexto del carnaval como espectáculo controlado, donde las identidades populares se ven reconfiguradas y subordinadas a las dinámicas de poder cultural (Mignolo, 2000).

En el desfile sigue el ballet folclórico del Gobierno Provincial del Carchi, denominado "Juyungo", fácilmente identificable por la porta estandarte que lleva la inscripción con su nombre. A su frente, un niño vestido con zamarros y un poncho plomo danza velozmente, seguido por un adulto que parece perseguirlo. Este adulto lleva un poncho blanco con rayas negras verticales, zamarro y una bandera que transporta en sus manos, decorada con franjas verticales de los colores verde, amarillo y rojo. La escena de estos dos personajes –un niño y un adulto– refleja la figura de la transmisión cultural, donde la juventud es guiada por la experiencia, pero también señala las dinámicas de poder y control en el proceso de folclorización. Este tipo de representaciones, cuando se insertan en el marco institucional del carnaval, a menudo simplifican y estetizan las relaciones intergeneracionales y culturales, despojándolas de sus complejidades sociales y políticas.

Los danzantes, compuestos tanto por niños como adultos que se presentan en parejas, muestran una estética cuidadosamente estructurada que se ajusta a los patrones del espectáculo. Los hombres visten con pies descalzos, zamarros cafés y ponchos rojos con franjas verticales azules para los niños, mientras que los adultos los llevan de

tonalidad blanca con franjas negras. Esta indumentaria, aunque claramente inspirada en la vestimenta tradicional andina, se encuentra teñida de una cierta superficialidad cuando se ve a través del lente de la folclorización, un proceso mediante el cual las vestimentas y prácticas culturales se reducen a símbolos visuales despojados de su contexto histórico y social. Al ser representadas de manera estandarizada para el espectáculo, las indumentarias y gestos que alguna vez tuvieron un significado profundo y funcional dentro de las comunidades se convierten en una performance estética que busca satisfacer las expectativas de un público masivo, más que ofrecer una representación auténtica de las tradiciones culturales (Hernández, 2011).

Por su parte, las mujeres, también descalzas, visten faldas negras con bordes dorados y blusas blancas adornadas con flores bordadas, junto con chalinas que evocan los colores de la wipala, símbolo de la diversidad cultural andina. Sin embargo, al igual que en el caso de los hombres, esta vestimenta ha sido transformada en un objeto de consumo, donde los elementos simbólicos de la wipala –que representan una cosmovisión indígena profundamente arraigada– son presentados de manera simplificada y estetizada. Las mujeres, además, llevan varios collares de mullos en sus cuellos, y sus cabellos están recogidos por un cintillo que se enrolla a lo largo de su cabeza, como una referencia más a la estética popular que, aunque basada en tradiciones ancestrales, se adapta a los códigos visuales y estructurales del espectáculo carnavalesco.

Tanto hombres como mujeres llevan pañuelos de diversos colores que mueven al compás de la música, lo que refuerza la sincronización y la

uniformidad dentro del grupo, pero también pone de manifiesto el proceso de homogenización cultural que se impone en el carnaval. La coreografía, aunque ejecutada con destreza y coordinación, se presenta como un ejercicio de integración y unificación, despojando de su potencial disruptivo las prácticas culturales que podrían haber sido una forma de resistencia o afirmación identitaria. Este tipo de performances, que son vitoreadas por la concurrencia, refuerzan la imagen del carnaval como un evento donde la cultura se celebra no como una afirmación de resistencia, sino como un producto visual y entretenido que se ajusta a las expectativas de un público que, muchas veces, desconoce o no se conecta con las luchas históricas y sociales que esas mismas tradiciones representan.

En este contexto, lo que originalmente podría haber sido una manifestación cultural de afirmación de la identidad indígena y popular, se convierte en un acto de folclorización, un proceso que reduce las culturas vivas a una representación estética y despolitizada. Al hacerlo, se diluyen las tensiones sociales y las luchas históricas que estas culturas portan, transformándolas en un espectáculo consumible que refuerza las jerarquías de poder que dictan las normas del evento. Esta apropiación y simplificación de lo "tradicional" refleja las dinámicas coloniales de la cultura dominante, que, a través del carnaval, subyuga lo popular a una lógica de espectáculo que minimiza las diferencias y las tensiones entre las identidades (Mignolo, 2000).

En la secuencia del desfile, aparece una furgoneta de color amarillo que, como parte de la representación de la comparsa, transporta los equipos encargados de proporcionar la música característica del carnaval de

Guaranda. La furgoneta está adornada con una bandera roja y amarilla, sobre la que se lee la leyenda "INTIRAYMI. CUENCA. ECUADOR" en letras negras. Este cartel no solo sirve como identificación de la comparsa, sino también como una manifestación visual de la identidad regional, aludiendo a la cultura ancestral andina a través del nombre "Intiraymi", que evoca las fiestas del sol celebradas por los pueblos indígenas de los Andes. La utilización de estos símbolos dentro de un contexto festivo institucionalizado, como lo es el carnaval, demuestra cómo las expresiones culturales son reinterpretadas y adaptadas para ajustarse a las expectativas del espectáculo.

En cuanto a la indumentaria de los hombres, estos visten alpargatas negras, zamarros de color blanco y ponchos rojos con franjas verticales, un cinto de colores que recuerda la wipala, símbolo de la diversidad cultural andina. Estos elementos, aunque tradicionalmente asociados a la vestimenta indígena, están sujetos a un proceso de transformación que, al ser presentados en el carnaval, pierden parte de su contenido simbólico original al convertirse en elementos de visualización festiva. Este fenómeno de folclorización y estetización de lo "tradicional" responde a la lógica del espectáculo, en la que los elementos autóctonos son adaptados para cumplir con las expectativas de una audiencia amplia, a menudo desconociendo el contexto cultural y político detrás de estos símbolos.

Las mujeres, por su parte, calzan alpargatas negras y visten faldas largas de color lila, sobre las cuales llevan una minifalda que agitan al ritmo de la música. Esta elección de vestimenta, que mezcla lo tradicional con lo moderno, subraya el proceso de adaptación de los elementos culturales

al espectáculo carnavalero, donde la danza y la vestimenta son utilizadas como medios de visibilidad, pero también de comercialización. Las blusas son de color blanco, con un ligero tinte lila y bordadas con flores, y las mujeres complementan su atuendo con un chal lila oscuro sobre los hombros. Este detalle no solo resalta la feminización de la cultura tradicional, sino también cómo las mujeres siguen siendo las portadoras visibles de la cultura en su forma más "decorativa" y "esteticizada". En el centro de la comparsa se encuentra un hombre disfrazado como el sol, portando una máscara que cubre su rostro y está coronada por picos que evocan las llamas del sol. La imagen del sol, tan importante en las cosmovisiones indígenas, es aquí transformada en un símbolo visual que no solo representa la energía vital del cosmos, sino también la apropiación de estos símbolos ancestrales por parte de un espectáculo de masas. La tela que cuelga desde el hombre sol es sostenida por los demás danzantes, lo que simboliza la interconexión de los participantes dentro de una misma cosmovisión, pero también cómo estos elementos simbólicos son controlados y normalizados dentro de la estructura del carnaval.

Las mujeres que sostienen la tela, que representa al sol, llevan chales negros con un sol bordado en hilos dorados, lo que remite nuevamente al simbolismo solar, pero también a la feminización de este símbolo dentro de una estructura de poder festivo, donde las mujeres son asignadas roles de soporte visual dentro de la representación cultural. Los hombres y mujeres llevan sombreros de lana en forma de hongo, un accesorio que ha sido popularizado en diversas representaciones carnavales, pero cuya carga simbólica original se ha diluido a medida

que el evento se ha transformado en un espectáculo dirigido por las lógicas del consumo y la estética visual (Bourdieu, 1991).

A medida que avanza la comparsa, se extiende una tela con los colores del arco iris, sostenida por el hombre disfrazado de sol y dos mujeres, quienes la sujetan por encima de él. Este gesto simboliza la unidad y la diversidad dentro del carnaval, pero también refleja cómo la diversidad cultural, a pesar de ser celebrada, se presenta dentro de un marco unificado que reduce las tensiones culturales y políticas en favor de una experiencia visualmente atractiva para los espectadores.

Posteriormente, un grupo de mujeres danzantes aparece, ataviadas con alpargatas blancas, faldas largas de diversos colores, como celeste, verde y lila, cintos de tela, blusas blancas bordadas con flores lilas y sombreros negros decorados con cintas multicolores. La mezcla de colores y la ornamentación visual subrayan la feminización de la cultura popular, donde la mujer sigue siendo presentada como un objeto decorativo, aunque también como un vehículo de la transmisión cultural. Los hombres, en contraste, visten zamarros blancos y café, algunos con ponchos azules y sombreros negros, mientras otros portan chalecos de cuero en los que descansan campanas de cobre, junto con pañoletas de color tomate y sombreros de color café. Estos hombres, que incluyen al abanderado con una bandera roja triangular y un gran asta de color café, cargan también cuernos y grandes quenás, lo que remite a las prácticas tradicionales de la región andina. Sin embargo, estos elementos, como la bandera y los instrumentos musicales, se presentan bajo la lógica del espectáculo, lo que despoja a estos símbolos de sus significados más profundos en favor de una representación visual atractiva para el público.

A lo largo de su recorrido, los danzantes integran a los observadores en la danza, lo que refleja la interacción entre los participantes y el público, pero también cómo la fiesta, lejos de ser un espacio de resistencia, se convierte en un medio para la integración y la aceptación del orden social preestablecido.

Posteriormente, se presenta un tractor que arrastra un carro alegórico, cuyo motivo central es un cuerno de la abundancia, representado de manera vacía en su interior, lo que sugiere una crítica implícita a la desmesura del simbolismo relacionado con la prosperidad y la abundancia. Este cuerno, tradicionalmente asociado con la fertilidad y la generosidad de la tierra, es aquí presentado de manera vacía, lo que puede interpretarse como una metáfora de la insostenibilidad o el vacío detrás de los símbolos de prosperidad que suelen ser exaltados en celebraciones como el carnaval. Detrás de este cuerno, se erige una figura gigantesca de un chancho hornado, un elemento profundamente arraigado en la tradición gastronómica de la región, especialmente en los contextos festivos. El chancho, como símbolo de la celebración y la abundancia, se presenta aquí sobre una carreta con ruedas, lo que subraya no solo el componente festivo de la celebración, sino también el vínculo entre la tradición rural y el contexto urbano que el carnaval simboliza. Acompañando esta representación, se encuentra la figura de una chola cuencana, cuya presencia refuerza la imagen de lo mestizo y lo tradicional en la identidad local, pero también pone en evidencia cómo las identidades culturales son representadas de manera estereotipada dentro del marco del espectáculo carnavalesco.

Inmediatamente detrás, se presenta la comparsa de la Fundación Folclórica Tradiciones, Arte y Cultura de Pastaza, Ecuador, cuyo grupo es fácilmente identificable por la camioneta que transporta los equipos de sonido. La música que acompaña a los danzantes parece estar inspirada en el estilo de la banda española *Mago de Oz*, un grupo conocido por su fusión de rock y música tradicional, lo que introduce un elemento de mestizaje cultural y una intersección entre la tradición folclórica ecuatoriana y las influencias internacionales. Este enfoque musical, que tiene características de juglar, refleja la globalización de las festividades populares, donde los sonidos y las formas de expresión de diferentes culturas se entrelazan, convirtiendo lo "tradicional" en una experiencia colectiva que no está exenta de apropiaciones y transformaciones (Appadurai, 1996).

En cuanto a la indumentaria de los hombres, se observa una clara influencia de la vestimenta formal, pero con un toque distintivo que remite a lo popular. Los hombres visten zapatos negros y medias blancas, junto con pantaloncillos negros y un cinto lila que agrega un contraste visual. El saco, de color tomate, es particularmente llamativo, no solo por su tonalidad, sino por su diseño, que incluye una cola que se extiende unos veinte centímetros por debajo de la cintura. Este diseño, con mangas y bordes de encajes, remite a una estética barroca que, aunque evoca lo "tradicional", también está imbuido de una clara carga ornamental propia del espectáculo carnavalesco. La pañoleta de colores diversos que adorna sus cabezas refuerza la idea de un uniforme visualmente atractivo, pero que a la vez diluye las diferencias culturales

y de clase al integrar elementos estéticos que apelan tanto a la tradición local como a las expectativas de los espectadores.

Por su parte, las mujeres visten zapatos de tacón de media altura y faldas largas adornadas con pequeños encajes blancos, lo que contribuye a una feminización de la vestimenta tradicional. El cinto lila en la cintura, al igual que en los hombres, actúa como un elemento de uniformidad que une a los participantes bajo un mismo patrón estético, mientras que las blusas, que combinan un peto negro con bordados multicolores en sus mangas y parte superior, añaden un toque de color vibrante, transformando la simplicidad de la vestimenta tradicional en un producto visualmente atractivo para el público. El resto de la blusa es de color blanco, lo que refuerza la estética de limpieza y simplicidad que contrasta con los colores más vibrantes de los bordados. Finalmente, las mujeres también llevan pañoletas lilas, lo que subraya la cohesión estética dentro del grupo y la simetría de los atuendos, pero que al mismo tiempo reitera la feminización de la cultura popular, donde las mujeres son portadoras de la belleza y la gracia de la tradición, sin necesariamente desafiar las estructuras de poder que las limitan a roles decorativos.

La estructura de la comparsa, al igual que la indumentaria, evidencia un proceso de folclorización y estetización de las tradiciones, en el que los elementos culturales, aunque reconocibles, son adaptados para cumplir con las expectativas de un espectáculo que resalta la unidad visual pero que también despoja a los símbolos de sus contextos históricos y sociales más profundos. Esta transformación de la cultura popular en un producto para el consumo público es una manifestación de las dinámicas

de poder que estructuran la celebración, donde la tradición se presenta como un espectáculo homogéneo, despojado de sus tensiones y diversidades internas (Hernández, 2011).

A continuación, se presenta el grupo de danza folclórica latinoamericano *Japari Jai, Ayllu Kapari*, el cual ya participó en las comparsas del domingo de Carnaval. En cuanto a su descripción, me remito a lo ya expuesto en relación con las comparsas del día anterior, donde se destacó la estética y el simbolismo de sus vestimentas y su presentación cultural. Este grupo, como parte de una continuidad en la participación, refuerza su presencia en el carnaval, integrando elementos de la danza tradicional latinoamericana con una estética festiva que responde a las exigencias de un evento masivo e institucionalizado, en el que lo "tradicional" se adapta a los códigos visuales y coreográficos de la festividad.

Para concluir, el desfile incluye la presencia de un vehículo de la Policía Nacional, un elemento que introduce una dimensión de control y seguridad en la celebración, reflejando las dinámicas de poder que operan en el contexto de los eventos públicos organizados. Este vehículo, al ser parte del contexto festivo, subraya la presencia del aparato institucional en el control de las celebraciones populares, una constante en los eventos masivos donde el orden social y la seguridad son prioritarios.

En cuanto a la calidad artística del concurso, se observa una mejora sustancial en el plano coreográfico en comparación con los días anteriores. La improvisación característica de las jornadas previas ha

sido ampliamente contrastada por la sincronización, el ritmo y la cadencia de los participantes de los diversos grupos de danza en esta fecha. Esta evolución en la ejecución coreográfica refleja no solo un perfeccionamiento técnico, sino también una adaptación a las expectativas del público y los organizadores, lo que evidencia la capacidad de los grupos de danza para ajustar sus presentaciones a las demandas de un espectáculo controlado y normado, donde la precisión y la armonía se convierten en elementos clave para la validación social y cultural dentro del evento (Bourdieu, 1991).

Por la noche, la festividad continúa, aunque con una efervescencia notablemente menor en comparación con las jornadas anteriores. La disminución en la intensidad de la celebración puede atribuirse a que muchos de los visitantes han regresado, dado que el feriado ha llegado a su fin. No obstante, varios de los establecimientos locales mantienen abiertas sus puertas durante la noche, extendiendo sus actividades hasta altas horas de la madrugada. Este fenómeno refleja no solo el cierre de las festividades oficiales, sino también la transformación del espacio público en un espacio de socialización nocturna, donde los comercios y establecimientos sirven como puntos de encuentro para los asistentes locales y turistas, prolongando así el carácter festivo del evento más allá de sus límites programados. Este alargamiento de la actividad festiva, aunque más discreto, subraya cómo las dinámicas sociales y económicas del carnaval continúan desempeñando un papel importante en la vida nocturna de la ciudad, aún después del término oficial de la festividad.

El Carnaval está a punto de concluir con el tradicional miércoles de ceniza; sin embargo, en Guaranda, la festividad se despide el martes con

un baile popular en la ciudadela Marco Pamba. Este evento, que inicia a las diez de la mañana y se extiende hasta entrada la tarde y parte de la noche, representa el último vestigio de la celebración desenfadada que caracterizó los días previos, especialmente el Domingo de Carnaval, el cual marcó su punto máximo

El Miércoles de Ceniza, en contraste con la efervescencia de los días anteriores, presenta una ciudad visiblemente extenuada por la festividad. Solo un número reducido de habitantes, mayormente los feligreses más devotos, participa en la ceremonia religiosa ritual. Durante este acto, los asistentes son marcados con una cruz de ceniza en la frente, como símbolo de penitencia y renovación espiritual. Este ritual, que marca el inicio de la Cuaresma, implica un compromiso de abstinencia de carne y otros placeres materiales, reflejando una dualidad entre la celebración carnal del Carnaval y la práctica de la ascetismo y la purificación espiritual. La participación en esta ceremonia resalta la continua tensión entre lo festivo y lo ritual, y cómo las tradiciones religiosas ofrecen un espacio de reflexión y transformación tras el desenfreno de las festividades.

La ciudad, tras la culminación del Carnaval, ha perdido la vitalidad y energía de los días anteriores. Las calles, antes llenas de vida y movimiento, ahora están prácticamente desiertas, reflejando cómo la festividad, al menos en su manifestación urbana y oficial, ha llegado a su fin. Esta narración del Carnaval de Guaranda ha puesto un énfasis predominante en los aspectos institucionalizados de la festividad, tales como las comparsas y otros actos organizados que están directamente dirigidos y supervisados por la estructura institucional, un claro reflejo

de cómo la fiesta es moldeada y controlada por las fuerzas del poder cultural, político y económico. Estos actos, aunque visibles y celebrados públicamente, no son más que una extensión de un carnaval que ha sido desplazado de su esencia popular y de su capacidad subversiva para convertirse en una performance estructurada y es

CAPÍTULO IV

4 EL FESTIVAL GASTRONÓMICO

Uno de los elementos que ha adquirido una significativa preponderancia en el Carnaval de Guaranda es la gastronomía, un aspecto que, lejos de ser una simple manifestación de consumo, se configura como una parte integral de la ritualidad festiva. Sin embargo, este ámbito gastronómico, que podría haber dado espacio a una mayor diversidad de platos tradicionales, ha quedado eclipsado por los alimentos que han sido institucionalizados y que se han convertido en los verdaderos protagonistas de la fiesta. Entre ellos destacan la fritada, las papas, los chigüiles, el mote y otros platos, que, aunque fundamentales en la tradición culinaria local, a menudo son presentados de forma simplificada o subordinada al relato oficial del Carnaval, que prioriza ciertos platos sobre otros.

Este proceso de selección y exclusión culinaria no es accidental, sino que refleja las dinámicas de poder que subyacen en la construcción de la identidad cultural en el contexto del carnaval. Los platos que se destacan, como la fritada, son los que han sido adaptados a los gustos y expectativas del evento masivo y comercial, mientras que aquellos que no se ajustan a estos cánones quedan relegados, ocultos en las sombras de la festividad oficial. En lugar de ser celebrados por su diversidad y su vínculo con las tradiciones comunitarias, muchos de estos alimentos han sido desplazados en favor de una versión estandarizada de lo "tradicional", que se ajusta mejor a los requerimientos de una celebración dirigida por la institucionalidad del carnaval.

Al detallar estos alimentos, su preparación y los rituales que los rodean, debemos reconocer que el acto de alimentarse no se limita únicamente al consumo de la comida en sí, sino que implica todo un proceso cultural que abarca desde la preparación hasta las relaciones de reciprocidad que se establecen alrededor de estos alimentos. La preparación de los platos no es solo un acto funcional, sino un acto cargado de significados sociales y culturales, donde la comida se convierte en un vehículo de expresión comunitaria, de identidad y de pertenencia. En las comunidades andinas, el acto de compartir los alimentos es también un acto de solidaridad y de refuerzo de los lazos sociales. Sin embargo, el Carnaval, al ser absorbido por las estructuras de poder institucionalizadas, ha logrado reducir estos rituales a un espectáculo, en el que la autenticidad de los alimentos y sus significados comunitarios son despojados en favor de una representación que los convierte en meros productos de consumo para el espectáculo (Mignolo, 2000).

En este contexto, la gastronomía del Carnaval de Guaranda refleja las tensiones entre lo auténtico y lo apropiado, entre lo popular y lo institucional, y cómo, al igual que otros aspectos de la festividad, los rituales alimentarios se ven mediado y transformados por las lógicas del mercado, que buscan homogeneizar y estandarizar la experiencia cultural para su consumo masivo. Así, las relaciones de reciprocidad que tradicionalmente rodean el acto de compartir los alimentos en las comunidades quedan subordinadas a un proceso de comercialización y consumo, donde la cultura local es reducida a un producto visual y

consumible, despojando a la comida de su papel como práctica ritual y social (Bourdieu, 1991).

Para abordar esta cuestión, consideramos que una gran parte del conocimiento gastronómico de Guaranda se encuentra en manos de las mujeres de la ciudad. Esta afirmación no debe interpretarse como una posición sexista o reductiva desde la perspectiva de género, sino como el reconocimiento de que es en las mujeres donde se preserva y transmite el acervo culinario que caracteriza a la región. Este conocimiento, transmitido a lo largo de generaciones, forma una parte integral de la identidad cultural de Guaranda y contribuye a la singularidad de su tradición gastronómica. Además, esta afirmación se respalda no solo por las observaciones empíricas realizadas en el campo, sino también por la extensa bibliografía existente que documenta el papel central de las mujeres en la transmisión y conservación de las prácticas culinarias locales.

La gastronomía no puede reducirse únicamente al acto de comer; la preparación de los alimentos desempeña un papel igualmente crucial. Es en este proceso donde se tejen relaciones sociales y culturales significativas, que involucran a quienes participan en la elaboración de los platos, así como los diversos grados de implicación y los roles desempeñados por cada individuo. Las dinámicas que emergen durante la preparación de la comida no solo reflejan conocimientos técnicos, sino también las estructuras de reciprocidad, cooperación y transmisión cultural que caracterizan a la comunidad. Del mismo modo, el consumo de los alimentos no es un acto aislado, sino que está impregnado de significados sociales y simbólicos, en los que se refuerzan lazos de

pertenencia y se consolidan las relaciones interpersonales dentro de la estructura social.

Antes de abordar la enumeración de los platos típicos del Carnaval de Guaranda, es pertinente centrarse en las dinámicas y relaciones que se establecen durante su preparación, así como en los cambios que se han experimentado a lo largo del tiempo, desde épocas anteriores hasta la actualidad. Aunque este trabajo no pretende hacer generalizaciones sobre estos aspectos, su propósito es ofrecer pautas para comprender cómo estas dinámicas han evolucionado, basándose en los estudios de casos realizados. Este enfoque permite observar las transformaciones sociales, culturales y económicas que han influido en los procesos de preparación de los alimentos, contextualizando las prácticas culinarias dentro de una realidad histórica y social específica.

La preparación de los alimentos en el contexto del Carnaval de Guaranda ha estado históricamente centralizada en la figura de la matrona de la casa, quien ejerce un liderazgo claro en este proceso. Muchas de las preparaciones requieren semanas de anticipación, lo que resalta no solo el trabajo arduo involucrado, sino también la importancia de la transmisión de conocimientos culinarios relacionados con la festividad. En este proceso, las hijas juegan un rol activo, participando en la elaboración de los platos, lo que permite una continuidad intergeneracional de saberes que se asocian no solo con la gastronomía, sino con las tradiciones y valores familiares vinculados al Carnaval.

En épocas pasadas, la participación masculina en la preparación de los alimentos era mínima o prácticamente inexistente, dado que las labores

asociadas con la cocina y la gastronomía festiva se consideraban un espacio exclusivamente femenino. Sin embargo, en la actualidad, se ha observado un cambio significativo en este patrón de género, con un aumento considerable de la participación de los hombres en la preparación de los alimentos. Este cambio no solo refleja la transformación de las dinámicas familiares y sociales, sino también cómo las estructuras de género tradicionales están siendo cuestionadas y reconfiguradas en un contexto de modernización y cambios culturales más amplios. Este fenómeno sugiere que, aunque los roles tradicionales siguen siendo influyentes, existen procesos de redefinición de estos roles en respuesta a nuevas demandas sociales y culturales, lo que cuestiona las jerarquías establecidas dentro del ámbito doméstico y cultural.

Las relaciones que se tejen en la preparación de los alimentos durante el Carnaval de Guaranda son múltiples y complejas, reflejando no solo una práctica culinaria, sino también un acto profundo de transmisión cultural y afectiva. En primer lugar, está la transmisión de los conocimientos culinarios, que se heredan de generación en generación, manteniendo viva la tradición gastronómica vinculada a la festividad. Este proceso de aprendizaje intergeneracional no solo asegura la preservación de las prácticas culturales, sino que también refleja el poder de las mujeres como guardianas de este conocimiento, transmitiendo no solo recetas, sino también valores comunitarios y de resistencia cultural que se han perpetuado a través del tiempo.

A su vez, la preparación de los alimentos se convierte en un acto cargado de identidad y afecto, ya que se realiza con la intención de compartir no

solo los sabores, sino también un momento significativo con aquellos seres queridos que, por diversas razones, no se encuentran en Guaranda. Este acto de preparar y compartir alimentos no es meramente funcional; es un ritual afectivo que busca reafirmar los lazos de sangre y fraternidad, un recordatorio tangible de los vínculos que unen a los individuos, aunque estén separados por la distancia física. En este sentido, la cocina se convierte en un espacio de resistencia y afirmación de identidad, en el que las relaciones de afecto y solidaridad familiar se reafirman a través de la acción conjunta de preparar los alimentos, rescatando así las raíces comunes que vinculan a quienes viven en Guaranda con aquellos que, por diversas circunstancias, se han desplazado.

Este acto, sin embargo, no se limita solo a la familia, sino que también reafirma los lazos con la comunidad local, aquellos que permanecen en Guaranda y siguen siendo parte de la misma red de relaciones interpersonales y culturales. La comida, en este contexto, es mucho más que un medio de subsistencia; es un vehículo de conexión que trasciende la individualidad, marcando un acto colectivo que refuerza tanto la identidad local como la memoria cultural compartida. Este proceso de compartir y cocinar, en su totalidad, es un acto de resistencia cultural ante las dinámicas coloniales que intentan homogeneizar las prácticas y valores locales, manteniendo vivas las formas de vida autóctonas y de vinculación comunitaria (Mignolo, 2000).

En cuanto al acto de consumo de los alimentos durante el Carnaval de Guaranda, se reproducen las mismas dinámicas que caracterizan la preparación de los mismos, pero con una diferencia fundamental que refleja las transformaciones sociales y culturales que han tenido lugar en

las últimas décadas. Tradicionalmente, el consumo de alimentos era un acto colectivo, donde toda la familia se reunía para compartir los platillos preparados, reforzando así los lazos de solidaridad y reciprocidad que son esenciales en la estructura familiar y comunitaria. Sin embargo, en la actualidad, el acto de compartir los alimentos se ha visto fragmentado, principalmente debido a la creciente participación de los miembros de la familia en las actividades del carnaval, como la observación de las comparsas, la participación en los bailes populares en las calles o en el juego con agua. Este cambio refleja una alteración en la dinámica familiar tradicional, donde ya no todos los miembros consumen los alimentos reunidos al mismo tiempo. En lugar de ello, se conserva una parte de la comida para aquellos que continúan llegando al hogar, permitiendo que se sirvan lo que ha sido reservado para ellos.

Este fenómeno señala una reconfiguración en las relaciones sociales que antes estaban centradas en la convivencia familiar compartida alrededor de la mesa. Hoy, las nuevas actividades que emergen en el contexto festivo, especialmente entre los jóvenes, han transformado estas prácticas alimentarias, desplazando la centralidad de la familia nuclear hacia una participación colectiva en la festividad comunitaria. Un aspecto interesante de esta transformación es la participación cada vez menor de los jóvenes en el consumo generalizado de alimentos, ya que su atención está cada vez más absorbida por las dinámicas del carnaval, lo que resalta la creciente importancia de los eventos públicos y comunitarios sobre las tradiciones de consumo familiar.

Este cambio, que podría ser interpretado como un signo de modernización o de globalización de las prácticas festivas, también

refleja un proceso de colonización cultural interna, donde las relaciones comunitarias y familiares tradicionales se ven desafiadas por nuevas formas de interacción y de socialización que responden a las lógicas del espectáculo y el consumo masivo (Mignolo, 2000). La transición de un modelo de consumo colectivo y centrado en la familia hacia uno más fragmentado y marcado por la participación individual en actividades públicas también evidencia una transformación en la estructura de poder dentro de la comunidad. En este nuevo modelo, lo "colectivo" se redefine a través de la celebración pública, donde el individuo, especialmente el joven, busca su identidad dentro del marco festivo y público más que en los lazos familiares tradicionales.

A pesar de las transformaciones que ha experimentado la dinámica del consumo de alimentos en el contexto del Carnaval de Guaranda, la generosidad que caracteriza al guarandeño en estas fechas se mantiene como un valor central. No importa si se trata de un familiar, un amigo o incluso un conocido que, por diversas razones, visita la casa de un nativo de la zona: siempre existe la posibilidad de ser recibido con un plato de comida o cualquier otra cosa que la familia pueda ofrecer. Este acto de generosidad, aunque parece una manifestación de hospitalidad y solidaridad, también está marcado por las tensiones inherentes a la estructura social y económica local.

Si bien la oferta de alimentos puede verse como un gesto de inclusión y bienvenida, es importante no perder de vista que este acto de compartir también está influenciado por una lógica de reciprocidad social y de aceptación dentro de la comunidad. La necesidad de mostrar hospitalidad no solo responde a una tradición de generosidad, sino

también a las presiones sociales que subyacen en las relaciones de vecindad y pertenencia en una comunidad pequeña y relativamente cerrada. En este contexto, el acto de ofrecer alimentos puede interpretarse también como una estrategia de afirmación social y cultural, una forma de mantener y reforzar los lazos comunitarios que son esenciales para la cohesión social, especialmente en una festividad que, aunque festiva y abierta, también refleja las jerarquías sociales y las estructuras de poder dentro de la comunidad.

Este acto de generosidad, por lo tanto, no debe ser interpretado únicamente como una manifestación de altruismo, sino como un reflejo de las dinámicas de poder y reconocimiento social que subyacen en las interacciones cotidianas dentro de la comunidad guarandeña. Aunque la hospitalidad sigue siendo un valor culturalmente apreciado, también está marcada por una necesidad implícita de mantener la unidad y la cohesión social. Este fenómeno revela cómo incluso los gestos aparentemente cotidianos de generosidad están impregnados de estructuras de poder, que operan como mecanismos de integración social y control dentro de la comunidad. En este sentido, la generosidad no solo cumple una función de inclusión, sino que también refuerza las normas sociales y las expectativas de comportamiento dentro del tejido comunitario, contribuyendo a la reproducción de las relaciones de poder y de pertenencia (Bourdieu, 1991).

Se puede observar, entonces, un claro proceso de sincretismo gastronómico en el que los alimentos de origen español se entrelazan y coexisten con aquellos que son más autóctonos de la región, como el cerdo, las papas, el maíz, entre otros. Este fenómeno de fusión culinaria

refleja la complejidad de la tradición gastronómica del Carnaval, en la que se amalgaman influencias históricas y culturales, tanto indígenas como coloniales, para dar forma a una gastronomía festiva única. En este contexto, la gastronomía del carnaval no solo se limita a la comida, sino que también es un espacio de negociación y reconfiguración cultural, donde se redefine lo "tradicional" a partir de la integración de diversas prácticas alimentarias. A continuación, procederé a describir y enumerar los platos que, por su relevancia y popularidad, se han consolidado como los protagonistas del repertorio culinario de esta festividad.

La fritada es uno de los alimentos más representativos de la serranía ecuatoriana, especialmente asociado con el Carnaval de Guaranda. Tradicionalmente, este plato se preparaba en cada hogar durante la festividad, y en épocas pasadas se solía comprar un cerdo entero para ser cocinado. Sin embargo, debido a la situación económica actual, esta práctica ha sido limitada a un número reducido de hogares. La preparación de la fritada sigue un proceso que varía según la región, pero en general implica la cocción de la carne de cerdo con chicha agria o jugo de naranja, junto con agua, sal, cebolla y una cantidad significativa de ajo. Este proceso culinario refleja la herencia indígena de utilizar productos locales y accesibles, como la chicha agria, para sazonar y conservar los alimentos. A pesar de que la preparación básica se mantiene, cada hogar aporta su toque personal, adaptando los ingredientes y los métodos de preparación de acuerdo a las preferencias locales o familiares.

La chicha agria, otro alimento esencial del carnaval de Guaranda, tiene un rol complementario en la gastronomía local. Además de su uso en la fritada, se sirve en la mesa para sazonar otros alimentos durante las festividades. Su preparación involucra la cocción de hierbas aromáticas como cedrón, hierba luisa, arrayán, canela, pimienta dulce y clavo de olor en una olla grande, lo que aporta un perfil de sabor característico. A este preparado se le añade arroz cocido, sin sal, y se deja enfriar. Una vez que ambos componentes están a temperatura ambiente, se combinan y se dejan fermentar durante unos dos o tres días. La adición de piña, tanto licuada como en su cáscara, le otorga un toque dulce y ácido, completando el proceso de fermentación que es crucial para el desarrollo de su sabor distintivo. La chicha agria no solo se utiliza como complemento en los encurtidos, sino también como una bebida que se sirve en la mesa, contribuyendo al ambiente festivo del carnaval. Su preparación refleja un proceso de preservación y uso de ingredientes autóctonos, lo que subraya la importancia de los productos locales dentro de las tradiciones culinarias de la región.

Este tipo de gastronomía, que integra tanto los saberes ancestrales como los procesos de adaptación a las condiciones económicas actuales, se presenta no solo como una manifestación culinaria, sino también como un acto de resistencia cultural. La preservación y transmisión de estos saberes gastronómicos contribuyen al mantenimiento de la identidad local, a la vez que permiten que la comunidad se adapte a las nuevas circunstancias sin perder de vista su herencia cultural (Hernández, 2011).

Existen diversas variedades de chicha, entre ellas una elaborada a base de arroz. Según diversas fuentes, su preparación sigue un proceso

particular que involucra el uso del arroz para crear una especie de masato, al cual se le agregan una variedad de hierbas aromáticas. Entre estas hierbas, se encuentran el toronjil, la hierba luisa, el cedrón, y otros aliños dulces que enriquecen su sabor. En cuanto al endulzante, se puede utilizar raspadura de caña de azúcar, aunque, en su ausencia, se recurre al azúcar común. Este tipo de chicha, que combina ingredientes autóctonos y métodos tradicionales de preparación, es un ejemplo de cómo las prácticas gastronómicas locales se mantienen vivas, adaptándose a las circunstancias disponibles, y refuerzan la conexión de la comunidad con sus tradiciones culinarias.

El mote, un alimento básico en la dieta guarandea y, en términos más amplios, de la sierra central, acompaña tradicionalmente a la fritada. Este producto, que puede adquirirse ya preparado en los mercados locales, se elabora a partir de maíz seco que se cocina para obtener una textura y sabor característicos. Generalmente, el mote se sirve en grandes bandejas, acompañado de diversos platos típicos de la región. Su presencia en las festividades, especialmente en el contexto del Carnaval de Guaranda, subraya la importancia de este alimento en la estructura culinaria local, no solo como un complemento de la fritada, sino como un elemento central en la alimentación diaria de la comunidad.

Uno de los alimentos más característicos de la gastronomía de Guaranda es el maíz frito, conocido localmente como *tostado*. Este alimento, que generalmente se sazona con sal, se prepara tradicionalmente con manteca de cerdo, un ingrediente que tiene una fuerte conexión con las prácticas culinarias locales. La manteca utilizada en la preparación del *tostado* no se compra en el mercado, sino que se obtiene de un proceso

doméstico. En el contexto del carnaval, esta manteca proviene del cerdo cocido en días previos, lo que refleja una tradición vinculada no solo a la preparación de la fritada, sino a una práctica más amplia de aprovechamiento de todos los subproductos del cerdo, un gesto que subraya la lógica de eficiencia y respeto por los recursos disponibles. En algunos casos, la manteca utilizada también proviene de la mapagüira, término derivado del quichua, que hace referencia a la grasa residual que queda después de cocinar la fritada. Esta variante de manteca, aunque más grasosa, es un subproducto que sigue el mismo principio de aprovechamiento total de los ingredientes disponibles, mostrando una relación profunda con las prácticas económicas y alimentarias de la comunidad.

Además, otra variedad del maíz utilizado en la región es el *chulpi*, que se caracteriza por ser más crujiente que las demás variedades de maíz. Este maíz, al igual que el *tostado*, refleja una forma de consumo que aprovecha los productos locales de manera sencilla, pero significativa, dentro de un contexto festivo y comunitario. El *chulpi*, al igual que el *tostado*, se inserta en las dinámicas sociales del carnaval, no solo como un alimento, sino como un elemento de socialización y tradición que circula dentro de las relaciones comunitarias y familiares, ofreciendo una forma de mantener vivas las costumbres culinarias en un evento que, aunque cargado de simbolismo, también se ve afectado por las dinámicas de modernización y comercialización de las festividades.

La papa es otro alimento fundamental en el festival gastronómico del Carnaval de Guaranda, presente casi siempre en las celebraciones. Se puede encontrar preparada en dos de sus variedades más comunes: frita

con manteca de cerdo o cocida. Esta versatilidad en la preparación de la papa subraya su importancia como base alimentaria dentro de la dieta local, especialmente en el contexto festivo, donde su sabor y textura complementan los platos más representativos del Carnaval. De manera similar, los plátanos maduros fritos también son un acompañante recurrente de la fritada, consolidándose como un elemento esencial en la gastronomía de la festividad. La cercanía de estos alimentos al plato principal refuerza su rol como parte de una tradición culinaria que no solo busca la satisfacción del paladar, sino también mantener vivas las prácticas gastronómicas locales, transmitidas a través de generaciones.

El queso juega un papel fundamental en la gastronomía del Carnaval de Guaranda, aunque el tipo de queso que se sirve en estas festividades no es el queso prensado tradicionalmente conocido, sino el denominado "queso de indio". Este queso, que se caracteriza por su proceso de fermentación rudimentario y la inclusión de toda la crema de la leche fresca, adquiere una textura más cremosa y un sabor distintivo. Esta variabilidad en la preparación y la composición del queso refleja las prácticas locales de producción artesanal, que, a pesar de la modernización de los métodos industriales, mantienen viva una tradición culinaria vinculada al uso de ingredientes frescos y al aprovechamiento de los recursos disponibles. El "queso de indio" se sirve principalmente como acompañante de los choclos o las habas, alimentos que generalmente se cocinan, subrayando la relación simbólica entre la tierra, la producción local y la festividad.

Además, las empanadillas, elaboradas a base de harina de trigo, agua y manteca, constituyen otro componente esencial de la oferta

gastronómica del Carnaval. Estas empanadillas, cuyo condumio básico es el queso, y en ocasiones la carne de cerdo, funcionan como un alimento versátil que se adapta a las necesidades festivas de la comunidad. Las empanadillas no solo representan una tradición culinaria, sino que también funcionan como un medio de expresión cultural, donde la preparación y el consumo de este alimento están estrechamente ligados a las dinámicas sociales del carnaval. Este tipo de comida refleja la continuidad de prácticas gastronómicas que han sido transmitidas a través de generaciones y que, en el contexto de la festividad, adquieren un significado comunitario, ofreciendo un espacio para la reafirmación de la identidad local en el marco de un evento colectivo.

La morcilla, otro plato característico de las festividades del Carnaval de Guaranda, se elabora tradicionalmente a base de cerdo. Su preparación sigue un proceso que combina ingredientes locales y técnicas culinarias autóctonas. El procedimiento comienza con la limpieza de las tripas del cerdo, que se lavan cuidadosamente antes de ser utilizadas. Posteriormente, se cocina arroz blanco, finamente picado, que se adereza con pimienta y un ingrediente especial: el *tipillo*, una hierba típica de la región. Esta mezcla se utiliza para rellenar las tripas, que luego se cocinan, dando como resultado un plato de sabor y textura únicos. La morcilla, como parte del repertorio gastronómico del Carnaval, no solo refleja las prácticas culinarias locales, sino también el uso de recursos disponibles, lo que subraya la conexión entre las tradiciones alimentarias y los elementos culturales propios de la región. Este tipo de preparación pone de manifiesto cómo las recetas

tradicionales no solo responden a necesidades alimenticias, sino también a un profundo vínculo con la identidad cultural local y las prácticas comunitarias.

Las alcaparras constituyen uno de los platos más representativos de la gastronomía del medio guarandeano, comparable en algunos aspectos con la aceituna en la tradición ibérica, pero con un significado y preparación profundamente enraizados en la cultura local. Este plato, que se sirve comúnmente como ensalada en las mesas del carnaval, tiene una preparación que involucra un proceso de elaboración meticuloso. Las alcaparras se obtienen de la flor del cabuyo, una variedad de penca, cuyo fruto, que se recolecta de manera manual, requiere un proceso de desaguado de aproximadamente ocho días, seguido por una preparación con chicha agria. Finalmente, se mezcla con zanahorias, arvejas, paiteña y chochos, resultando en una ensalada que no solo es parte de la comida festiva, sino también un símbolo de los recursos alimentarios locales que la comunidad ha sabido preservar y adaptar.

Este proceso de preparación, que abarca varias semanas, subraya la relación de la comunidad con sus recursos naturales, reflejando una práctica de aprovechamiento de productos autóctonos. La recolección de los frutos del cabuyo es un proceso que no está exento de desafíos: estos frutos, que crecen a unos dos metros del suelo, tienen una forma cilíndrica y alargada, de color verde claro, y no se encuentran comúnmente en los mercados locales. En cambio, para obtenerlos, es necesario realizar la cosecha personalmente, de las plantas de cabuyo ubicadas cerca de la zona, lo que implica un conocimiento profundo del entorno y una relación directa con el territorio. Esta práctica de

recolección resalta la conexión íntima entre las personas y su entorno natural, un vínculo que, aunque históricamente ha sido subestimado por las narrativas dominantes, sigue siendo fundamental para la supervivencia y la identidad cultural de la comunidad.

Además, las alcaparras tienen la particularidad de ser empleadas también como conservas, lo que permite que su consumo se extienda más allá del carnaval, integrándose a las prácticas alimentarias cotidianas mucho después de la festividad. Esta capacidad de conservación no solo es un testimonio de la habilidad culinaria local, sino también de una estrategia de resistencia cultural, donde los saberes tradicionales de conservación de alimentos se mantienen vivos frente a los procesos de modernización que tienden a homogeneizar las prácticas culinarias. La alcaparra, en su función tanto ritual como alimentaria, se erige como un símbolo de la resistencia local frente a la estandarización cultural impuesta por las dinámicas coloniales y capitalistas que intentan diluir las particularidades culturales de las comunidades andinas (Mignolo, 2000).

El ají de cuy es un plato emblemático de la gastronomía ecuatoriana, particularmente en las regiones andinas, cuya base es el cuy, conocido también como conejillo de indias. Este plato, que se sirve comúnmente en forma de sopa, es acompañado de papas y se distingue por su sabor picante, que es a la vez robusto y agradable al paladar. La preparación del ají de cuy no solo refleja la adaptabilidad de los ingredientes locales, sino también la integración de prácticas culinarias que han sido preservadas por las comunidades indígenas a lo largo de los siglos, a

pesar de las influencias coloniales y los procesos de homogeneización cultural que han intentado borrar muchas de estas tradiciones.

El cuy, aunque actualmente visto por algunos sectores como un alimento marginal dentro de la gastronomía "mainstream", sigue siendo un símbolo importante de la identidad cultural andina, especialmente entre las poblaciones rurales. En el contexto del ají de cuy, este pequeño roedor no solo es un ingrediente culinario, sino también un marcador de resistencia cultural, ya que ha mantenido su presencia en la mesa indígena y campesina a lo largo del tiempo, resistiendo las presiones externas para su sustitución por proteínas animales "más aceptables" dentro del mercado globalizado.

En algunas versiones del plato, el cuy asado se acompaña de papas cocidas, adobadas con sal, y una salsa de maní, cebolla blanca y achote, que le aporta un sabor peculiar y distintivo. La adición del maní, un ingrediente indígena por excelencia, subraya el vínculo entre los pueblos originarios y sus recursos alimentarios tradicionales, mientras que el achote, utilizado tanto por su sabor como por su color, remite a una herencia culinaria que se ha mantenido viva a través de los siglos. La opción de acompañar el plato con una hoja de lechuga no es simplemente decorativa, sino que refleja las prácticas de balancear sabores y texturas, algo inherente a las tradiciones gastronómicas de la región.

Este plato, por lo tanto, se presenta no solo como una práctica alimentaria, sino como una afirmación de identidad cultural frente a las imposiciones coloniales y las presiones de un sistema global que busca

homogeneizar las costumbres alimentarias. El ají de cuy, al igual que otros platos tradicionales, es una forma de resistencia simbólica, un espacio donde la memoria indígena se re-crea y se reafirma en la práctica cotidiana, en la mesa, y en la vida social de las comunidades rurales (Mignolo, 2000).

Dentro de la tradición gastronómica de Guaranda, particularmente vinculada al Carnaval, se encuentran dulces autóctonos que reflejan no solo la riqueza de los ingredientes locales, sino también el proceso de mestizaje cultural que ha dado forma a las costumbres culinarias de la región. Entre estos dulces, se destacan el dulce de membrillo y el dulce de zambo. Ambos son elaboraciones tradicionales que, más allá de su sabor, están profundamente entrelazadas con las prácticas y saberes ancestrales de la comunidad.

El dulce de zambo, que se elabora a partir del zambo maduro, se caracteriza por la combinación de miel de abeja y panela, ingredientes que añaden una dulzura natural y una textura única al producto final. El zambo, una fruta que recuerda a la sandía por su composición exterior, posee una pulpa blanca con pequeñas semillas del mismo color. Esta fruta, a menudo menos conocida en contextos urbanos, representa una forma de aprovechamiento de recursos autóctonos que se mantienen vivos en la cultura rural. Por su parte, el dulce de membrillo se elabora cocinando la fruta, que proviene de una planta de la familia de las rosáceas. El membrillo, de color amarillo y con una carne áspera y granujienta, es cocido y cernido para obtener una mezcla que luego se deja reposar con panela y jugo de la misma fruta, a la que se le añade azúcar. El dulce resultante tiene un tono café oscuro debido a la

raspadura, un ingrediente que subraya la relación de la comunidad con los productos locales y su capacidad para transformar lo que produce la tierra en un alimento de valor cultural y simbólico.

El sabor de estos dulces, más allá de ser un deleite para el paladar, está cargado de significados. A menudo, el dulce de membrillo o de zambo se sirve acompañado de queso, creando una combinación que no solo satisface las necesidades alimentarias, sino que también refuerza la idea de comunidad y hospitalidad. Estos dulces, al igual que otros aspectos de la gastronomía local, son una manifestación de los saberes transmitidos de generación en generación, y a través de ellos, las prácticas culinarias tradicionales se mantienen vivas, a pesar de las presiones de la globalización y la homogeneización cultural.

Así, el dulce de membrillo y el dulce de zambo no solo son productos alimenticios, sino también vehículos de resistencia cultural. Estos alimentos nos permiten acceder a un mundo simbólico y cultural donde la tradición se encuentra con la creatividad local para transformar los recursos de la tierra en expresiones de identidad, memoria y resistencia frente a los procesos de modernización que tienden a despojar a las comunidades rurales de sus prácticas ancestrales (Mignolo, 2000).

Los *chigüiles* constituyen otro plato destacado dentro de la gastronomía de Guaranda, y su preparación es un ejemplo claro de la riqueza de los saberes culinarios locales, transmitidos de generación en generación. Según los informantes con los que pude contactar, su preparación sigue un proceso específico que refleja tanto la técnica culinaria como el uso de ingredientes autóctonos. La base de los *chigüiles* es la harina de maíz,

que se cocina en una proporción de cuatro tazas de agua por cada libra de harina de maíz cernida. Una vez cocida la mezcla, se amasa hasta obtener una consistencia manejable, a la cual se le añaden huevos y manteca de chanco, ingredientes que aportan sabor y textura a la masa.

El *chigüil* se prepara luego con un condumio de queso, el cual se mezcla con un poco de manteca de chanco, y se envuelve en una hoja de maíz tierno. La elección de la hoja de maíz no solo es funcional, sino simbólica, ya que la hoja es un elemento profundamente arraigado en las prácticas agrícolas de la región y refleja el vínculo estrecho de la gastronomía local con la producción de la tierra. Este plato, generalmente servido acompañado de café por la tarde, no solo es un alimento sustancial, sino también un acto de socialización en la comunidad, ya que su consumo está relacionado con los momentos de encuentro y convivencia familiar.

Junto con las alcaparras, los *chigüiles* parecen ser alimentos exclusivos de la gastronomía guarandeña, pues no solo son característicos de la región, sino que también tienen un profundo vínculo con las prácticas sociales y culturales locales. Estos platos, elaborados con ingredientes autóctonos y métodos tradicionales de preparación, actúan como preservadores de la identidad cultural de la comunidad, manteniendo vivas las tradiciones culinarias en un contexto de globalización y homogeneización cultural. Al igual que otros elementos de la gastronomía local, los *chigüiles* son un ejemplo de cómo la comida no solo satisface una necesidad biológica, sino que también constituye una práctica social cargada de significado, que refuerza los lazos comunitarios y la identidad cultural local (Mignolo, 2000).

En cuanto a la preparación de los alimentos durante el Carnaval de Guaranda, se destacan los utensilios tradicionales que juegan un papel fundamental en el proceso culinario. Uno de los más característicos es la *paila*, una especie de sartén de gran tamaño, aproximadamente medio metro de diámetro, utilizada especialmente para la preparación de la fritada. Esta *paila* suele ser elaborada en hierro forjado o bronce, materiales que no solo permiten una cocción más uniforme, sino que también contribuyen al sabor característico de los alimentos. Además, las cucharas y cucharones de madera, que se utilizan habitualmente en la cocina local, son considerados elementos esenciales, ya que, según las tradiciones, aportan un sabor especial a los platos.

La cocción de los alimentos tradicionalmente se realiza con leña, lo que añade un componente sensorial único al proceso culinario. El uso de la leña para cocinar es una práctica que conecta a la comunidad con sus raíces históricas y culturales, dado que este método de cocción ha sido transmitido por generaciones. No obstante, con la creciente inserción del gas en la preparación de alimentos, la cocción a leña ha disminuido, limitándose a aquellos hogares que aún conservan las instalaciones adecuadas para este tipo de cocina. La cocción en leña requiere de un fogón o, al menos, un espacio adecuado donde improvisar uno, lo que hace que esta práctica sea menos accesible en muchos hogares modernos.

Sin embargo, quienes han tenido la oportunidad de degustar alimentos preparados a leña coinciden en que el sabor obtenido mediante este método de cocción es único. La leña, al impartir un sutil toque ahumado, transforma el perfil de los sabores, otorgando a los alimentos una profundidad y complejidad que los hace especialmente sabrosos. Este

sabor particular asociado con la cocción a leña subraya la importancia de las prácticas culinarias tradicionales dentro de la identidad cultural local, y refleja cómo la interacción entre el método de cocción y los ingredientes autóctonos contribuye a la singularidad de la gastronomía guarandeña.

En conclusión, este texto pretende ofrecer una visión de la gastronomía guarandeña vinculada al Carnaval, pero reconozco que hay muchas formas de preparación que no he podido abordar, y diversos platos que, por limitaciones de espacio y enfoque, han quedado excluidos. Sin embargo, este es un trabajo en construcción, y mi intención es que, en el futuro, pueda integrar todas aquellas delicias que han hecho del carnaval una celebración multisensorial, particularmente en lo que respecta al gusto, que en estas fechas se ve desbordado por la abundancia, generosidad y diversidad de alimentos consumidos.

Es importante señalar que, aunque la gastronomía del Carnaval se presenta como un espacio de celebración comunitaria, también está inmersa en un contexto de desigualdad social y económica. Mientras que la abundancia de alimentos es una manifestación visible de la hospitalidad y solidaridad dentro de la comunidad, esta misma abundancia es también un reflejo de las tensiones sociales subyacentes: la permanencia de las estructuras de poder que siguen operando, a pesar de las manifestaciones de colectividad y resistencia cultural. El acto de compartir alimentos, aunque en principio parece un gesto de inclusión, está condicionado por las relaciones de clase y las dinámicas de poder que operan tanto en lo público como en lo privado. Así, lo que se presenta como una celebración de la diversidad gastronómica y cultural

también se ve atravesado por las disparidades sociales y económicas, las cuales, aunque a menudo invisibilizadas en el marco festivo, siguen determinando el acceso y la distribución de los recursos dentro de la comunidad.

Este análisis invita a reflexionar sobre cómo las prácticas culinarias, como otras formas de expresión cultural, se inscriben dentro de una estructura de poder más amplia que, lejos de desaparecer durante la festividad, se reconfigura y se reproduce en las dinámicas del carnaval, donde lo autóctono y lo popular son consumidos y estetizados dentro de las lógicas del mercado y el espectáculo. La gastronomía del Carnaval de Guaranda, entonces, más que un simple acto de celebración, debe entenderse como una esfera donde se entrelazan las luchas por la visibilidad cultural, las tensiones entre lo tradicional y lo moderno, y las relaciones de poder que siguen marcando las prácticas sociales y alimentarias locales.

CAPÍTULO V

5 ANISADO, PURO, PÁJARO AZUL Y OTROS. FUENTE DE GOCES Y EXCESOS

El acto de compartir un licor dentro de contextos festivos y comunitarios implica una serie de relaciones sociales que, en principio, deberían estar marcadas por la amistad, la solidaridad y la reciprocidad. Este acto, sin embargo, no se limita únicamente a una interacción social simbólica, sino que también involucra el consumo de una sustancia que altera los sentidos, proporcionando una visión distorsionada de la realidad y una transformación en la percepción de la cotidianidad. El licor, al ser una droga psicoactiva, tiene efectos tanto psíquicos como físicos, que afectan la mente y el cuerpo de quienes lo consumen. A nivel social, su consumo puede servir como un vehículo para la construcción de vínculos colectivos, pero también genera tensiones y alteraciones en las dinámicas de interacción interpersonal, ya que modifica temporalmente las percepciones de los individuos y puede desencadenar comportamientos que no se dan en otros contextos. Así, el licor, más que un simple elemento de disfrute, se inserta en una compleja red de relaciones sociales que involucra tanto la afirmación de la comunidad como el riesgo de alteración de las interacciones sociales y el comportamiento colectivo.

Desde una perspectiva antropológica crítica, el consumo de alcohol durante el Carnaval de Guaranda, como en muchas otras festividades tradicionales, no debe ser considerado simplemente como un acto social de disfrute, sino como un fenómeno profundamente entrelazado con las

estructuras sociales, culturales y económicas que configuran la comunidad. Negar los efectos del alcohol, tanto psíquicos como sociales, sería una postura reduccionista que omite las implicancias complejas que este acto genera, no solo en el plano físico, sino en las relaciones humanas que se desarrollan en torno a él.

El acto de libar, al igual que otras prácticas relacionadas con el consumo de alcohol, cumple una función crucial en la creación y el fortalecimiento de lazos sociales dentro de la comunidad. Sin embargo, esta función de aglutinación social debe ser entendida con cautela. El licor, ya sea el *pájaro azul*, el anisado, las mistelas o las cremas, se convierte en un elemento que facilita la interacción entre diversos grupos humanos, pero también refuerza dinámicas de poder subyacentes, que no siempre son evidentes en un contexto festivo. El consumo de alcohol, lejos de ser un acto neutral, está cargado de significados y efectos que repercuten en la cohesión social y en la propia construcción de identidades colectivas.

Es relevante señalar que, mientras que el consumo compartido de alcohol puede funcionar como un medio para fortalecer relaciones de solidaridad, amistad y camaradería, también puede ocultar las tensiones sociales existentes dentro de la comunidad. En muchos casos, la normalización del consumo de alcohol como parte del rito festivo puede contribuir a la perpetuación de estructuras de poder que excluyen o marginalizan a ciertos grupos, al mismo tiempo que refuerzan expectativas normativas sobre la masculinidad, la celebración y la sociabilidad. Además, el alcohol, al alterar los sentidos y la percepción de la realidad, puede ser una herramienta de control social, al permitir

que las normas y convenciones sociales se suspendan temporalmente, pero bajo una lógica controlada y aceptada colectivamente, que a menudo es impuesta por las estructuras dominantes dentro de la comunidad.

Así, el consumo de alcohol durante el carnaval no es solo una práctica de socialización, sino también un campo de disputa cultural. El acto de compartir un trago se encuentra marcado por relaciones de poder, donde las tradiciones alimentarias y festivas son utilizadas no solo para celebrar, sino para reforzar las jerarquías sociales y las estructuras económicas que operan en la comunidad. Esta dualidad entre la festividad como un espacio de integración y liberación, y el consumo de alcohol como un medio de control social, requiere un análisis más profundo que considere los efectos a largo plazo de estas prácticas en la salud colectiva y en las dinámicas de inclusión y exclusión presentes en la comunidad (Mignolo, 2000).

Las dinámicas de relación que se establecen en los espacios del hogar y de la calle son profundamente diversas y reflejan estructuras sociales y culturales complejas. Dentro del hogar, las relaciones son predominantemente familiares e íntimas. El acceso a este espacio privado está restringido, no siendo común que personas ajenas a la familia entren sin el consentimiento o el beneplácito de sus miembros. Este hecho subraya la importancia de los lazos de parentesco y las jerarquías familiares dentro de la estructura social, donde la intimidad se conserva como un ámbito cerrado y regulado.

Por otro lado, la calle se convierte en un escenario donde la dinámica de la fiesta permite que se reúnan no solo familiares y amigos, sino también desconocidos, que, unidos por el contexto festivo, comparten un momento de sociabilidad. Sin embargo, es crucial no caer en la falacia de suponer que el simple hecho de compartir el mismo espacio público implica necesariamente la creación de relaciones de solidaridad o identidad. Aunque físicamente estos grupos coincidan en el mismo entorno, las relaciones entre ellos no son automáticamente fluidas ni naturales. Las interacciones tienden a estar más bien circunscritas a los lazos preexistentes de amistad o familiaridad dentro de cada grupo, con poca o nula interacción entre grupos sin una conexión previa.

Desde una perspectiva antropológica, la transgresión de los límites establecidos dentro de estos grupos, cuando no existe un vínculo de solidaridad o amistad, puede desencadenar conflictos profundos, llegando incluso a manifestarse en agresiones físicas. Este fenómeno pone de relieve que, aunque el espacio público se presenta como un ámbito abierto para la interacción, las dinámicas de sociabilidad que allí se desarrollan no son necesariamente inclusivas. De hecho, están fuertemente condicionadas por estructuras previas de pertenencia y exclusión que operan como fuerzas subyacentes que configuran las relaciones sociales. En este sentido, el espacio público no solo refleja, sino que también reproduce las jerarquías y barreras sociales existentes, revelando las tensiones inherentes a la convivencia en sociedades pluralistas y diversas.

Así, el acto de compartir licor en el espacio público, lejos de ser un acto de inclusión social generalizada, refleja más bien la complejidad de las

interacciones humanas, donde el consumo conjunto de alcohol no garantiza la creación de vínculos de solidaridad o amistad. Más bien, este acto debe ser entendido como un espacio de negociación de identidades, donde los grupos mantienen sus fronteras sociales y culturales, e incluso el mismo espacio físico puede ser objeto de disputa por la territorialidad social que cada grupo defiende. El análisis de estas prácticas revela las tensiones inherentes en la construcción de lo colectivo, donde la participación en un evento público no implica automáticamente la disolución de las barreras sociales y culturales existentes (Bourdieu, 1991).

El carnaval, como una manifestación colectiva de celebraciones y expresiones culturales, puede ser abordado desde diversas perspectivas sociales y antropológicas, especialmente en relación con las dinámicas de poder y las estructuras coloniales que aún permean las sociedades contemporáneas. En este sentido, el fenómeno de la desindividualización en grandes eventos como el carnaval puede interpretarse como un proceso en el cual las normas sociales establecidas se disuelven temporalmente, lo que genera una reconfiguración momentánea del orden social.

Victor Turner (1969), en su estudio sobre los ritos de paso y las sociedades comunales, describe cómo, en contextos festivos como el carnaval, los individuos experimentan un sentimiento de igualdad y pertenencia, lo que él denomina "communitas", un estado de reducción de jerarquías. No obstante, esta disolución de los límites sociales no necesariamente implica la ruptura con las estructuras de poder existentes. Según Mignolo (2007), la colonialidad del poder sigue operando en

estos contextos, ya que, aunque las prácticas colectivas parecen emanciparse, están influenciadas por las estructuras históricas de exclusión y opresión.

Por su parte, Goffman (1959) explica cómo, en las aglomeraciones masivas, los individuos pierden su autonomía y el control de su comportamiento, lo que da lugar a un fenómeno de "desindividualización". Este proceso resalta cómo, al formar parte de una multitud, los individuos dejan de actuar como seres autónomos, lo que les permite adoptar comportamientos que estarían fuera de lugar en un contexto social más normado.

Finalmente, Medina (2012) sostiene que la desindividualización no debe ser vista únicamente como una pérdida de responsabilidad, sino también como una oportunidad para transformar las dinámicas sociales. En este sentido, el carnaval puede ser visto tanto como un espacio de liberación de las estructuras jerárquicas como un escenario donde las mismas estructuras de poder se reproducen.

Es crucial señalar que, al hablar de los excesos que se producen en el carnaval, no debemos recaer en la simplificación de culpar únicamente al consumo de alcohol, entendiendo este como una sustancia psicotrópica que, por su naturaleza, afecta las percepciones y conductas de los individuos. Si bien el alcohol juega un rol evidente en la dinámica festiva, reducir los excesos del carnaval únicamente a su consumo sería ignorar las capacidades psíquicas y sociales que el individuo y la sociedad poseen para regular y gestionar esos mismos excesos. El carnaval, como espacio cultural y social, requiere una reflexión más

profunda sobre las dinámicas colectivas y el papel de las estructuras sociales que permiten o limitan la conducta individual dentro de la festividad.

Desde una perspectiva antropológica, la fiesta no solo debe ser vista como un acto de liberación momentánea, sino como un proceso complejo en el que se negocian normas sociales, roles de comportamiento y mecanismos de control, tanto a nivel individual como colectivo. La masificación de la festividad, lejos de ser una excusa para la disolución de la responsabilidad individual, debe ser entendida como un espacio donde las relaciones de poder y las estructuras sociales se ponen a prueba, y donde los excesos no son simplemente el resultado de un consumo descontrolado, sino la manifestación de las dinámicas de control y liberación que atraviesan la experiencia festiva en la sociedad (Turner, 1969).

Aclarado este punto me remitiré un poco a los licores que pueden ser considerados como tradicionales dentro del Carnaval de Guaranda, está el pájaro azul anisado de poderosa concentración alcohólica, que puede considerársele como la bebida característica o insignia del Carnaval de Guaranda e inclusive de la provincia, pero su aparición es más bien reciente , de acuerdo a los entrevistados no más de unos treinta años atrás, este se prepara en base a las “puntas”, cuyo grado de alcohol debe ser preciso para posteriormente mezclarlo con anís, la cáscara de mandarina, o la cáscara de guineo azul, para darle su color característico.

El anisado es una bebida espirituosa que comparte con otras variantes de licores una base similar, particularmente en lo que respecta a la utilización de las mismas plantas, aunque se distingue por la inclusión del anís entre sus componentes primarios. A diferencia de otras bebidas de su tipo, el anisado no presenta el característico color azul, sino que se caracteriza por su tonalidad transparente. Esta diferencia visual, sin embargo, no es lo que define a esta bebida; lo que realmente la distingue es su sabor, significativamente más dulce debido a la presencia del anís. Este sabor reminiscente es comparable al licor denominado "Chinchón", originario de España, cuyas similitudes tanto en el proceso de producción como en la percepción gustativa son notables. Esta conexión entre el anisado y el Chinchón resalta la continuidad de tradiciones destiladoras y el impacto cultural de ciertos ingredientes, como el anís, en la elaboración de bebidas alcohólicas regionales a lo largo del tiempo.

Desde una perspectiva antropológica, los licores conocidos como *Caldo de Gallina* y *Pata de Vaca* representan no solo prácticas culinarias, sino también significativos elementos de la cultura y la identidad local. El primero, obtenido mediante un proceso de destilación en el que se introduce parte de una gallina —o, en algunos casos, la gallina completa—, refleja una interacción simbólica entre lo animal y lo humano, fusionando lo orgánico con lo espiritual durante el proceso de fermentación. Similarmente, el *Pata de Vaca*, donde en lugar de la gallina se emplea la pata de una vaca, presenta una variante igualmente rica en significado. La elección de los ingredientes y el método de preparación, que involucra no solo la destilación, sino también una posterior dilución, podría interpretarse como una forma de ritualización

de la materia. Estos tragos, apreciados por su sabor y por los secretos que encierran, no son simplemente bebidas; son parte de un legado oral y cultural, conservado celosamente entre generaciones. Su circulación y comercialización están estrictamente controladas, ya que tradicionalmente se han preparado solo para un círculo cercano de familiares y amigos, lo que resalta la exclusividad y el vínculo social implícito en su consumo.

Según Giddens, Duneier, Appelbaum y Carr (2017), las tradiciones culturales en las sociedades urbanas han sido modificadas a lo largo del tiempo debido a los procesos de globalización, lo que ha generado cambios en las formas de consumo y en los rituales asociados a festividades tradicionales. Estos cambios, aunque no siempre negativos, han permitido que ciertas prácticas se adapten a las nuevas dinámicas del consumo moderno, muchas veces impulsadas por el turismo. Al mismo tiempo, Castells (2010) argumenta que la globalización ha fragmentado las identidades locales, las cuales han sido reconstruidas a través de redes transnacionales que redefinen el sentido de pertenencia en comunidades que anteriormente se consideraban homogéneas.

Desde una perspectiva decolonial, la elaboración de las mistelas y cremas en los hogares refleja no solo una práctica culinaria, sino también un proceso de resistencia cultural ante los discursos hegemónicos del mercado. En este contexto, cada familia poseía una receta única, una suerte de secreto compartido que se convertía en un símbolo de distinción dentro de la comunidad barrial. Este acto de preparación no era simplemente una competencia por ofrecer la bebida más sabrosa, sino una manifestación de poder simbólico, donde la habilidad para

agradar al vecino se entrelazaba con la identidad colectiva. El uso del "puro", base de estas bebidas, implicaba una transformación profunda a través de los procesos de maceración y destilación, lo que permitía que un licor de características rudas y primarias se transformara en un elixir suave y refinado. Sin embargo, al mismo tiempo, este proceso refleja la dinámica colonizadora que aún persiste: la apropiación y modificación de lo autóctono bajo una lógica de consumismo y adaptación a los intereses externos (Escobar, 2007). En este sentido, las bebidas, aunque producto de saberes ancestrales, también se ven invadidas por las lógicas de mercado que transforman lo autóctono en mercancía, despojando de su esencia el gesto de resistencia comunitaria.

En las comunidades locales, las mistelas y cremas eran elaboradas con una amplia variedad de ingredientes, tanto frutales como herbales, incluyendo frutas como la claudia, naranja, durazno, cacao, higo y limón, así como otros componentes como menta, miel de abeja, café e incluso leche (Martínez, 2011). Cada hogar tenía su propia tradición en la preparación de estos licores, lo que generaba una rica diversidad de recetas y métodos. Sin embargo, en la actualidad, la preparación de estos licores ha disminuido considerablemente, y son cada vez menos las familias que conservan el conocimiento de estas prácticas (Pérez, 2013). A diferencia de otras tradiciones culinarias que han permanecido relativamente intactas a lo largo de los años, el interés por mantener vivas las recetas de mistelas y cremas ha decaído, especialmente entre las nuevas generaciones, quienes parecen desinteresadas en preservar este legado cultural (Gutiérrez, 2015).

El Carnaval de Guaranda, con su creciente importancia a nivel nacional, ha experimentado una transformación en la que la comercialización de bebidas alcohólicas juega un papel cada vez más relevante. Aunque en sus orígenes las celebraciones se basaban en licores tradicionales y caseros, el evento ha atraído la atención de productores de licor, quienes han visto en este festival una oportunidad de mercado significativa. A medida que el carnaval ha ganado popularidad, los productores han ido integrándose progresivamente en la festividad, hasta el punto de convertirse en patrocinadores importantes dentro de la celebración (Gómez, 2017). Este cambio refleja una tendencia más amplia en la que las tradiciones locales se ven influenciadas por dinámicas comerciales que reconfiguran el significado original de las festividades.

A partir de 2004, los vinos “Baldore” han sido incorporados a las comparsas oficiales del Carnaval, distribuyendo pequeñas cajas de vino entre el público, lo que pone de manifiesto la creciente mercantilización de la celebración popular. Este fenómeno no es aislado; la cerveza “Pilsener” también ha asumido un rol protagónico como patrocinadora de eventos populares, como los bailes en lugares emblemáticos como la Plaza Roja o el Quince de mayo. La integración de estas marcas en el evento refleja la profunda transformación que han sufrido las festividades populares, que han sido absorbidas por las dinámicas del mercado capitalista global, cuyo objetivo es la explotación comercial de lo que antes era una práctica comunitaria y cultural (Quijano, 2000). En este contexto, la celebración se ha convertido en un espacio de consumo masivo, donde comerciantes de diversas partes vienen a negociar productos, principalmente bebidas alcohólicas, consolidando así una

relación simbiótica entre el evento y las lógicas de mercado que invaden cada vez más las manifestaciones culturales populares.

En este análisis, hemos intentado esbozar las complejas dinámicas y relaciones que se tejen en torno al consumo de licor durante la celebración del Carnaval. Este acto de consumo, más allá de ser una mera transacción de productos, se convierte en un vínculo social que facilita la interacción entre amigos, conocidos y familias, consolidándose como una de las principales formas de sociabilidad durante la fiesta. Sin embargo, a pesar de su función como elemento integrador, los sectores oficiales han intentado, en diversas ocasiones, estigmatizar esta práctica, enfocándose en su condena sin considerar las raíces sociales y culturales que la sustentan. Lo cierto es que los problemas surgen no del consumo en sí mismo, sino de sus excesos, los cuales deberían ser abordados con estrategias de educación y concienciación, en lugar de recurrir a una postura represiva que solo fomenta la marginalización de una práctica profundamente enraizada en la identidad colectiva. La estigmatización, más que resolver el problema, genera efectos contraproducentes, alejando a la población de la reflexión crítica sobre sus comportamientos y consolidando una lógica de exclusión que no contribuye a la solución real de los problemas sociales relacionados con el consumo de alcohol.

El pueblo guarandeano posee una rica tradición en la elaboración de licores y bebidas tradicionales, tales como el *puro*, la *pata de vaca*, el *caldo de gallina*, las *mistelas* y las *cremas* derivadas del *puro*. Sin embargo, el Carnaval, como una manifestación cultural, ha evolucionado y se ha adaptado a los tiempos contemporáneos,

manteniendo su esencia popular a pesar de los intentos de los sectores oficiales por regular la festividad. El consumo de alcohol, profundamente arraigado en las prácticas de los carnavaleros, es una costumbre que no puede ser erradicada fácilmente mediante decretos oficiales. Si bien los excesos derivados de este consumo pueden acarrear consecuencias negativas, incluyendo episodios de violencia, la esencia del Carnaval radica en el desbordamiento de lo cotidiano, en ese exceso que lo caracteriza. En lugar de intentar controlar dichos excesos, es necesario profundizar en las relaciones sociales que se tejen entre los diversos grupos que participan en el evento, quienes comparten el espacio público de la calle y la plaza. El Carnaval no solo es una fiesta de excesos, sino también un espacio para el fortalecimiento de los lazos de solidaridad, amistad y parentesco. Ignorar este aspecto puede llevar a simplificar el problema, culpando al alcohol por los incidentes que surgen durante la festividad, sin considerar las dinámicas sociales que subyacen a estas prácticas.

CAPÍTULO VI

6 JUEGOS CON AGUA, POLVOS Y HARINAS. ENTRE LO LÚDICO Y LO ERÓTICO

Desde una perspectiva decolonial, el juego de agua, polvos y harinas durante el Carnaval, especialmente en su manifestación a través de los cuerpos infantiles, ofrece una visión enriquecedora de cómo las prácticas lúdicas se entrelazan con las dinámicas de resistencia cultural. Como señala García Canclini (2005), las festividades populares no solo sirven como un espacio de expresión de la identidad local, sino también como un medio de subversión frente a las estructuras dominantes que intentan imponer una homogeneización cultural. En este sentido, los niños de las escuelas locales, como las de Gustavo Lemos y Luis Aurelio González, no solo se limitan a jugar, sino que a través de su corporalidad desbordante en el espacio público —ya sea en la pileta del parque o mojando a los transeúntes desde las terrazas—, reafirman su autonomía frente a la normatividad social.

El uso del agua, los polvos y las harinas no es meramente un juego; es una forma de erotización del cuerpo, una liberación de la tensión reprimida en los márgenes de la estructura social. Siguiendo a Foucault (1976), el cuerpo en el carnaval se convierte en un espacio de transgresión, donde la regulación de la sexualidad y la normatividad social se suspenden, permitiendo que los cuerpos se expresen de manera libre y hedonista. Los niños, en este contexto, no solo participan en una fiesta tradicional, sino que a través de su juego corporeizado se

sumergen en una experiencia sensorial que juega con los límites de lo público y lo privado, de lo permitido y lo prohibido.

Por lo tanto, este tipo de juego en el Carnaval no solo reafirma la continuidad de una tradición local, sino que también se convierte en una forma de resistencia frente a las estructuras coloniales que han intentado despojar a las comunidades de sus prácticas lúdicas y festivas. Es, en este sentido, un acto de descolonización del cuerpo, donde la fiesta y el juego se convierten en el vehículo para reconfigurar las relaciones sociales y culturales, creando espacios de encuentro y liberación colectiva.

A medida que se acerca el Carnaval, y con ello el momento culminante de las festividades, los jóvenes de los colegios como el Verbo Divino, el Pedro Carbo, el Monseñor Cándido Rada y el Ángel Polibio Chávez se sumergen también en el juego con agua, pero en este caso, con una connotación diferente debido a la edad y la dinámica social propia de la juventud. En este contexto, el juego lúdico de mojarse con agua adquiere una dimensión erótica, que no solo involucra la acción de mojar a los jóvenes, sino que, a través de la humedad de las ropas, se facilita una mayor visibilidad de la anatomía femenina. Este fenómeno puede analizarse desde la perspectiva de la antropología del cuerpo, donde el cuerpo, en su desnudez parcial y en su contacto físico, se convierte en un medio de exploración y simbolización sexual (Foucault, 1976).

En el juego con agua, el cuerpo joven se erige como un espacio de exhibición y juego erótico, que refleja las tensiones sociales y culturales relacionadas con la sexualidad y el deseo. Según Bataille (1986), el

erotismo es una fuerza que transgrede las normas establecidas, y en este contexto, el cuerpo mojado y revelado se convierte en un objeto de deseo implícito, vinculado a una celebración de la sexualidad que transita entre la inocencia del juego y la tensión sexual contenida. Esta expresión lúdica del erotismo, al ser vivida en el espacio público, es una forma de contestación a las normativas sociales que suelen regular y reprimir la sexualidad en contextos más formales.

De esta manera, el juego de agua en el Carnaval no solo es una forma de interacción social, sino también una manifestación de las dinámicas de poder, deseo y control sobre el cuerpo, especialmente el cuerpo femenino, que es representado y objetivado a través del contacto físico y la exposición sensorial (Butler, 2004). Esta práctica, aunque aparentemente inocente, refleja la compleja interrelación entre lo lúdico, lo sexual y lo social en la juventud, y cómo estos elementos se fusionan en las festividades populares.

El juego de carnaval, lejos de limitarse a las calles y plazas, también se despliega en los espacios privados de las casas, donde los amigos se reúnen para participar en un ritual que, más allá de la diversión, ofrece una oportunidad para la liberación de las tensiones cotidianas. En este contexto, el juego se convierte en un vehículo de transgresión, donde los participantes se sumergen nuevamente en la infancia a través de un acto lúdico que permite una suspensión temporal de las normas sociales que regulan la conducta adulta. Este momento de liberación, que puede tomar una dimensión erótica en algunos casos, funciona como una especie de catarsis que reestablece el vínculo entre los individuos,

promoviendo una experiencia de esparcimiento colectivo y de reafirmación de las relaciones de amistad (Sahlins, 1976).

Desde una perspectiva antropológica, el carnaval en este ámbito privado se entiende como una manifestación de lo que Victor Turner (1969) denomina "comunidad de comunión", donde los límites entre los roles sociales se disuelven momentáneamente, permitiendo a los participantes experimentar una forma de igualdad temporal y un sentido de fraternidad. Este tipo de juego, impregnado de una carga simbólica y social, actúa como una liberación de los cuerpos, que no solo se expresan a través de la risa y el juego, sino también en la interacción física que, en ocasiones, adquiere una dimensión de juego erótico, simbolizando una ruptura con la rutina y el orden establecido. En este sentido, el carnaval no solo permite el retorno a la infancia, sino que también se convierte en un espacio de renovación de las relaciones sociales, fomentando un tipo de interacción que refuerza la cohesión del grupo y la comunidad.

El juego con agua durante el Carnaval, que emplea herramientas como baldes, lavacaros o incluso globos, no solo constituye una manifestación lúdica, sino también un espacio donde se entrelazan dinámicas de poder y erotismo. Aunque el acto de mojarse puede parecer inofensivo, al ser dirigido de manera intencionada hacia zonas erógenas femeninas como los pechos o los glúteos, se evidencia una forma de objetivación y control sobre el cuerpo de las mujeres, que pasa desapercibida bajo el velo de la diversión y el juego. Como señalan estudios feministas sobre la sexualización de las mujeres en los espacios públicos (Bartky, 1990), este tipo de juegos refuerza y reproduce patrones de dominación sexual

al reducir a las mujeres a objetos de deseo y de exposición, ubicándolas en un rol pasivo dentro de la interacción social.

Desde la perspectiva de la antropología del cuerpo, los carnavales y sus rituales de transgresión están profundamente marcados por el erotismo como elemento subversivo (Foucault, 1976). Sin embargo, esta "subversión" no siempre es igualitaria ni emancipadora. En el caso específico de los juegos con agua, la erótica que se despliega no solo transgrede las normas sociales, sino que las refuerza, ya que la sexualización del cuerpo femenino en espacios aparentemente lúdicos reafirma las estructuras de poder y género. En este sentido, el Carnaval, lejos de ser un espacio de liberación para todos los cuerpos, se convierte en un espacio donde el deseo masculino se impone sobre la corporalidad femenina. Así, el erotismo, lejos de ser liberador, se convierte en una herramienta más de control, subyugación y reafirmación de las normas heteronormativas (Butler, 2004).

De esta manera, la aparentemente inocente diversión del juego con agua, que podría parecer una simple expresión de camaradería y entretenimiento, se convierte en un espacio de reproducción de las relaciones de poder patriarcales, donde las mujeres son nuevamente objetivadas y sexualizadas bajo el disfraz de la tradición y la festividad.

Durante los días de la festividad, que van desde el jueves universitario hasta el domingo, día culminante del Carnaval, el espacio público se convierte en un territorio de juego y transgresión, donde nadie, independientemente de su género o estatus social, puede permanecer seco, ni escapar de ser rociado o polveado. Este juego, en su aparente

simplicidad, esconde complejas dinámicas de poder y relaciones de género. Más allá de su componente lúdico, que en principio puede parecer una forma inocente de diversión, también revela las estructuras de control y dominación subyacentes, especialmente cuando se observa el patrón de interacción entre cuerpos masculinos y femeninos en este juego de agua. En este espacio de alteración de las normas sociales, el erotismo no se limita solo a una expresión de deseo, sino que se entrelaza con la dinámica de poder, pues las mujeres suelen ser objeto del contacto físico en estos juegos de manera específica, siendo sus cuerpos marcados por la mirada masculina a través de la humedad y la exposición (Foucault, 1976).

Sin embargo, desde una perspectiva decolonial feminista, el Carnaval también puede entenderse como un espacio de resistencia y reconstrucción de relaciones de solidaridad y amistad. El acto de mojar y polvear, más allá de su carácter erótico, también implica un proceso de vinculación colectiva entre amigos, compañeros y vecinas, donde el cuerpo se convierte en un vehículo de conexión afectiva. En este sentido, el Carnaval, lejos de ser únicamente un espacio de reproducción de la dominación patriarcal, puede ofrecer una oportunidad para el ejercicio de nuevas formas de solidaridad y cooperación entre los miembros de la comunidad, especialmente entre las mujeres, quienes, en un acto de subversión, también participan activamente en este juego, desafiando los roles de sumisión tradicionalmente asignados a sus cuerpos (Mohanty, 2003).

Este juego, por tanto, no debe ser entendido de manera unidimensional, sino como una práctica cultural en la que coexisten tensiones de poder,

pero también procesos de reafirmación colectiva y de resistencia a las normativas patriarcales. La fiesta, en su complejidad, ofrece un campo fértil para reconfigurar las relaciones sociales, siempre que se reconozcan las dinámicas de género que subyacen a las prácticas y se fomente una lectura crítica y decolonial de las mismas.

Este rito ludio y erótico, tiene muchas posibles lecturas. Y en este punto me permito tomar un análisis realizado por Jorge Núñez Sánchez, en el que se habla del recurso teatral del blanqueamiento colectivo, como una situación íntimamente ligada con la condición colonial, en la que era el color de la piel, la que condicionaba el acceso al poder dentro de este régimen colonial. Por medio de este proceso de emblanqueamiento colectivo, se da una especie de igualdad entre todos los miembros que participaban en el Carnaval.

Pero en la actualidad, no es solo con harina blanca que se juega el Carnaval. En la actualidad son diversos los polvos y sustancias que se colocan sobre los cuerpos y los rostros de los carnavaleros, van desde la tradicional harina blanca, pasando por el chocolate en polvo, la salsa china, el huevo, la salsa de tomate, la mostaza y muchos otros que son repartidos entre los carnavaleros con especial generosidad, con los cuales se va formando una especie de máscara que hace prácticamente irreconocibles a los participantes en medio del menjurje que se va formando con estos ingredientes sobre la faz de los fiesteros, y si bien es cierto el componente étnico y la situación colonial que ha heredado el carnaval, es también esta una sociedad postcolonial y por lo mismo sometido a distintas dinámicas.

El enmascaramiento, como práctica simbólica, se convierte en un acto de resistencia cultural que cuestiona las estructuras hegemónicas de poder. Al revestirse con la máscara, el sujeto no solo transforma su apariencia, sino que también se adentra en un espacio de subversión y liberación que desafía las normas de la sociedad dominante. Según Turner (1982), los rituales de transición, como el carnaval, permiten a los individuos abandonar sus roles habituales y adoptar nuevas identidades dentro de un marco colectivo, lo que favorece una ruptura con las jerarquías sociales establecidas. Este proceso de transformación simbólica refleja lo que Hernández (2015) define como "espacios de autonomía colectiva", donde las reglas del orden social se suspenden temporalmente, dando paso a la creación de nuevas formas de conocimiento y de interacción. En este contexto, Guaranda se presenta como un microcosmos que no solo celebra la tradición, sino que también reconfigura las relaciones de poder a través del goce y la irracionalidad, aspectos que Bakhtin (1984) vincula estrechamente con la "carnavalización" como forma de resistencia cultural frente a las estructuras de opresión.

La máscara, entonces, no se limita a ser un objeto, sino que se constituye como un medio de afirmación frente a las estructuras coloniales y postcoloniales que han intentado homogenizar las formas de expresión popular. En palabras de Quijano (2000), el concepto de "colonialidad del poder" explica cómo las estructuras de dominación continúan reproduciéndose en las prácticas culturales y sociales, siendo el carnaval un espacio donde, por un momento, se revierten estas relaciones de poder. Así, la fiesta no es solo una forma de celebración, sino un acto de

resistencia simbólica que permite la reconfiguración de las identidades colectivas en un espacio que se resiste a la lógica colonizante.

La dinámica actual del Carnaval de Guaranda ha facilitado la apropiación de los espacios públicos, tales como plazas y calles, no solo como lugares de asistencia al evento, sino como escenarios de reconfiguración social en los que el goce y la celebración se convierten en un acto colectivo de resistencia cultural. En este proceso, el espacio urbano se transforma en un terreno de lucha simbólica donde las comunidades se despojan de las estructuras de control y jerarquía impuestas por el orden social dominante (Quijano, 2000). De acuerdo con Mignolo (2007), estos actos de resistencia cultural permiten la revalorización de las prácticas populares que, históricamente, han sido deslegitimadas por las narrativas coloniales. En este contexto, la frase "QUIEN LO VIVE, ES QUIEN LO GOZA" no solo refleja la experiencia de disfrute, sino que también es una afirmación de la autonomía y la agencia colectiva frente a las estructuras de poder que históricamente han marginado estas expresiones culturales. El carnaval, entonces, se erige como un espacio de descolonización simbólica, donde la comunidad reimagina y reconfigura sus relaciones con el espacio y el tiempo, desafiando las lógicas impuestas por el colonialismo y sus efectos persistentes en las dinámicas sociales (Grosfoguel, 2007).

El acto de jugar con agua en Guaranda no debe ser comprendido únicamente desde una perspectiva individualista, sino como una práctica profundamente colectiva que transforma la ciudad en un espacio de celebración y resistencia cultural. Desde meses antes del inicio del Carnaval, y apenas concluidas las festividades de Año Nuevo, Guaranda

ya se encuentra inmersa en el proceso de preparación para su fiesta más emblemática. Este fenómeno social, que se extiende más allá del evento mismo, no solo es un acto de recreación, sino una reconfiguración temporal del espacio urbano. Como lo señala Mignolo (2007), las festividades populares, como el carnaval, sirven como espacios de "reapropiación de lo público", donde las comunidades se resisten a las lógicas impuestas por el orden social dominante, utilizando el cuerpo y el espacio como formas de resistencia simbólica.

La ciudad de Guaranda, entonces, se ve invadida por una festividad que no solo cambia su apariencia, sino que modifica su cotidianidad, generando un ambiente de juego y desinhibición que desafía las estructuras de poder y control. En este sentido, la práctica del juego con agua no solo es un acto lúdico, sino una afirmación de la autonomía colectiva frente a las formas de organización social que han sido heredadas del colonialismo (Quijano, 2000). A través de esta práctica, la comunidad no solo celebra, sino que redefine sus relaciones con el espacio, el tiempo y la tradición, tomando la ciudad como un escenario en el que se ejercen nuevas formas de convivencia y resistencia. Así, Guaranda se convierte en un microcosmos de resistencia decolonial, donde lo colectivo y lo festivo sirven como vehículos para subvertir las normas y recuperar el sentido de comunidad.

Esta práctica del juego con agua en Guaranda está tan profundamente arraigada en los imaginarios colectivos de sus habitantes que ha resistido de manera efectiva las múltiples prohibiciones impuestas por las autoridades oficiales, así como las campañas de culturización del carnaval orientadas a moderar o erradicarla. A pesar de los esfuerzos

institucionales por regular esta tradición, el juego con agua no solo persiste, sino que se ha consolidado como un componente esencial de la identidad cultural de los guarandinos. Como señala Hobsbawm (1983), las tradiciones populares y las prácticas culturales que emergen de las comunidades no pueden ser fácilmente desmanteladas ni sustituidas, ya que son parte de un proceso histórico de construcción de identidad que trasciende las imposiciones externas. En este sentido, el juego con agua no solo es una forma de expresión lúdica, sino un acto de resistencia cultural que se reafirma frente a las normativas oficiales, demostrando cómo las prácticas colectivas tienen el poder de moldear y definir la identidad local, más allá de las intenciones reguladoras del poder.

El juego con agua durante el carnaval de Guaranda, si bien no posee propiedades medicinales en un sentido estricto, genera efectos paliativos significativos sobre el cuerpo y las tensiones cotidianas de los participantes. Desde una perspectiva de la antropología del cuerpo, como la que propone Turner (1982), este acto de mojarse mutuamente se convierte en una práctica ritualizada que promueve la relajación física y emocional, al tiempo que facilita una desconexión de las cargas diarias. El acto de compartir este momento de desinhibición no solo tiene un impacto en el cuerpo individual, sino que favorece la creación de vínculos sociales, tejiendo relaciones de solidaridad, amistad y afecto a través del cuerpo. La experiencia del agua, en este sentido, es más que una interacción física: es un acto cargado de significado simbólico, donde el contacto físico se convierte en un vehículo para expresar cariño, reconocimiento y pertenencia a la comunidad.

Este proceso refleja lo que Grosfoguel (2007) describe como la necesidad de recuperar las formas de conocimiento y relación despojadas por el colonialismo, pues a través de la práctica del juego con agua, los guarandños reconfiguran sus relaciones sociales, desafiando las estructuras de poder que intentan imponer normas de comportamiento. Como bien señala Foucault (1975), el cuerpo es un espacio de resistencia que se subleva contra las imposiciones sociales, y en este caso, el agua se convierte en un medio que permite la reconfiguración de las relaciones de poder y afectividad, al mismo tiempo que refuerza las conexiones de solidaridad y la construcción de la identidad colectiva. Participar del carnaval, y más aún del juego con agua, se convierte, entonces, en una afirmación de ser parte de una red afectiva que trasciende lo individual para nutrir lo colectivo, desafiando la lógica de separación impuesta por el orden social dominante.

La identidad, como proceso social y cultural, se construye tácitamente en relación con el "otro"; es decir, en la distinción de lo que se es frente a lo que no se es. Este proceso se refleja de manera evidente durante el juego con agua en Guaranda, donde las dinámicas de pertenencia y diferenciación juegan un papel central. En este contexto, las "jorgas" — grupos festivos que se forman principalmente en el carnaval — se configuran desde edades tempranas, siendo el lazo generacional uno de los factores más relevantes para su formación. Sin embargo, también influyen otras variables, como la pertenencia a una misma institución educativa, la tradición familiar vinculada al carnaval, o incluso la combinación de estos factores. Esta creación de grupos no es una regla generalizada, pero, como lo demuestran las observaciones de la

comunidad guarandeña, es casi un hecho que en alguna etapa de la vida, la mayoría de los habitantes de Guaranda han pertenecido a una jorga.

Esta dinámica de construcción de identidad colectiva se puede entender, siguiendo las teorías de la antropología social, como un proceso de socialización en el que los individuos se definen y redefinen constantemente en relación con su entorno y los otros. Como bien señala Giddens (1991), la identidad no es algo estático, sino que se va configurando de manera dinámica a través de las interacciones sociales y los procesos de pertenencia. En este sentido, las jorgas de Guaranda no solo funcionan como agrupaciones festivas, sino también como espacios de construcción y afirmación de la identidad colectiva, en los cuales las relaciones de comunidad y la identificación con el "otro" se manifiestan de manera palpable y festiva.

A partir de este antecedente, resulta pertinente abordar las dinámicas de las llamadas "juegos-batallas" que se desarrollan entre las distintas jorgas durante el carnaval de Guaranda. Si bien, desde una perspectiva externa, estas interacciones pueden ser interpretadas como actos de hostilidad, para los participantes, estos juegos constituyen una manifestación de afirmación colectiva y refuerzo de las relaciones interpersonales dentro de la comunidad. Tal como lo señala García Canclini (2001), las prácticas sociales no pueden entenderse de manera aislada, sino en sus interacciones con los contextos culturales e históricos que les dan forma, y en el caso del carnaval de Guaranda, este tipo de "batallas" es un ejemplo claro de cómo las manifestaciones de competitividad y conflicto se canalizan hacia formas ritualizadas de

interacción que, lejos de fomentar la violencia, consolidan lazos de solidaridad y amistad entre los participantes.

En este escenario, tanto el grupo "agresor" como el "defensor" buscan ganar un espacio simbólico, pero el acto en sí nunca trasciende las agresiones físicas directas. El agua y los globos se erigen como las "armas" de batalla, lo que evidencia, según las perspectivas de Turner (1982), cómo los rituales festivos pueden ser espacios en los que las emociones y la competencia se gestionan de manera controlada, sin que se pierda el sentido de la comunidad. Estos "juegos-batallas", lejos de ser expresiones de violencia, son rituales que reafirman la identidad colectiva de los carnavaleros, consolidando relaciones de solidaridad, amistad y cooperación dentro de las jorgas. En este sentido, el carnaval no solo se configura como un espacio de disfrute y juego, sino como un acto de resistencia simbólica frente a las estructuras sociales dominantes, donde la solidaridad y la identidad se fortalecen a través de una práctica que transgrede las normas cotidianas, pero siempre dentro de los márgenes de la convivencia colectiva.

El erotismo implícito en el juego con agua, manifestado a través del lenguaje corporal, las miradas, los roces y las caricias, se configura como una práctica que trasciende lo verbal y pone de manifiesto un rompimiento temporal con las normas de la cotidianidad. Este fenómeno implica una liberación de los cuerpos, que, en condiciones normales, están sometidos a un estricto control social. Según Foucault (1975), la sociedad ejerce un poder disciplinario que regula la conducta de los cuerpos a través de la internalización de normas y restricciones que aseguran el orden social. Sin embargo, durante el carnaval, estos

mecanismos de control parecen suspenderse, lo que permite que el goce corporal, el deseo y la interacción física se expresen de manera más libre y visible.

En este contexto, el carnaval se presenta como un espacio de subversión temporal donde las reglas que rigen el espacio corporal dentro de la colectividad se flexibilizan, abriendo la posibilidad de una experiencia colectiva en la que el cuerpo se convierte en el principal medio de interacción y expresión. Turner (1982) argumenta que los rituales festivos, como el carnaval, ofrecen una oportunidad para la transgresión de las normas sociales, funcionando como un "limbo" en el que los participantes pueden experimentar una liberación momentánea de las restricciones cotidianas. En este sentido, el carnaval se convierte en un acto de resistencia simbólica, un espacio en el que las normas de control corporal se suspenden, dando paso al goce de los cuerpos en un contexto festivo y comunitario. Este fenómeno no solo refleja una ruptura con el orden habitual, sino también una reconfiguración temporal de las relaciones de poder y control en la sociedad.

Desde una perspectiva antropológica, es posible abordar las dinámicas de poder que se manifiestan en el carnaval de Guaranda a través de las prácticas de juego con agua y polveo, observando cómo estas interacciones refuerzan las relaciones sociales al mismo tiempo que ofrecen un espacio temporal de liberación. Si bien el poder, en el sentido foucaultiano, está intrínsecamente ligado al control y la regulación del cuerpo, las prácticas carnalescas permiten una suspensión parcial de estos mecanismos de disciplina. Foucault (1975) describe cómo las relaciones de poder operan directamente sobre el cuerpo, marcándolo,

sometiéndolo a ciertos trabajos y ceremonias, e imponiéndole una "anatomía política" que lo convierte en objeto de control social. Sin embargo, en el contexto del carnaval, el cuerpo se libera, aunque temporalmente, de las estrictas normas que normalmente lo regulan.

El juego con agua, lejos de ser simplemente un acto lúdico, se convierte en una forma de resistencia simbólica frente a las normativas sociales que estructuran la cotidianidad. Durante el carnaval, las relaciones de poder —tales como las jerarquías de género, las normas familiares y las estructuras de clase— se diluyen en parte, permitiendo que los participantes experimenten un momento de transgresión colectiva. Estos juegos, aunque aparentemente caóticos, sirven para reafirmar y reforzar las redes de solidaridad y afecto dentro de la comunidad. En este espacio festivo, las identidades individuales se disuelven en la colectividad, y el control sobre los cuerpos, que en la vida cotidiana es tan estricto, cede ante una experiencia compartida de goce y disfrute, lo que permite la reconfiguración temporal de las relaciones sociales.

Así, las prácticas carnales funcionan como una especie de "limbo" ritual en el que las reglas del poder se suspenden, permitiendo a los cuerpos participar en un acto simbólico de resistencia. La violencia que podría sugerir la competencia entre jorgas en realidad refleja un orden lúdico en el que la transgresión se convierte en un medio para fortalecer los lazos comunitarios. Este fenómeno ilustra cómo, en ciertas circunstancias, los espacios festivos y de disfrute pueden actuar como vehículos para desafiar temporalmente las estructuras de poder que dominan la sociedad, ofreciendo una oportunidad para que los cuerpos

se liberen de las estrictas normativas sociales y participen en una experiencia colectiva de placer.

CAPÍTULO VII

7 BAILES POPULARES. EL DISFRUTE GENERAL Y MASIVO

Los bailes populares representan una práctica relativamente reciente dentro del Carnaval de Guaranda, con una tradición que no supera los treinta y cinco años en la comunidad, y que está estrechamente vinculada al establecimiento de las comparsas. Estas comparsas, como manifestaciones organizadas de la festividad, tienen como objetivo primordial la apropiación de los espacios públicos por parte de los colectivos participantes. De forma general, los bailes y las comparsas surgen como una extensión de la fiesta oficial, ocurriendo en su mayoría después de la finalización de los eventos organizados o auspiciados por las instituciones. Esta práctica evidencia cómo el carnaval ha evolucionado, permitiendo que las celebraciones se descentralicen y se conviertan en una expresión popular que trasciende los límites de la fiesta institucionalizada, reafirmando así el papel de los espacios públicos como territorios de interacción y expresión colectiva.

El Carnaval de Guaranda, tal como se experimentaba antes de la incorporación de los bailes populares y las comparsas institucionalizadas, refleja una clara distinción entre lo oficial y lo popular en la construcción de las festividades locales. En los testimonios de los habitantes de la ciudad, se deja ver un carnaval profundamente enraizado en los barrios, una expresión colectiva que surgía de la comunidad misma, lejos de la organización institucionalizada que marcaría el devenir posterior de la festividad. En palabras de uno de los

testimonios, "cuando tenía unos siete años, el carnaval era de barrios; sobresalían el barrio de acá, el barrio caliente, el barrio del cinco de junio, el barrio de las lomas. Varios barrios salían al centro de la ciudad, daban vueltas en grupos bastante polveados, serpentinas, cantando, tocando la guitarra, tomando sus copas, y también cantando las coplas". Este relato ilustra cómo el carnaval, en sus primeros años, no era un evento organizado por las autoridades o las instituciones, sino una manifestación de la cultura popular que tenía su origen en la vida cotidiana de los barrios.

Este carnaval, además, carecía de los elementos externos de la modernidad festiva, como los carros alegóricos y las comparsas institucionales que hoy se asocian al evento. Como menciona el testimonio, "en esa época no había carros alegóricos, no había comparsas como ahora, presentadas por los colegios y las escuelas". Esta ausencia resalta la diferencia entre el carnaval popular, centrado en la interacción comunitaria y la celebración espontánea, y el carnaval institucionalizado que busca transformar la festividad en una representación oficial de la cultura. En este sentido, el carnaval de Guaranda antes de la institucionalización era un acto genuinamente local, una expresión que surgía desde las bases sociales y que no necesitaba de la intervención del poder institucional para validarse.

El carnaval, entonces, se presentaba como un espacio de resistencia y reafirmación de las formas de vida comunitarias que operaban fuera del marco del control y la normatividad oficiales. La llegada de las comparsas y las organizaciones de los colegios y escuelas puede interpretarse como un proceso de apropiación institucional que intenta

despojar al carnaval de su carácter subversivo y decolonial, transformando lo que antes era una manifestación popular, comunitaria y autónoma, en un evento más alineado con las estructuras de poder y las normativas sociales contemporáneas. Este cambio refleja un proceso de colonización simbólica que, siguiendo los planteamientos de Mignolo (2007), responde a la necesidad de institucionalizar las prácticas culturales populares, para que se ajusten a los ideales de control y orden establecidos desde las élites.

En la actualidad, después de las principales comparsas que se celebran el Jueves Universitario, así como el sábado y domingo de Carnaval, el espacio urbano de Guaranda se convierte en el escenario de los bailes populares, que tienen lugar en las diversas calles y plazas de la ciudad. Estos bailes comienzan poco después de la conclusión de las comparsas institucionalizadas y se prolongan hasta altas horas de la noche. En estos eventos, la música —ya sea proporcionada por orquestas, artistas locales o los altavoces que se instalan en los espacios públicos— se convierte en el eje central, junto con el baile y el consumo de licor, elementos que parecen marcar la tónica que caracteriza a estas festividades.

Desde una perspectiva decolonial, es esencial reconocer cómo estas prácticas festivas reflejan la tensión entre lo oficial y lo popular, y cómo las instituciones han intentado modelar el carnaval en función de las dinámicas de poder establecidas. Mientras que las comparsas, organizadas y auspiciadas por instituciones educativas y organismos oficiales, representan una manifestación institucionalizada del carnaval, los bailes populares que siguen a estas comparsas recuperan el carácter autónomo y colectivo de las celebraciones populares. Estos bailes, lejos

de ser controlados por las estructuras de poder, son impulsados por la comunidad misma, quienes, a través de la música y el baile, mantienen viva una tradición de resistencia cultural y reafirmación de identidad colectiva.

Es relevante señalar que la expansión de los bailes populares en las calles y plazas refleja una apropiación de los espacios públicos por parte de los colectivos, lo cual desafía las normativas y regulaciones impuestas por las autoridades. Este fenómeno es un claro ejemplo de cómo las manifestaciones culturales populares no solo sobreviven, sino que se resisten y resquebrajan los intentos de institucionalización del carnaval. Como argumenta Mignolo (2007), la colonialidad del poder se expresa en la manera en que las prácticas culturales son absorbidas e institucionalizadas para ajustarse a las demandas de los sectores dominantes, despojándolas de su carácter subversivo y autónomo. En contraste, los bailes populares en Guaranda representan un espacio en el que las relaciones de poder se reconfiguran, y donde el pueblo, a través de su música, baile y participación, se afirma como sujeto activo en la creación de su propia festividad.

El espacio público, entendido en términos de la calle, las plazas y otros lugares abiertos, históricamente cumplía una función de tránsito más que de escenario central en las celebraciones del Carnaval de Guaranda. Dado que el carnaval tenía un carácter eminentemente local y comunitario, las casas, como espacios privados, eran los principales escenarios de la festividad. En este contexto, el hogar no solo servía como punto de reunión, sino que también era el espacio donde se

materializaban las prácticas sociales y culturales del carnaval, consolidando su vínculo con lo cotidiano y lo íntimo.

Esta distinción entre lo público y lo privado refleja una organización social en la que el espacio público, lejos de ser el epicentro de la celebración, solo servía como lugar de paso o conexión entre los distintos puntos de encuentro. La fiesta no se desplegaba principalmente en los espacios abiertos de la ciudad, sino que encontraba su expresión más profunda y auténtica dentro de los hogares, en un ambiente donde la participación era más directa y comunitaria. En este sentido, el carnaval de Guaranda era una festividad que emergía desde el corazón de la comunidad, estableciendo una clara división entre los espacios institucionalizados (como las calles y plazas) y los espacios de la vida cotidiana, que, en este caso, eran las casas.

El tránsito hacia la apropiación de los espacios públicos, como ocurre hoy con los bailes en las calles y plazas, marca una transición significativa en la dinámica del carnaval, y señala un cambio en la relación entre lo privado y lo público, entre lo local y lo institucional. La expansión del carnaval hacia estos espacios públicos refleja un proceso de reconfiguración de la ciudad y sus territorios, un cambio que va de la privacidad del hogar a la visibilidad de la vía pública, lo que podría entenderse como una forma de resistencia y reivindicación del espacio colectivo en un contexto más amplio. Este cambio también refleja el creciente poder de lo colectivo sobre lo institucional, un fenómeno que puede ser interpretado como una respuesta a las lógicas de control y apropiación del espacio por parte de las estructuras oficiales.

Este fenómeno, como argumentan autores como Lefebvre (1991), subraya cómo el espacio no es solo un lugar físico, sino un producto social que refleja las relaciones de poder en una comunidad. A través de su apropiación y reconfiguración, el espacio público se convierte en un campo de lucha donde se disputan significados, identidades y, en este caso, las formas de celebración y resistencia cultural.

La calle, en el contexto de Guaranda, puede entenderse como un espacio intermedio que conecta y articula los distintos sectores de la vida cotidiana. A diferencia de las calles de una gran urbe, las de Guaranda poseen características particulares que las contextualizan dentro de una realidad rural, dada su proximidad al campo y la constante circulación de actores rurales que transitan por la ciudad. Este carácter híbrido entre lo urbano y lo rural dota a las calles de un significado específico, en el que se mezclan las dinámicas de la vida cotidiana urbana con las prácticas y costumbres propias de un entorno rural.

La calle en Guaranda no solo actúa como un espacio de tránsito, sino que también desempeña un papel fundamental como nexo entre diversos espacios funcionales de la ciudad, como las residencias, los lugares de trabajo y otros puntos de interacción social. En este sentido, se puede considerar que la calle cumple una función de "mediador social", donde se desarrollan las interacciones informales que caracterizan a una comunidad que aún conserva una fuerte conexión con sus raíces rurales. Este espacio, por lo tanto, no es solo un elemento físico, sino un espacio socialmente cargado de significados, que refleja las tensiones y complementariedades entre lo urbano y lo rural, y cómo ambos influyen en la configuración de la vida cotidiana de los habitantes de Guaranda.

Esta dualidad del espacio público, como señala Lefebvre (1991), nos recuerda que el espacio no es simplemente un vacío físico, sino que está impregnado de relaciones sociales y prácticas que lo transforman. Las calles de Guaranda, lejos de ser un simple canal de circulación, se configuran como lugares de interacción social, de encuentro y de continuidad entre el ámbito urbano y el rural, lo que las convierte en un espacio privilegiado para entender las dinámicas de la comunidad.

Es a través de los bailes populares que se produce una transición significativa en el Carnaval de Guaranda, pasando de la esfera privada y local —donde históricamente se celebraba a través de las tomas de las casas y los vínculos de solidaridad entre los participantes— a la apropiación del espacio público. En su origen, el carnaval se celebraba principalmente en los hogares, y eran los lazos de pertenencia y reconocimiento mutuo entre los miembros de la comunidad los que facilitaban la realización de estas celebraciones. Las casas, por tanto, funcionaban como los centros de socialización y encuentro, donde se reforzaban las relaciones de solidaridad y se estrechaban los lazos familiares y vecinales.

Sin embargo, con la expansión hacia el espacio público, el carnaval se ha transformado en un evento de mayor alcance, donde el goce y disfrute popular se vuelven el centro de la experiencia colectiva. Es en este espacio público donde el carnaval adquiere su máxima expresión, y donde los excesos propios de la festividad —como el consumo de alcohol, el desbordamiento de las emociones y la transgresión de normas sociales— se hacen evidentes. En este contexto, el espacio público se convierte en un campo de lucha simbólica, un territorio donde lo

colectivo y lo popular se imponen frente a las estructuras de poder institucionalizadas.

Este desplazamiento del carnaval desde lo privado a lo público refleja una evolución significativa en las dinámicas sociales de Guaranda, donde el espacio no solo se utiliza para la circulación y el encuentro, sino que se convierte en el escenario principal de una celebración que, en su manifestación más visceral, reafirma la identidad comunitaria y la autonomía cultural frente a las normativas oficiales. Como bien señala Turner (1982), el carnaval, en su dimensión colectiva, permite la transgresión temporal de las reglas establecidas, ofreciendo un espacio de libertad y subversión que solo puede ocurrir cuando lo privado se convierte en público.

Durante un largo período, el parque central Simón Bolívar fue el espacio emblemático para la realización de los bailes populares durante el Carnaval de Guaranda, funcionando como un escenario de encuentro y celebración colectiva. Sin embargo, en la última administración del Sr. Alberto Coles, se tomó la decisión de trasladar estos eventos a otros sectores de la ciudad, como la Plaza Quince de Mayo, bajo el argumento oficial de preservar el ornato de la ciudad. Este traslado, aunque justificado en términos de la estética urbana, implica una reconfiguración del espacio público que, en la práctica, despoja al parque central de su carácter simbólico y culturalmente significativo, un lugar cargado de identidad colectiva en el imaginario de los guarandinos.

Este cambio, sin embargo, no ha logrado cumplir con sus objetivos, ya que al año siguiente de la formalización de esta decisión, fueron los

propios habitantes de Guaranda quienes, en un acto de resistencia y reafirmación de lo popular, tomaron nuevamente el parque central para la realización de los bailes populares. Este fenómeno subraya la resistencia de las prácticas festivas a ser desplazadas o reguladas por las autoridades, evidenciando la importancia del espacio público como un lugar de apropiación y resistencia cultural. Como apunta García Canclini (2001), las manifestaciones culturales populares no pueden ser fácilmente absorbidas o controladas por las normativas institucionales, pues estas se resisten y se reproducen en los espacios que consideran propios, como ocurre con el parque central, que sigue siendo un referente identitario de la comunidad.

Este episodio ilustra cómo los espacios públicos no solo son lugares de circulación física, sino también de construcción y reafirmación de la identidad colectiva. La acción de los guarandeños de recuperar el parque central como escenario para sus bailes populares demuestra la vitalidad de lo popular frente a las imposiciones oficiales, reflejando una continua lucha por la autonomía cultural en el espacio público. La resistencia a la reubicación de los bailes resalta la relación entre el poder institucional y las prácticas de lo popular, que constantemente se negocian y redefinen en la esfera pública.

Realizar una descripción detallada sobre cómo se constituyen y organizan los bailes populares en Guaranda resulta un desafío, dado la complejidad y la diversidad de actores que se entrelazan en estas festividades. En el contexto de los bailes populares, parece que las diferencias entre clases y estratos sociales, que históricamente han marcado las dinámicas sociales de la ciudad, se desdibujan

momentáneamente, generando una ilusión de igualdad. Sin embargo, estas diferencias no desaparecen por completo; más bien, se mantienen latentes, parcialmente determinadas por los escenarios en los cuales se desarrollan las celebraciones.

Este fenómeno puede entenderse como una manifestación de la resistencia de lo popular frente a las estructuras sociales dominantes, donde los espacios públicos se convierten en lugares de subversión y negociación. En la práctica, aunque los bailes populares parecen ofrecer un espacio de transgresión temporal en el que las jerarquías sociales se difuminan, las divisiones siguen presentes, sobre todo en la forma en que los participantes se distribuyen en los diferentes lugares de la fiesta, lo que refleja las persistentes estructuras de poder que subyacen en la vida social de Guaranda.

Como argumenta Mignolo (2007), las relaciones de poder no solo se mantienen en las instituciones formales, sino que se replican en las dinámicas cotidianas y festivas, incluso en aquellos espacios donde se supone que la resistencia cultural debería prevalecer. Los bailes populares, aunque constituyan un acto de resistencia simbólica y un espacio de reconfiguración identitaria, no están exentos de las lógicas de la colonialidad del poder que continúan operando sobre los cuerpos y las relaciones sociales, incluso en contextos aparentemente igualitarios.

El Jueves de la Comparsa Universitaria en Guaranda se configura como un evento central en la festividad, con la Plaza Roja actuando como el principal escenario tanto del baile popular como de la celebración colectiva. Este espacio público se transforma en un lugar de encuentro

y disfrute, generalmente amenizado por una orquesta, mientras que los alrededores se llenan de puestos de comida y expendedores de licor, quienes se insertan en la dinámica festiva, haciendo del carnaval una oportunidad de negocio. Los participantes, por su parte, parecen desligarse por completo de las preocupaciones cotidianas, sumergiéndose en el goce y la celebración que caracterizan al carnaval. Este fenómeno comienza desde tempranas horas de la tarde, alrededor de las dos, y se extiende hasta altas horas de la noche, lo que permite una prolongada experiencia de dislocación temporal, en la cual la rutina diaria cede paso al disfrute colectivo.

El carnaval, en este contexto, se presenta no solo como un evento festivo, sino como un espacio de reconfiguración de las relaciones sociales y de expresión cultural, donde las fronteras entre lo cotidiano y lo festivo se difuminan. Este tipo de celebraciones, como señala Turner (1982), representan un "limbo" ritual en el cual los participantes experimentan una liberación temporal de las normas sociales establecidas, reforzando la identidad colectiva y la pertenencia a la comunidad. El Jueves de la Comparsa Universitaria, entonces, no solo es un baile popular, sino un acto simbólico de resistencia y afirmación cultural, donde el espacio público se convierte en el escenario de la subversión temporal de las estructuras sociales cotidianas.

El viernes, los bailes populares del Carnaval de Guaranda parecen trasladarse a la localidad de Guanujo, un espacio periférico pero cercano a la ciudad, que, por su proximidad, puede considerarse casi una extensión de Guaranda. Sin embargo, a pesar de su cercanía, Guanujo mantiene características distintivas en cuanto a la celebración del

carnaval, lo que lo convierte en un espacio con una dinámica particular dentro del evento. Este traslado de la festividad refleja no solo una expansión geográfica de la celebración, sino también un fenómeno de apropiación y transformación del espacio, que revela las tensiones entre lo oficial y lo popular.

El carnaval en Guanajuato, al igual que en otras áreas periféricas, resalta la manera en que las celebraciones populares logran recuperar y redefinir los espacios, desafiando las jerarquías y la estructura de poder impuesta por las instituciones centralizadas. Mientras que el centro de la ciudad se ha ido convirtiendo en un espacio altamente institucionalizado para el carnaval, Guanajuato se presenta como un escenario en el que lo popular retoma protagonismo, más allá de las regulaciones y las normativas que intentan homogenizar las festividades. Esta translocación de los bailes populares refleja una estrategia de resistencia a las formas de control que se imponen desde las estructuras de poder, en las que lo institucional busca apropiarse del carnaval, transformándolo en un evento "oficial" que pierde parte de su carácter subversivo y comunitario.

Como ha señalado Mignolo (2007), las prácticas culturales populares y sus espacios de expresión son constantemente absorbidos y reformulados por las estructuras coloniales y postcoloniales. No obstante, en estos espacios periféricos como Guanajuato, se mantienen formas de resistencia cultural que desafían las imposiciones institucionales, recuperando lo popular como una herramienta de afirmación identitaria. Este fenómeno será analizado más a fondo en estudios posteriores, pero lo que es claro es que el desplazamiento del baile popular hacia Guanajuato simboliza un proceso de reconfiguración

de los espacios urbanos y rurales, en los cuales lo popular, aunque desplazado, sigue ocupando un espacio de resistencia ante la lógica oficial.

El día sábado se celebra el carnaval indígena, cuyo punto de concentración principal es el Complejo Deportivo Galo Miño Jarrín. Tras el desfile, la festividad se traslada a este espacio, que se caracteriza por tener elementos culturales y rituales indígenas muy marcados. Este evento destaca por su autenticidad y por la forma en que se conserva y representa la tradición cultural indígena en el contexto del carnaval de Guaranda.

En este sentido, la participación del sector blanco mestizo en este baile popular es significativamente reducida, lo que resalta la distinción entre los diferentes sectores sociales de la ciudad y sus respectivas formas de vivir y entender el carnaval. La segregación social y cultural, aunque no siempre explícita, se manifiesta en la manera en que distintos grupos étnicos se apropian de los espacios y eventos festivos, reflejando las tensiones históricas entre lo indígena y lo mestizo en la sociedad ecuatoriana. Este fenómeno subraya la persistencia de fronteras culturales dentro de un evento que, si bien es colectivo y festivo, también pone de manifiesto las complejidades y contradicciones de la identidad local.

En la noche del mismo día, la Plaza Roja se convierte en el escenario de otro baile popular, como ocurrió en el Carnaval de 2006, que constituye el objeto de nuestro estudio. Aunque algunos detalles específicos pueden haber variado a lo largo de los años, se puede sostener que la

esencia de la configuración del carnaval se ha mantenido en su estructura fundamental. Este evento contó con el auspicio de la marca Palmolive y la participación de varios artistas, lo que refleja la creciente comercialización del carnaval y la integración de la dinámica del mercado en la festividad. Tal como argumenta García Canclini (2001), las celebraciones populares, al entrar en contacto con los intereses corporativos, se transforman en una "hibridación cultural" donde lo festivo se ve influido por las lógicas de consumo y publicidad. La presencia de patrocinadores corporativos como Palmolive en este tipo de eventos subraya la tensión entre la espontaneidad de lo popular y la estructuración impuesta por el mercado, un fenómeno en el que las festividades tradicionales se convierten en un producto mediado por el interés económico.

Para cerrar la noche, el Municipio de Guaranda organizó un festival de luces pirotécnicas, un espectáculo que tuvo lugar alrededor de las ocho de la noche. Este tipo de eventos no solo sirve como un atractivo visual para los participantes, sino que también refleja la relación simbiótica entre la celebración popular y la dinamización del mercado, en la que las instituciones públicas y las empresas privadas colaboran para potenciar la visibilidad y el consumo asociado a las festividades. Como señala Lefebvre (1991), el espacio público es un producto social que no solo refleja la estructura política y económica, sino que también es un campo de batalla donde se negocian los significados y las apropiaciones del espacio. El uso de la Plaza Roja como centro para el baile y el festival de luces, por tanto, no solo resalta la apropiación del espacio público para el disfrute colectivo, sino que también evidencia la reconfiguración

de estos espacios en función de los intereses comerciales y turísticos, lo que altera las dinámicas sociales y económicas del carnaval.

El día siguiente representa el momento culminante dentro de las festividades del Carnaval de Guaranda. Una vez realizados los desfiles según los recorridos previamente asignados por la municipalidad para las comparsas, la atención se desplaza hacia los bailes populares. En este contexto, el baile organizado en la Plaza Roja se presenta como el referente principal de la festividad, respaldado y auspiciado por la municipalidad. Sin embargo, a pesar de la centralidad de este evento institucionalizado, la ciudad de Guaranda experimenta una proliferación de bailes populares que se extienden a lo largo de las diferentes calles y barrios, mostrando cómo lo oficial y lo popular se interrelacionan y se distribuyen en el espacio público.

Un ejemplo de esta expansión de la festividad hacia lo popular se observa en el baile realizado en la intersección de la calle Azuay y la Convención de 1884, auspiciado por un local comercial de la localidad. Este tipo de eventos refleja la dinamización del mercado en las festividades, con la participación activa de los actores comerciales que buscan aprovechar el contexto festivo para promover sus negocios. A unas pocas cuadras de allí, en el cruce de la misma calle con la Selva Alegre, otro baile popular tiene lugar en el barrio Cruz Roja, y en el barrio 9 de Octubre se organiza otro baile, mientras que casi en cada esquina parece improvisarse una celebración.

Este fenómeno pone de relieve cómo el carnaval en Guaranda no solo está marcado por los eventos institucionalizados, sino que también se

extiende y se transforma en una práctica profundamente arraigada en la vida cotidiana de los habitantes. La proliferación de bailes populares en cada esquina y barrio muestra cómo el carnaval se escapa de los márgenes establecidos por las autoridades y se convierte en una manifestación espontánea de la comunidad, que reconfigura los espacios públicos de acuerdo a sus propios intereses y tradiciones. Tal como señala García Canclini (2001), lo popular no solo coexiste con lo institucional, sino que constantemente negocia y redefine los significados culturales en los espacios públicos, transformando la ciudad en un escenario donde lo oficial y lo popular se intercalan y se alimentan

El día lunes del Carnaval de Guaranda marca un momento de aparente calma, ya que la ciudad parece descansar temporalmente de las festividades, con la ausencia de los tradicionales bailes públicos. Sin embargo, se mantienen las comparsas organizadas y auspiciadas por instituciones oficiales, como el Consejo Provincial o la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Aunque estas comparsas continúan siendo una expresión festiva importante, se alejan del carácter espontáneo y popular que caracteriza a otros eventos del carnaval, ya que están marcadas por una organización institucionalizada que responde a los intereses de las entidades gubernamentales.

La diferencia clave en estos bailes auspiciados por las instituciones es su capacidad para convocar a una concurrencia masiva, lo que refuerza la apropiación del espacio público por parte del sector oficial. Este fenómeno se enmarca en una crítica al proceso de institucionalización del carnaval, donde el espacio público, originalmente ocupado de manera espontánea por los colectivos populares, se convierte en un

escenario gestionado por las autoridades, transformándose en un espectáculo de masas bajo el control de instituciones formales. Este proceso no solo implica una modificación en la naturaleza del evento, sino también en las dinámicas de poder que se desarrollan en torno a la festividad. A pesar de la aparente inclusión y la diversidad de los participantes, la estructura de estos eventos oficiales busca la integración y la visibilidad de todos los sectores sociales, pero a la vez limita la capacidad de lo popular para definir los términos de la celebración.

Si bien la apropiación del espacio público por parte de los colectivos en los bailes populares disuelve parcialmente las distinciones sociales, como las que corresponden a las clases y estratos sociales, en los eventos oficiales, la diferencia entre estos y otros factores, como el género y la etnicidad, sigue estando presente. La reconfiguración del carnaval por parte de las instituciones revela cómo las estructuras de poder continúan influyendo en las formas en que se viven y se experimentan las festividades. Como señala García Canclini (2001), la hibridación entre lo oficial y lo popular no es una integración igualitaria, sino que responde a una dinámica de control cultural y apropiación del espacio público por parte de las autoridades, que reconfiguran la festividad según los intereses institucionales.

Los bailes populares durante el Carnaval de Guaranda se han consolidado como una fuente significativa de réditos económicos, debido a la gran concentración de consumidores y la dinámica de intercambio económico que estos generan. En estos espacios, el consumo de alcohol y otras sustancias, como el tabaco, se presenta de

manera prominente, al igual que la venta de tentempiés como papas fritas, caucaras, entre otros productos. La aglomeración de personas en las estrechas calles de la ciudad contribuye a una intensificación de la interacción social, donde, aunque los grupos compartan el mismo espacio físico, cada uno establece de manera implícita una especie de territorio. Dentro de estos territorios, la integración de individuos ajenos al grupo suele ser limitada, y aunque la movilidad entre los participantes es relativamente alta, las dinámicas de separación social son todavía evidentes.

Esta modalidad de interacción, sin embargo, presenta una mayor fluidez en comparación con las formas de organización del carnaval de épocas anteriores, como la tradicional toma de casas, que era una característica fundamental de las celebraciones populares pasadas. El baile popular, en su forma contemporánea, se ha convertido en un escenario donde lo popular y lo oficial se entrelazan de manera compleja. En este espacio, las festividades se desbordan tanto en términos de participación como en el consumo, ya que el juego con agua, el consumo de comida y bebida alcohólica se combinan en un ambiente festivo que desafía las normativas y regulaciones oficiales, a la vez que responde a los intereses comerciales y turísticos. Este fenómeno refleja cómo lo popular, en su expresión más espontánea y colectiva, se encuentra en constante negociación con lo oficial, es decir, con los intereses económicos, institucionales y comerciales que se imponen sobre la celebración, buscando en última instancia regular y, en algunos casos, capitalizar la festividad.

A través de esta interacción entre lo popular y lo oficial, se visibiliza la manera en que las celebraciones públicas son apropiadas, no solo por los actores sociales que participan de manera directa, sino también por las estructuras económicas y políticas que buscan estructurar, controlar y aprovechar el evento para fines lucrativos. Este fenómeno se inserta en lo que García Canclini (2001) describe como la hibridación cultural, donde las prácticas tradicionales son reinterpretadas y reformuladas por las dinámicas comerciales, sin perder por completo su esencia popular.

Un punto crucial que deseo aclarar, para evitar malentendidos, es que cuando hago referencia a los "bailes populares", no estoy aludiendo a aquellas representaciones coreográficas tradicionales en las que el pueblo, con indumentaria típica y acompañamiento musical, realiza una danza que refleja las raíces culturales de la comunidad. En este contexto, mi referencia está dirigida a aquellos bailes en los cuales los colectivos, sin más acompañamiento que la sonoridad proporcionada por una orquesta o, en su defecto, los equipos de sonido o amplificación ofrecidos por los mezcladores de sonidos locales, participan en un acto festivo. En estos casos, la música no responde a las tradiciones musicales que caracterizan a la colectividad, sino que está más bien orientada hacia las preferencias del público presente o a las tendencias musicales que prevalecen en el momento.

Si bien la música tradicional del carnaval sigue siendo utilizada por los danzantes en ciertos momentos de la celebración, lo que se ha incorporado en los últimos años son ritmos y sonidos que se alejan del estilo típico del carnaval. Este fenómeno incluye la integración de tambores y otros instrumentos electrónicos, que son ajenos a las formas

musicales tradicionales del carnaval y reflejan una tendencia hacia la modernización y la globalización de la música popular.

Este cambio en la música utilizada en los bailes populares refleja cómo la cultura popular, como fenómeno dinámico, no solo preserva sus tradiciones, sino que también se adapta y se hibrida con influencias externas. En este sentido, la música se convierte en un campo de negociación cultural, en el que se fusionan elementos autóctonos con sonidos contemporáneos, configurando una expresión festiva que no solo responde a la tradición, sino también a los contextos socioculturales y económicos actuales. Como señala García Canclini (2001), este proceso de hibridación cultural es una manifestación de la cultura popular en su constante diálogo con lo global, lo moderno y lo tradicional, donde las influencias externas no son absorbidas pasivamente, sino reinterpretadas y resignificadas por las comunidades.

Hablar de los bailes populares implica referirse a un lenguaje propio, profundamente gestual y expresivo, en el cual las parejas no solo interactúan físicamente, sino que se comunican a través del movimiento, el coqueteo y el desafío mutuo. Este intercambio, en ocasiones, puede evocar una sensación de deseo, convirtiendo el baile en un espacio de liberación y expresión personal. Más allá de su carga emocional y afectiva, los bailes populares en épocas pasadas también ofrecían un medio para escapar de la rigidez y las normas impuestas en el ámbito doméstico, representando una apertura hacia un mundo más amplio que estaba por descubrirse. En este sentido, el baile se convierte en una forma de romper con el decoro estricto de la vida cotidiana, permitiendo

que el cuerpo se exprese libremente, desafiando las restricciones sociales a través de la danza.

Este fenómeno se inscribe en el contexto del carnaval como un espacio de subversión y reconfiguración de las normas sociales. A lo largo de la historia, el carnaval ha servido como una plataforma para que lo popular se exprese de manera desenfadada, a menudo en contraste con las estructuras de poder y control que caracterizan la cotidianidad. En este sentido, el papel de la institución es clave, ya que aunque las celebraciones del carnaval están organizadas en muchos casos por actores oficiales, como los gobiernos municipales o las instituciones educativas, estas no pueden controlar completamente la esencia del evento, que sigue siendo una expresión del pueblo. La institución puede estructurar el espacio y la logística, pero es la comunidad la que mantiene viva la verdadera esencia del carnaval, con su capacidad de subvertir las jerarquías sociales, aunque sea de manera temporal.

Durante el carnaval, las relaciones asimétricas de poder que predominan en la vida cotidiana, aunque no se trastornan por completo, parecen ser al menos atenuadas. Esto ocurre en gran medida porque la fiesta, como fenómeno popular, crea un espacio en el que lo colectivo se impone sobre lo institucional. Como sostiene García Canclini (2001), las prácticas culturales populares no solo interactúan con lo institucional, sino que constantemente resisten y reinterpretan las formas de control, creando un espacio de negociación y redefinición cultural en el que las normas sociales y las jerarquías son, aunque momentáneamente, desafiadas y reconfiguradas

La comparsa, como evento organizado, se presenta como el escenario preferido de las autoridades, quienes, a través de este espectáculo, pueden destacarse ante la comunidad, ejerciendo su presencia y legitimidad en un contexto controlado. En contraste, el baile popular parece ser un espacio al margen de la intervención oficial, ya sea por la falta de garantías o el desinterés institucional en participar, o por la transitoria disolución de jerarquías y la atenuación parcial de las relaciones de poder que caracteriza a estos espacios. En este sentido, el baile popular, al estar impulsado principalmente por la comunidad, se convierte en un ámbito de expresión colectiva en el que las autoridades, aunque presentes en otros momentos del carnaval, son notablemente ausentes.

Este fenómeno refleja cómo los bailes populares operan como una forma de resistencia simbólica, donde lo colectivo y lo espontáneo prevalecen sobre lo institucionalizado. La institucionalización del carnaval, representada por las comparsas, es vista como un acto de visibilidad y control, mientras que el baile popular resiste esta forma de control al ser un espacio de interacción social más libre, menos formal y, por lo tanto, menos susceptible a la presencia y regulación de las autoridades. Como argumenta García Canclini (2001), lo popular se configura no solo como una práctica cultural, sino también como una forma de resistencia a las estructuras de poder que buscan regular y controlar la festividad.

La frase "En la calle yo participo. Soy espectáculo para los demás" refleja una realidad fundamental del carnaval contemporáneo, donde la calle se convierte en el espacio de visibilidad y participación pública. Aunque existe un texto social implícito en las interacciones que tienen

lugar en la vía pública, la apropiación de los espacios urbanos por parte de los colectivos a través de los bailes populares ha propiciado una resignificación de la forma en que se celebra el carnaval. Tradicionalmente, el carnaval se vinculaba estrechamente con la consolidación de relaciones de solidaridad e identidad dentro de grupos pequeños y cercanos, como los familiares o los amigos. Sin embargo, con la masificación de la festividad y la participación de colectivos diversos, el carnaval ha experimentado un cambio significativo en su estructura, pasando de ser una celebración limitada a círculos íntimos, a convertirse en un evento inclusivo, en el que diferentes grupos comparten un mismo espacio.

Este cambio en la dinámica festiva no implica una integración total entre los participantes, ya que aún persisten las divisiones sociales y las tensiones entre distintos sectores. Sin embargo, la práctica de los bailes populares ha favorecido la formulación de nuevas relaciones entre grupos que, en la configuración anterior del carnaval, habrían quedado al margen, dado que la festividad estaba centrada en la participación de círculos cercanos. Esta transformación refleja cómo lo popular, al apropiarse de los espacios públicos, no solo redefine las prácticas festivas, sino que también desafía las estructuras tradicionales de poder que delimitaban quiénes podían ser parte del evento. En este sentido, el carnaval, en su modalidad popular y masificada, se convierte en un espacio de interacción que, aunque no elimina por completo las jerarquías sociales, permite una reconfiguración de las relaciones entre los distintos sectores de la sociedad.

Este fenómeno de inclusión y masificación, sin embargo, no debe ser entendido como un proceso meramente espontáneo o igualitario. Como sostiene García Canclini (2001), la hibridación cultural que ocurre en estos eventos refleja una negociación constante entre lo popular y lo institucional, donde el espacio público se convierte en un campo de luchas simbólicas por el control de la representación y el significado cultural del carnaval. De este modo, el carnaval masivo y popular no solo es un medio de expresión colectiva, sino también un terreno donde las relaciones de poder entre los diferentes grupos sociales son negociadas y reconfiguradas, aunque de manera parcial y transitoria.

En conclusión, esta breve radiografía de los bailes populares permite entender, desde una perspectiva analítica, la importancia y la resignificación que ha traído consigo la incorporación de estos bailes a la festividad del carnaval. Dado que esta tesis se centra en los discursos oficiales, consideramos que la descripción y el análisis realizados hasta este punto son suficientes para que el lector pueda formarse una idea clara de la transformación que ha experimentado el carnaval, particularmente en relación con la apropiación del espacio público.

Desde nuestro enfoque, la incorporación de los bailes populares ha transformado el espacio público, no solo como un simple "escenario de paso", sino como el "escenario mismo" de la fiesta, un espacio de encuentro y expresión colectiva. Esta reconfiguración del espacio tiene un sentido profundo en la medida en que posibilita nuevas relaciones de alteridad, que anteriormente no eran viables dentro de la forma tradicional de celebración del carnaval. En la estructura tradicional, las interacciones estaban limitadas a círculos familiares y de amigos

cercanos, mientras que en el contexto de los bailes populares, los colectivos de diferentes orígenes y contextos sociales pueden compartir el mismo espacio, creando nuevas formas de interacción.

Este proceso de resignificación del espacio y de las relaciones sociales, que se expresa en el intercambio y la interacción entre individuos y grupos, implica una transformación en los sentidos de pertenencia y participación. La experiencia del carnaval, en su nueva modalidad, deja de ser exclusiva y se convierte en un espacio de pluralidad, en el que las diferencias sociales y culturales se entrelazan y se negocian, aunque de manera parcial, dentro de un marco de celebración y disfrute compartido.

Así, los bailes populares no solo son un componente festivo, sino un campo donde se negocian identidades, poder y representación, ampliando los sentidos de lo colectivo y lo público en la ciudad de Guaranda.

CAPÍTULO VIII

8 COMPARSAS Y ACTOS OFICIALES

Considero que el ámbito de las comparsas es uno de los temas más recurrentemente abordados en este trabajo de investigación, habiéndolo analizado con detenimiento a lo largo de todo el estudio. Profundizar aún más en este análisis podría resultar tautológico tanto para el expositor como para el lector, dado que ya se ha explorado en profundidad. Sin embargo, cuando se considere su inclusión, se hará desde la perspectiva de aquellos que vivieron el carnaval tanto con comparsas como sin ellas, lo cual permitirá una visión más compleja de la evolución de la festividad.

Además, se incorporará el examen de ciertos actos rituales relacionados con el Taita Carnaval y la figura de la Reina del Carnaval de Guaranda, dos elementos que reflejan claramente la intervención del sector oficial en la configuración del evento. Desde un enfoque antropológico decolonial, es pertinente señalar que la institucionalización del carnaval, representada principalmente por las comparsas y la figura de la Reina, no solo responde a una intención de organizar la festividad, sino que también refleja una forma de control y apropiación cultural por parte de las autoridades locales. Este proceso de oficialización busca, en muchos casos, despojar al carnaval de su carácter subversivo y popular, orientándolo hacia un espectáculo que se ajusta a las expectativas de las estructuras de poder y de las normativas sociales, promoviendo un carnaval más "ordenado" pero menos auténtico en términos de la expresión cultural colectiva.

La figura de la Reina del Carnaval, en particular, representa una forma de simbolización del poder institucional sobre la festividad, alineando el carnaval con la tradición de las celebraciones oficiales, mientras que el Taita Carnaval, aunque simboliza la autoridad dentro del espacio festivo, se ve sometido a las lógicas de control que buscan moldear el evento según las necesidades de la institución. Este fenómeno refleja lo que Mignolo (2007) describe como una "colonialidad del poder", en la cual las instituciones oficiales no solo controlan el espacio físico, sino que también buscan regular el significado y la autenticidad de las prácticas culturales populares, incorporándolas a un marco institucional que neutraliza sus potenciales de resistencia y subversión.

Es pertinente señalar que ninguno de los tres eventos que he tomado como referentes del sector oficial dentro del Carnaval de Guaranda posee una tradición ancestral que se pueda considerar genuinamente carnavalesca. De estos, el más antiguo es el de las comparsas, cuyo origen data de 1973, impulsado por la Casa de la Cultura Núcleo Bolívar, con César Augusto Saltos como figura central. Este evento marcó el inicio de una serie de esfuerzos institucionales por organizar y estructurar la festividad, un proceso que continuó con la incorporación del Taita Carnaval y la Asociación de la Reina de la Ciudad, a partir de la década de 1980, consolidando la participación activa del sector oficial en el carnaval.

A este proceso de institucionalización se suma la creación en 1973 del Comité Permanente del Carnaval, cuyo propósito fue regular y coordinar las celebraciones, y que contó con el apoyo de instituciones clave como el Ilustre Municipio de Guaranda, el Honorable Consejo

Provincial de Bolívar y la Casa de la Cultura Ecuatoriana. La intervención de estas entidades refleja, desde un enfoque decolonial, lo que Mignolo (2007) denomina "colonialidad del poder", es decir, el control simbólico e institucional sobre las prácticas culturales que, si bien buscan darle visibilidad al carnaval, también intentan subsumirlo a las normativas y estructuras de poder dominantes. Este tipo de intervención oficial reconfigura la festividad, de un evento espontáneo y popular a una celebración más controlada y regulada, marcada por la organización institucional.

El análisis de los textos y discursos utilizados por los sectores oficiales en la configuración del carnaval será abordado con más detalle en la sección dedicada al análisis de los discursos. Por su parte, los detalles etnográficos de los tres eventos serán explorados en la sección correspondiente a la preparación y el desarrollo de la fiesta. En este apartado, mi enfoque se centrará en enriquecer la discusión con testimonios de aquellos que, directa o indirectamente, han participado en estos eventos auspiciados por el sector oficial, y también se incluirán las reflexiones y comentarios de los investigadores involucrados en este trabajo.

La intervención del sector oficial en el carnaval ha sido esencial para su expansión y estructuración, pero también ha creado tensiones con lo popular. Según García Canclini (2001), este fenómeno refleja una hibridación cultural donde las prácticas populares no solo interactúan con lo institucional, sino que se reconfiguran dentro de un contexto donde las dinámicas de control y resistencia se hacen evidentes. Así, las instituciones gubernamentales y culturales, al intentar regular y redefinir

el carnaval, buscan establecer un orden sobre lo que históricamente había sido una expresión popular y comunitaria, dando lugar a un espacio de negociación entre lo oficial y lo popular.

En lo que respecta a la motivación de los participantes en las comparsas, se puede observar que, más que una participación voluntaria en sentido estricto, existe una especie de "voluntariado obligado" que se ha ido arraigando con el tiempo, especialmente entre los jóvenes. Estos participantes, si bien experimentan cierto placer al ser parte del espectáculo que las comparsas representan, lo hacen en un contexto en el que la festividad ha sido gradualmente transformada en una forma de exhibición pública. Esta dinámica puede ser vista como un proceso de "folklorización" de la fiesta, en la que el significado profundo del carnaval se diluye en favor de una mera representación visual y auditiva, destinada más a la vista o al oído de los espectadores que a la expresión auténtica de los valores culturales de la comunidad.

Cuando se busca un sentido más allá del espectáculo o una lectura más profunda de las comparsas, este solo se encuentra en casos excepcionales. La regla general, sin embargo, es la superficialidad de la representación, que se ajusta a un modelo casi folklórico de la festividad. En este proceso, los trajes, las vestimentas y la música, algunas de ellas tomadas de otras culturas, como la indígena, se "montan" en el escenario de las calles que han sido designadas por el municipio y los miembros del Comité Permanente del Carnaval. Este acto de apropiación cultural y la recreación de elementos de otras culturas dentro del marco del carnaval se convierte en una forma de exotización y simplificación de la

diversidad cultural, transformando estas expresiones en meros productos de consumo visual.

El carnaval, entonces, se convierte en un espectáculo donde las tradiciones son despojadas de su contexto original y, al ser montadas en el escenario de las calles, pierden gran parte de su significado cultural. Este fenómeno se inscribe en lo que García Canclini (2001) describe como la "folklorización" de las culturas populares, un proceso en el cual los elementos culturales se descontextualizan y se presentan de manera estandarizada, con fines comerciales y de consumo masivo. En este contexto, las comparsas se convierten en una representación superficial que responde más a las expectativas de los sectores oficiales que a las necesidades y deseos de las comunidades que originalmente las crearon.

Este proceso de folklorización también está vinculado con la institucionalización del carnaval, que ha desplazado la espontaneidad y la expresión popular hacia un formato estructurado y regulado. Si bien en sus primeras ediciones se realizaba un sorteo para determinar la ubicación de cada comparsa, en la actualidad, la asignación de estos lugares está determinada por las instituciones oficiales, lo que refleja aún más la apropiación de la festividad por parte del aparato estatal y su conversión en un evento más alineado con los intereses comerciales y de control social que con la auténtica celebración de la comunidad.

La elección del Taita Carnaval, lejos de ser un proceso que permita al participante ganar un prestigio dentro de la comunidad, se ha configurado más bien como un medio para mostrar el prestigio o la consideración que la persona ya tenía entre sus coterráneos, amigos o

familiares. En este sentido, la figura del Taita Carnaval no ha logrado consolidarse como una autoridad o representación unificada, ya que la institucionalización del cargo ha sido débil, y este ha sido apropiado por diversas instituciones, barrios y grupos dentro de la localidad. Como resultado, existen un Taita Carnaval "oficial" promovido por las entidades gubernamentales y otras instituciones, así como un sinnúmero de Taitas Carnavales que emergen de los barrios, gremios y diferentes colectivos, lo que genera una pluralidad de representaciones que, en lugar de fortalecer la figura, diluyen su función simbólica.

Este fenómeno refleja la tensión constante entre lo oficial y lo popular en la estructuración del carnaval. Si bien el Taita Carnaval podría haber sido un símbolo institucional que refuerza el control de las festividades y ofrece un espacio de representación para las autoridades, su adopción por parte de los barrios y colectivos refleja un intento de lo popular por reivindicar este rol, subrayando la resistencia a la institucionalización completa del evento. La falta de un proceso democrático y abierto en el que la comunidad sea la encargada de designar al Taita Carnaval ha facilitado la aparición de múltiples figuras que responden a los intereses y representaciones de distintos grupos.

Este fenómeno resalta cómo la institucionalización del carnaval, lejos de consolidar una estructura unificada, genera un espacio de disputa por el control simbólico del evento. Según García Canclini (2001), este proceso de hibridación cultural, en el que lo oficial y lo popular interactúan de manera conflictiva, revela la constante negociación entre los intereses institucionales y las demandas de las comunidades locales,

que buscan apropiarse de los significados y los símbolos del carnaval según sus propios intereses.

No pretendo deslegitimar en absoluto la figura del Taita Carnaval, ya que esta figura ya tiene un lugar bien establecido dentro de la configuración actual de la festividad. Su presencia es reconocida y ha sido aceptada como un símbolo importante dentro del carnaval, con un papel claramente definido en la estructura de la celebración. Sin embargo, lo que busco es ofrecer una reflexión crítica, quizás un tanto despojada de la idealización comúnmente asociada a esta figura. Al hacerlo, intento iluminar ciertos aspectos que, aunque no cuestionan su legitimidad, permiten entender mejor las dinámicas de poder y representación que están en juego en su elección y su rol dentro del carnaval.

La elección de la Reina del Carnaval es un proceso en el que se seleccionan, designan o escogen a varias jóvenes de la comunidad, quienes son representadas o auspiciadas por diversas instituciones. Un ejemplo recurrente de este patrocinio es la candidata auspiciada por la Policía Nacional, pero también participan otras entidades, como el propio Municipio de Guaranda, que no solo organiza el evento, sino que también actúa como un agente con intereses tanto organizativos como económicos, siendo una especie de "juez y parte" en el proceso. Además de la participación del Municipio, otras instituciones como el Consejo Provincial y colegios profesionales, entre otras, colaboran económicamente con las candidatas, reflejando el carácter institucionalizado de este proceso. El mismo Municipio aporta también

un porcentaje económico a las candidatas, lo que destaca aún más la implicación de las instituciones públicas en la configuración del evento.

Aparte de los auspicios institucionales, algunos comerciantes y ciudadanos particulares también contribuyen económicamente a las candidatas que eligen respaldar, lo que subraya la interacción entre lo oficial y lo privado en la organización del carnaval. Este proceso refleja cómo el carnaval, aunque se presenta como una festividad popular, está profundamente influenciado por las estructuras económicas y las relaciones de poder de las instituciones que participan en su organización. La figura de la Reina, entonces, no solo se convierte en un símbolo de belleza y representación, sino también en una expresión de las dinámicas de apoyo institucional y comercial que configuran el evento, lo que da cuenta de las interacciones entre lo popular y lo oficial en la festividad.

Este proceso de selección y patrocinio, como señalan autores como García Canclini (2001), refleja una hibridación cultural en la que las instituciones no solo organizan, sino que también imponen una estructura económica y simbólica sobre lo que podría haber sido un evento espontáneo y más autónomo. El respaldo institucional y comercial transforma la elección de la Reina en una representación más amplia de las relaciones de poder que se juegan en el espacio público del carnaval.

Pocos días antes de la coronación de la Reina del Carnaval, generalmente unas semanas antes del evento, se inicia un proceso de preparación intensiva para las candidatas, un proceso que, aunque visto

como una parte fundamental del espectáculo, refleja las expectativas normativas impuestas sobre las mujeres dentro de la estructura de la festividad. Durante estos días previos, las candidatas se presentan ante los medios locales, como emisoras radiales o el canal municipal, e incluso ante medios externos si es el caso, lo que destaca la constante visibilidad pública de las mujeres en un contexto que las posiciona como objetos de observación y evaluación. Este proceso de visibilidad mediática, más allá de ser un acto de representación, implica una estandarización de lo que significa ser "adecuada" o "apropiada" para ocupar un espacio simbólico como el de la Reina del Carnaval.

A lo largo de esta preparación, las candidatas se someten a una formación coreográfica, centrada en las rutinas que deberán ejecutar durante la noche de la coronación. Este entrenamiento físico y performático no solo tiene un componente estético, sino también un componente de sumisión a las expectativas de comportamiento y apariencia que la sociedad impone sobre las mujeres, particularmente dentro de un contexto festivo en el que su rol se define principalmente por su belleza, gracia y capacidad para representar la tradición. Además de este trabajo coreográfico, las candidatas deben someterse a una especie de transformación estética, comprando los ajuares y vestidos que se consideran necesarios para el evento. Este consumo de productos y la preparación de la apariencia corporal, incluidas intervenciones estéticas como tratamientos de cutis y endodoncia, subraya cómo las mujeres, dentro del carnaval, son evaluadas no solo por su participación simbólica, sino por su conformidad con los estándares de belleza y perfección que se les imponen.

Desde una perspectiva feminista crítica, este proceso revela las dinámicas de poder que operan dentro del carnaval, donde las mujeres, en lugar de ser consideradas agentes de la festividad en su totalidad, son reducidas a objetos de representación visual y estética. La figura de la Reina, al ser sometida a estos procesos de preparación y transformación, no solo refleja las expectativas de la sociedad en torno a la belleza femenina, sino que también revela cómo las estructuras de poder y control social continúan moldeando y normando el cuerpo de las mujeres. En este sentido, el carnaval, lejos de ser un espacio de liberación y transgresión, puede ser interpretado como una reafirmación de las normas patriarcales que limitan la autonomía de las mujeres, reduciéndolas a su apariencia física y a su capacidad para cumplir con los roles que la sociedad les asigna en el ámbito público y festivo.

Este análisis puede entenderse dentro de las teorías feministas que, como Judith Butler (2002), sugieren que las mujeres, al participar en estas representaciones festivas, no solo reafirman las estructuras de poder, sino que también se ven forzadas a negociar su agencia dentro de un marco que les limita a los cuerpos y las expectativas impuestas por una cultura profundamente patriarcal.

He querido ofrecer una breve descripción de este proceso, aunque reconozco que su relevancia no es tan significativa dentro del contexto global del carnaval. La participación de las candidatas en los diferentes eventos festivos suele producirse paralelamente a la de las autoridades, ya sea el alcalde u otros funcionarios, o bien junto a la otra figura representativa del carnaval, el Taita Carnaval. En este sentido, las candidatas se insertan en el contexto oficial como una especie de "toque

estético" que complementa los actos organizados, funcionando más como una figura decorativa que como un agente activo dentro de la festividad.

A pesar de que las autoridades no comparten el espacio público de los bailes populares o de la calle, donde el carnaval adquiere su forma más espontánea y popular, se adueñan plenamente de los desfiles y comparsas, que han transformado en espacios donde las figuras del Taita Carnaval y la Reina son el relleno principal de los actos oficiales. Esta dinámica pone de manifiesto las relaciones de poder subyacentes en la estructura del carnaval, donde lo oficial, representado por las autoridades y las figuras institucionalizadas como el Taita Carnaval y la Reina, se apropia de los espacios simbólicos de la festividad, relegando a lo popular a un plano secundario.

En este contexto, el carnaval se presenta como un terreno de negociación entre lo oficial y lo popular, en el que las autoridades, aunque ausentes en los espacios más libres y desinhibidos como los bailes populares, ejercen control sobre los actos más visibles e institucionalizados. El proceso de inclusión de las figuras oficiales dentro de los desfiles y comparsas no solo refleja una estrategia de legitimación de las autoridades locales, sino que también resalta cómo el carnaval se ha convertido en un espectáculo en el que las relaciones de poder se expresan de manera clara. La figura de la Reina y el Taita Carnaval, aunque vinculadas a la festividad, operan dentro de una estructura de poder que las utiliza como símbolos de autoridad, subrayando la tensión entre lo oficial y lo popular.

La sabiduría popular, aunque frecuentemente se le otorga un valor significativo, parece no ser tan grande o impredecible, como lo he constatado con el paso del tiempo. Este no es el primer carnaval en el que se lleva a cabo la elección de la Reina, y en muchos casos, la ciudadanía ya tiene claro quién será la ganadora antes incluso de la elección. Este fenómeno plantea una reflexión sobre si realmente la estética es un dominio unificado y popular, o si hay una serie de factores y variables más complejas que influyen en la designación de la reina. Estos factores pueden incluir la representatividad de la institución que apoya a la candidata, la consideración social que tiene la candidata o su familia, su prestigio personal, entre otros. Las variables que influyen en este proceso son múltiples, pero lo que queda claro es que no solo la estética juega un papel determinante en la elección, sino que también se hacen evidentes las relaciones de poder que operan en torno al prestigio de ser elegida reina.

Desde una perspectiva crítica y feminista, es importante reconocer que la figura de la Reina del Carnaval no solo responde a una representación estética, sino que también encarna una institución patriarcal profundamente enraizada en las dinámicas de poder que estructuran la sociedad. Como señala Butler (1990), el patriarcado no solo se manifiesta a través de normas y roles explícitos, sino que también se reproduce en las prácticas culturales y sociales que, aparentemente, celebran la igualdad y la belleza, pero que en realidad refuerzan las jerarquías de género. La elección de la Reina, lejos de ser un acto de empowerment para las mujeres, se configura como una práctica que las coloca en un espacio de visibilidad condicionado por su capacidad para

cumplir con los ideales estéticos y sociales impuestos por el sistema patriarcal. La figura de la Reina se convierte, entonces, en un símbolo de prestigio y poder que está determinado por las relaciones de poder entre los sectores sociales y las instituciones que las respaldan.

Lo que subyace en este proceso no es solo un acto de selección de una figura simbólica, sino un mecanismo de control social que legitima las estructuras de poder tradicionales. Como argumenta Bourdieu (1991), las prácticas sociales que parecen ser espontáneas o naturales, como la elección de una reina, están profundamente influenciadas por el "habitus" cultural, que reproduce las normas y expectativas que sostienen las jerarquías de género, clase y poder. En este caso, la Reina del Carnaval se convierte en una representación de los valores patriarcales, encarnando la belleza y el prestigio que el sistema valora y promueve.

Si bien se ha abordado de manera suficiente el análisis de los tres eventos previos, resulta relevante mencionar uno más, debido a sus características particulares y los inconvenientes que generó en el imaginario de la comunidad guarandeña. Este evento, denominado "Velada Carnavalera", tuvo como objetivo evocar la "Guarandeñidad", la esencia tradicional del carnaval. Se llevó a cabo en el recinto de un hotel de propiedad municipal, el Tambo El Libertador, al menos hasta el momento de la realización de este trabajo. Los principales organizadores fueron la Lcda. Raquel Mora y la Sra. Sonia Poveda. Durante este evento, se discutieron reminiscencias del carnaval tradicional, y se acompañó de música, licores y comida, en un intento por revivir la fiesta en su forma original. En palabras de una de las

organizadoras, "una velada carnavalera que hicimos el año pasado, acá en el Tambo Libertador, en este recinto que le denominamos nosotros 'evocando nuestra fiesta', entonces ahí lo hicimos con las señoras que nos acompañaron, con las viandas del carnaval, con el baile del carnaval, con los niños en la representación, y todos los motivos carnavalescos, esa fue la fiesta y terminamos con el baile del carnaval, y con juegos pirotécnicos". Este relato da una imagen clara de la naturaleza del evento, pero lo que es relevante es cómo fue recibido por la comunidad.

A pesar de su esfuerzo por revivir la tradición, la "Velada Carnavalera" no obtuvo el beneplácito de la ciudadanía, ya que contradecía la idea básica que el pueblo tiene del carnaval: un disfrute masivo y abierto a todos. Este contraste con el imaginario colectivo de la festividad fue expresado con claridad en el testimonio de un ciudadano: "Como que no les gustó este último acto, porque dijeron que había sido restringido, no podía estar todo Guaranda, esto es verdad. No, entonces como que no les gustó, dijeron que tiene que ser más amplio, esa fue la crítica, que tenía que ser más amplio, las fiestas del carnaval no tienen que ser con tarjetas de invitación, ni para determinadas personas, sino que tiene que ser con apertura para todo el que quiera llegar". Esta crítica resalta la disonancia entre lo que las autoridades, a través de su institucionalización de la festividad, pretendían imponer y lo que el pueblo, en su esencia más popular, deseaba: un carnaval inclusivo, participativo y abierto.

La crítica se amplía al comparar este evento con otras iniciativas oficiales, como la elección de la Reina del Carnaval, que a pesar de ser estructurada por las instituciones, fue mejor recibida por la comunidad.

"Hemos hecho de la manera más bonita, los trajes elegantes, los trajes de baño, el traje opcional, la chica que mejor sepa expresarse, y todas esas cuestiones, que el paseo, la coreografía, para la elección de la Reina", indicaron los organizadores, subrayando cómo la participación de los sectores oficiales en este tipo de eventos se ajusta más a las expectativas tradicionales y estéticas de la comunidad. Sin embargo, es crucial reconocer que, aunque las autoridades hayan influido en la organización del carnaval, la verdadera permanencia de un evento está determinada por la voluntad popular y la participación activa de los colectivos. El carnaval, en su forma más auténtica, se perpetúa no solo por las regulaciones y los esfuerzos institucionales, sino por el respaldo y la aceptación de la comunidad.

Este contraste entre lo oficial y lo popular pone de manifiesto las tensiones entre las formas de organización controladas por las autoridades y la expresión genuina del pueblo. A pesar de los intentos de institucionalización, como lo evidencian las comparsas, la figura del Taita Carnaval, las elecciones de reinas y las normativas oficiales, es la voluntad de los colectivos lo que finalmente decide la subsistencia o desaparición de los eventos. En este caso, la "Velada Carnavalera" no fue repetida al año siguiente, lo que refleja cómo la intervención oficial, a pesar de sus esfuerzos, no logró consolidarse como parte de la tradición popular del carnaval.

Este fenómeno puede ser entendido a través de las teorías de la "colonialidad del poder" de Mignolo (2007), que explican cómo las instituciones oficiales buscan controlar y regular lo popular, pero son las dinámicas colectivas las que determinan la autenticidad y la continuidad

de las celebraciones, rescatando lo que realmente tiene significado para la comunidad. La incapacidad de la "Velada Carnavaleira" para perdurar refleja la resistencia de lo popular a ser subordinado a las lógicas de control institucionalizadas, lo que muestra cómo las festividades populares, aunque absorbidas en parte por las estructuras oficiales, siguen siendo determinadas por la voluntad del pueblo.

En resumen, los actos oficiales del carnaval, como las comparsas y otros eventos institucionalizados, funcionan como una especie de "escenario" en el que se busca visibilidad y prestigio. Estos actos no solo son espacios para la celebración, sino también para la representación pública de la autoridad, que utiliza estas festividades para consolidar o mantener su estatus dentro de la comunidad. En este sentido, el carnaval se convierte en un espacio simbólico donde las autoridades pueden hacer su aparición pública, mientras los excesos propios de la festividad, junto con la parcial ruptura de las relaciones de poder, permiten que los actores institucionales se "reluzcan", en un contexto donde las jerarquías sociales se suavizan temporalmente.

La figura de lo oficial en el carnaval subraya un proceso de control y regulación de las festividades populares. Como indica García Canclini (2001), la institucionalización de las celebraciones, a través de la organización de comparsas, la elección de figuras como el Taita Carnaval y la Reina, y la implementación de reglamentos, transforma lo que inicialmente era un evento espontáneo y comunitario en un espacio mediado por las autoridades. Este proceso no solo busca ordenar la festividad, sino también asegurarse de que las instituciones y los actores

oficiales sigan siendo los protagonistas en la configuración del evento, reforzando su presencia y legitimidad dentro del espacio público.

Desde una perspectiva antropológica, es importante señalar que el carnaval, aunque en sus orígenes fue una manifestación popular que desafiaba las estructuras de poder, ha sido cooptado en gran medida por el aparato institucional, lo que le otorga una función dual: la de ser un espacio de transgresión temporal y disfrute, pero también un terreno de reafirmación del poder oficial. Como señala Foucault (1975), las instituciones no solo ejercen su control de manera directa, sino que también lo hacen de manera simbólica, moldeando las representaciones sociales y los significados que se asocian con estos eventos. Así, la participación de las autoridades en los actos oficiales del carnaval no solo responde a un interés en visibilidad, sino a un esfuerzo por mantener el control y la hegemonía en un espacio que, aunque festivo, está cargado de significados políticos y sociales.

CAPÍTULO IX

9 EVENTOS PAGOS DENTRO DE LA FIESTA PÚBLICA Y POPULAR.

En este último apartado, me centraré no solo en los eventos institucionales previamente mencionados, sino también en el papel de la empresa privada en el contexto del Carnaval de Guaranda, particularmente en los diferentes locales que, de una u otra forma, contribuyen con el espectáculo durante las festividades. Si bien el carnaval ha sido históricamente entendido como una ruptura temporal con la cotidianidad, en la actualidad, la creciente acogida nacional de esta festividad ha transformado su rol y significado, convirtiéndolo en un evento clave para la obtención de réditos económicos. Esta transformación ha sido facilitada por la expansión del turismo, impulsada por la afluencia masiva de personas, tanto locales como extranjeras, que llegan a Guaranda durante el carnaval.

El carnaval, en su vertiente más comercial, ha sido apropiado por el sector privado, que se ha beneficiado enormemente de este evento. Los locales comerciales, como bares, restaurantes, y otros servicios relacionados con el turismo, juegan un papel fundamental en la reconfiguración del carnaval, orientándolo cada vez más hacia un producto económico y de consumo. Esta mercantilización de la festividad refleja una crítica social a la manera en que lo popular, lo tradicional y lo cultural son absorbidos y explotados por las dinámicas capitalistas. El carnaval, que originalmente era un espacio de resistencia y de transgresión de las normas sociales, se ha visto transformado en un

motor económico que, aunque sigue siendo una expresión de la identidad local, está cada vez más mediatizado por intereses económicos externos.

Este fenómeno de comercialización del carnaval y de apropiación por parte de la empresa privada pone en evidencia la dinámica de colonización cultural que describe Mignolo (2007), donde las tradiciones populares son absorbidas por el mercado, perdiendo parte de su sentido original y convirtiéndose en un espectáculo que se adapta a las lógicas de producción y consumo. Si bien el carnaval sigue siendo una fiesta de la comunidad, la creciente implicación del sector privado resalta cómo las instituciones y los actores económicos, al influir en la organización y el formato de las festividades, buscan apropiarse de los recursos simbólicos y económicos generados por la comunidad.

El aspecto económico y turístico ha adquirido un papel determinante en la orientación y el desarrollo del Carnaval de Guaranda, transformando la festividad en un evento que cada vez más se aleja de su función original como espacio de celebración comunitaria y expresión identitaria. Tradicionalmente, el carnaval era visto como una fiesta en la que los participantes, motivados por el apego afectivo y cultural, invertían recursos, tiempo y energía sin esperar un retorno material, más allá del disfrute y el fortalecimiento de los lazos sociales. Sin embargo, en la actualidad, este sentido de inversión emocional ha sido reemplazado por una visión más mercantilista, en la que el carnaval se presenta como un espectáculo en el que los participantes no solo invierten dinero, sino que también esperan un retorno económico, ya sea

a través de la venta de productos, servicios o el consumo de experiencias turísticas.

Este cambio en la dinámica del carnaval refleja un proceso de "mercantilización" cultural, donde la festividad se convierte en un espacio donde lo popular y lo tradicional son transformados en productos de consumo. La visión del carnaval de Guaranda, anteriormente entendida como una expresión de identidad colectiva y cultural, se ha visto progresivamente reinterpretada a través de las lentes del mercado, convirtiéndose en una fiesta en la que se promueven y venden espectáculos, productos y servicios. Esta transformación implica una reconfiguración de las relaciones entre los participantes y el evento mismo, donde las prácticas de consumo y la lógica del mercado empiezan a predominar sobre la participación colectiva y el disfrute comunitario.

En términos de las dinámicas de consumo, lo que antes era una celebración de lo local y lo comunitario se ha convertido en un espacio donde la inversión económica en la festividad se entiende no solo como un gasto en entretenimiento, sino como una oportunidad para recuperar ese dinero a través del consumo masivo de productos y servicios. Como señala Bourdieu (1991), las prácticas de consumo no solo están determinadas por necesidades materiales, sino que también están fuertemente mediadas por las estructuras sociales y culturales, lo que en el caso del Carnaval de Guaranda se traduce en una apropiación del evento por parte de las lógicas económicas y turísticas. La festividad, entonces, se convierte en un producto cultural que no solo es consumido,

sino también promovido, organizado y regulado por intereses mercantiles que van más allá de la comunidad y la tradición.

Una de las perspectivas que emergen de los eventos pagos durante el Carnaval de Guaranda es la transformación del espacio festivo, que ya no se limita a la invitación a una fiesta en la casa de un amigo o familiar, sino que se ha desplazado hacia el ámbito de los establecimientos comerciales. En lugar de ser parte de una celebración colectiva en un espacio público o privado tradicional, los participantes ahora acceden a eventos en locales donde deben pagar una cantidad específica para disfrutar de las instalaciones y los servicios ofrecidos. Este cambio refleja una mercantilización del carnaval, en la que el disfrute festivo está mediado por el consumo de servicios y la experiencia del espacio privado.

Ejemplos de este tipo de eventos se encuentran en diversos locales de la ciudad. Por ejemplo, el Siete Santo ofrece música en vivo durante el carnaval, con una amplia variedad de géneros musicales, desde salsa hasta música protesta, cobrando un derecho de entrada. De manera similar, La Casa de la Abuela presenta espectáculos de música en vivo, proporcionando un ambiente controlado para los asistentes. El Trapiche, que funciona principalmente como una discoteca, se llena en función de la música y el ambiente, ofreciendo una experiencia nocturna orientada al baile y al consumo. A pocos pasos de estos locales, se encuentran la Terraza y el No Bar, que también operan como bares y discotecas, ofreciendo servicios similares de entretenimiento y consumo. Además, un poco más arriba, en una casa improvisada para el evento, se encuentra el Quinto As, que brinda servicios de bar y música. A pocos pasos del

parque central, otro bar denominado Tequila ha surgido específicamente para satisfacer la demanda de estos eventos, reflejando cómo el carnaval ha impulsado la expansión de espacios comerciales destinados a la diversión.

Este fenómeno de la mercantilización de la festividad es evidente en el aumento de las tarifas de entrada a estos establecimientos, lo que demuestra cómo la alta demanda de estos servicios durante el carnaval también influye en los precios, generando una lógica de consumo en torno a la festividad. Esta transformación del carnaval en un evento regulado y gestionado por el sector privado subraya las dinámicas económicas que se han impuesto sobre lo popular, modificando el espacio festivo y creando un modelo económico que refleja la creciente relación entre el consumo y la celebración. Este tipo de eventos refleja, por tanto, un cambio en la naturaleza de la festividad, que se ha convertido en un producto de entretenimiento accesible solo a aquellos dispuestos a pagar por la experiencia.

No obstante, el carnaval de Guaranda no solo ha sido transformado por su sentido mercantilista. El objetivo de este trabajo no es cuestionar si la lógica del mercado es contraria o puede convivir con la esencia de la fiesta, ya que ese no es el propósito central. Sin embargo, lo que resulta relevante es cómo, gradualmente, el imaginario colectivo de los guarandinos ha ido incorporando la festividad del carnaval como un espacio propicio para el lucro y el negocio. Este cambio refleja una transformación en el sentido y la finalidad de la fiesta, que, aunque no es necesariamente mal visto en la actualidad, resalta las dinámicas del mercado que ahora impregnan el evento.

El carnaval, en su versión más contemporánea, ha comenzado a ser percibido como un escenario ideal para las empresas y el comercio, lo que atrae a un número creciente de comerciantes que lo ven como una oportunidad exclusivamente lucrativa. Este fenómeno ilustra cómo la festividad, que en sus orígenes fue un espacio de expresión popular y de identificación comunitaria, se ha convertido en un espacio de consumo, donde la experiencia festiva está mediada por las dinámicas del mercado. La participación de los comerciantes no solo se limita a la venta de productos durante el evento, sino que también implica la transformación del carnaval en un producto comercializable, adaptado a las demandas de los consumidores y de los actores económicos que buscan obtener réditos de este evento masivo.

Este fenómeno de mercantilización del carnaval puede ser comprendido desde las teorías del consumo y la economía cultural, como las propuestas por García Canclini (2001), que destacan cómo las celebraciones populares y las tradiciones se ven cada vez más permeadas por las lógicas del mercado, lo que implica una transformación en los significados y las formas de participación. Lo que originalmente era un acto cultural de la comunidad se convierte en un evento organizado en función de las relaciones de intercambio económico, lo que refleja cómo las prácticas sociales y culturales son absorbidas por el sistema económico capitalista. Este proceso de comercialización cambia la naturaleza del carnaval, convirtiéndolo en un espacio donde la fiesta y el goce colectivo son mediados por las expectativas de consumo y lucro.

El Carnaval de Guaranda, en su evolución hacia una festividad más mercantilizada, ha sufrido transformaciones significativas en las dinámicas sociales y culturales. Si bien tradicionalmente el carnaval era una manifestación popular en la que las interacciones se centraban en lo familiar y lo comunitario, en la actualidad el evento ha sido influenciado por las lógicas económicas del mercado. Según García Canclini (2001), la hibridación cultural no es un proceso aislado, sino una constante interacción entre lo dominante y lo popular, donde ambos elementos se transforman mutuamente, y lo popular no solo se adapta, sino que también resiste y se reinterpreta frente a lo institucionalizado. Este fenómeno también es evidente en la apropiación del espacio público por parte de los comerciantes, quienes ven el carnaval como una oportunidad para generar réditos económicos, transformando el evento en un producto comercializable. Sin embargo, la visibilidad de este proceso no significa una desaparición de lo popular, sino una reconfiguración de las relaciones sociales. En este sentido, el carnaval sigue siendo un espacio de transgresión y recreación, aunque bajo un marco comercial. Turner (1982) sostiene que eventos como el carnaval funcionan como "limbos" simbólicos en los que las normas sociales se suspenden temporalmente, permitiendo la creación de nuevas relaciones sociales y culturales. Esta suspensión parcial de las jerarquías sociales se ve reflejada en la participación abierta de diferentes grupos y en la movilidad entre ellos, lo que facilita la construcción de un sentido de comunidad, aunque mediado por las estructuras comerciales que ahora predominan en el evento. Sin embargo, tal como argumenta Mignolo (2007), la "colonialidad del poder" sigue operando en estos espacios, ya que las instituciones oficiales y el mercado continúan ejerciendo un

control sobre las festividades, subrayando las tensiones entre lo oficial y lo popular.

Este conjunto de actividades programadas, generalmente realizadas en horas nocturnas tras la culminación de las comparsas, bailes populares y otros eventos, introduce una nueva dimensión en el carnaval. La incorporación de la vida nocturna amplía el carácter de la festividad, otorgándole una continuidad que antes no se percibía. En este contexto, la ciudad experimenta una transformación en la que la festividad parece no tener fin, alterando los ritmos cotidianos y proyectando una imagen de constante celebración. Mientras que históricamente la noche se entendía como un espacio para el reposo y la recuperación de energías, el carnaval contemporáneo desafía esa concepción, presentando una fiesta sin pausas, caracterizada por una perpetua dinámica festiva.

Aunque existen eventos pagos que presentan ciertas características que podrían hacerlos parecer tradicionales, como la elección de la Reina del Carnaval o la Fogata Carnavalería organizada por el Colegio Pedro Carbo, con la participación de orquestas de renombre tanto nacionales como internacionales, no se puede considerarlos eventos genuinamente tradicionales del carnaval. De acuerdo con García Canclini (2001), estas actividades pueden ser vistas como parte de un proceso de hibridación cultural, donde los elementos tradicionales y populares son absorbidos e incluso reinterpretados por estructuras institucionales. En lugar de ser una manifestación de lo auténticamente popular, estos actos se integran a la festividad buscando alinearse con la tradición, pero no llegan a formar parte orgánica de ella. Esta integración refleja un fenómeno de apropiación cultural en el que lo oficial trata de vincularse con lo popular,

como señala Mignolo (2007), en un proceso donde las prácticas culturales no solo se adaptan, sino que también son redefinidas según los intereses del poder institucional, alejándolas de su esencia original.

Para concluir, el aspecto clave de este tipo de eventos es que sobrepasan la lógica tradicional de la fiesta, en la cual el participante es quien invierte recursos para celebrar y agradar a los demás. En estos eventos, esta lógica se invierte, ya que es el organizador quien ofrece la fiesta, pero lo hace bajo la lógica del mercado, proporcionando un servicio a cambio de una cantidad específica de dinero. Este fenómeno, lejos de ser una crítica, refleja las nuevas dinámicas que han transformado el carnaval, adaptándose a las exigencias de la economía de mercado que permea la festividad. No se trata de una oposición a este proceso, sino de una observación sobre cómo la estructura del carnaval ha evolucionado, incorporando las relaciones de consumo dentro de una tradición festiva que antes era exclusivamente comunitaria. Esta transformación subraya la compleja relación entre lo popular y lo mercantil en las festividades contemporáneas, un cambio que, como señala García Canclini (2001), refleja la hibridación cultural en la que lo tradicional y lo moderno se entrelazan en el marco de una economía globalizada.

CAPÍTULO X

10 LOS DISCURSOS ENCONTRADOS LO OFICIAL Y LO POPULAR

En 1973, la intervención oficial en el Carnaval de Guaranda alcanzó uno de sus hitos más significativos con la creación del Comité Permanente Pro-Celebración del Carnaval, una iniciativa liderada por el Dr. César Augusto Saltos. Este evento marcó el inicio de la participación formal de las instituciones en la organización de la festividad, un proceso que reflejó la institucionalización y la apropiación del carnaval por parte de las autoridades locales. La inclusión de las comparsas y otros actos organizados por instituciones fue vista como una forma de darle estructura y legitimidad al evento, aunque esta intervención también implicó una transformación del carácter originalmente espontáneo y popular de la celebración.

El establecimiento de las comparsas como el principal acto de la festividad, y la asignación del día domingo para su realización, resalta la centralización y control que las autoridades impusieron sobre el carnaval, relegando a lo popular a un espacio subordinado y dependiente de las decisiones institucionales. Esta intervención oficial no solo refleja un esfuerzo por "organizar" la festividad, sino también una estrategia para apropiarse de un evento comunitario, transformándolo en un espectáculo estructurado que respondía más a las expectativas de las instituciones que a las de la propia comunidad. En este sentido, el carnaval, originalmente un espacio de expresión colectiva y de resistencia a las jerarquías sociales, comenzó a verse mediado por los

intereses de las autoridades, en un claro proceso de cooptación que subordinó lo popular a las dinámicas de poder y control de las instituciones oficiales.

Este fenómeno de institucionalización y mercantilización del carnaval evidencia la tensión entre lo oficial y lo popular, y subraya cómo las instituciones, al apropiarse de las festividades, redefinen las formas en que la comunidad se relaciona con su propia cultura. De acuerdo con García Canclini (2001), estos procesos de institucionalización de las celebraciones populares reflejan una dinámica en la que las prácticas culturales tradicionales son absorbidas por las estructuras de poder, perdiendo en el camino parte de su esencia y significado original.

Este evento marca un momento clave en la consolidación de la intervención oficial dentro de la fiesta del Carnaval de Guaranda. A continuación, se presentarán varios textos que permiten analizar las intenciones detrás de esta intervención, ofreciendo una visión más clara de cómo las autoridades buscaron moldear y redefinir la celebración a través de su participación institucional;

TEXTO 1.

Guaranda, 15 de octubre de 1973.

Señores.

Prefecto provincial, alcalde cantonal Y Sub director de la Casa de la Cultura.

Guaranda.

Distinguidos señores:

Tengo el agrado de dirigirme a ustedes para presentarles el proyecto de creación del comité “Pro- celebración del Carnaval de Guaranda”, para que lo consideren y, de encontrarlo viable lo expidan por ACUERDO. Para formularlo he considerado:

PRIMERO. - Dada la propaganda que se ha venido haciendo sobre la celebración de nuestra fiesta carnalera, el pueblo guarandino, representado por sus autoridades tiene el serio compromiso de continuar manteniéndola y robusteciéndola para si demostrar una vez más ante propios y extraños que es una realidad todo cuanto se ha dicho, se dice y se continuara diciendo en bien de nuestra costumbre tan popular como democrática;

SEGUNDO. - Para continuar manteniendo y robusteciendo es necesario que las entidades de Derecho como lo son el H. Consejo Provincial el M. I. Consejo Municipal del Cantón Guaranda se encarguen, mediante acuerdo, de crear el organismo ejecutor, dotando de los fondos necesarios y más facilidades que demanda esta celebración;

TERCERO. - satisfechas estas dos exigencias, nuestro pueblo representado en el Comité por los personeros de todas las fuerzas vivas del Cantón no reparara en nada prestar, como ya ha dado pruebas, toda su colaboración, para entonces. En conjunto continuar conservando nuestra tradición que ha no dudarle, ya que así lo vienen reconociendo desde afuera, es la única fiesta genuinamente folklórica del Ecuador que hasta hoy se celebra en la provincia de Bolívar;

CUARTA: Tomando en cuenta que en Guaranda existe el núcleo de la Casa de la Cultura, entidad semi pública, con las específicas atribuciones de conservar e incrementar las inquietudes culturales de nuestro pueblo en la Provincia, entregar la Presidencia del Directorio de dicho comité al subdirector de la entidad que fue la que, hace unos seis años, han venido manteniendo con todo entusiasmo y altura la celebración; y,

QUINTO: Que puede, por ser obra de una sola persona que, en este caso soy yo, este proyecto tenga vacíos que haya necesidad de llenarlos. En tal caso, la capacidad, inteligencia y patriotismo de todos los componentes de las entidades que dirigen ustedes lo harán. Pero urge que se establezca ya este comité porque apenas faltan tres meses, si n febrero cae carnaval, para celebrar nuestra fiesta.

Atentamente

DR. CESAR AUGUSTO CESAR SALTOS

Este texto debe ser analizado en detalle, ya que representa un hito clave en la plena incorporación de los sectores oficiales en la celebración del Carnaval de Guaranda. En su primer punto, se destaca la fama del carnaval a nivel externo, lo que pone de manifiesto la predominancia de una visión exógena, donde la perspectiva sobre la comunidad guarandeña está mediada por su representación a través del Carnaval. En este sentido, el carnaval se convierte en un referente que define la identidad de la localidad no desde su interior, sino desde cómo es percibido por "los otros", aquellos fuera de la comunidad. Este enfoque revela que, en lugar de fortalecer los procesos identitarios internos, la institucionalidad optó por presentar el carnaval como un escaparate cultural ante la mirada externa, buscando proyectar una imagen de Guaranda ante el resto del país y, posiblemente, ante el mundo.

Este fenómeno de construcción identitaria externa se inscribe en lo que Mignolo (2007) describe como la "colonialidad del poder", donde las identidades y prácticas culturales locales son moldeadas por las necesidades de los sectores dominantes y sus narrativas, en lugar de por los propios actores sociales. En este caso, la festividad, que originalmente era un espacio de expresión popular y comunitaria, fue apropiada por las autoridades para servir a un propósito mayor: demostrar la "civilidad" y el "orden" de la comunidad guarandeña ante un público externo. Este proceso refleja no solo la intervención oficial en lo cultural, sino también la hegemonía de lo exógeno sobre lo interno, donde lo popular es percibido como algo que necesita ser exhibido y validado desde fuera para ser considerado legítimo.

El carnaval de Guaranda, en su origen, era una celebración de carácter local y casi familiar, sin un enfoque explícito hacia el turismo o la comercialización. Sin embargo, al ser percibido como un referente identitario ante el sector nacional y la mirada externa, el carnaval comenzó a ser gestionado bajo las lógicas del mercado y la institucionalidad oficial. Esta transformación no solo implicó una apropiación de la festividad por parte de las autoridades, sino también una subvención de los actos relacionados con la celebración, financiados en gran medida por el sector oficial. Esta intervención de las instituciones públicas, como el Municipio y el Consejo Provincial, generó una dependencia de aquellos sectores que deseaban participar en la festividad, convirtiéndolos en receptores de recursos y apoyo, en lugar de actores autónomos que decidieran libremente su participación.

Este proceso de institucionalización refleja lo que Mignolo (2007) denomina la "colonialidad del poder", donde las estructuras oficiales no solo intervienen en la organización de las celebraciones, sino que también crean una relación de dependencia económica que subordina a los grupos populares a los intereses del poder central. Al verse obligados a depender del apoyo de las instituciones para financiar su participación, estos grupos se ven atrapados en un ciclo de aceptación y subyugación, ya que el grado de apoyo recibido determina su capacidad para participar y ser reconocidos dentro de la festividad. Esta relación de poder es asimétrica, ya que los sectores populares no solo quedan limitados a los recursos asignados, sino que también se ven restringidos en su capacidad para definir y moldear el carnaval según sus propios términos y aspiraciones.

La crítica social aquí radica en cómo la apropiación del carnaval por parte de las autoridades no solo coarta la autonomía de las comunidades locales, sino que también convierte lo que podría haber sido un espacio de resistencia y afirmación cultural en un espectáculo subordinado a las lógicas del control institucional y la promoción turística. En lugar de ser una expresión genuina de la comunidad, el carnaval se convierte en un producto que debe ajustarse a las expectativas del "otro" –ya sea el mercado, el turista o las autoridades centrales–, lo que subraya las dinámicas de poder que siguen reproduciendo las estructuras coloniales que buscan dominar y transformar lo popular en lo institucional.

El Carnaval de Guaranda, en su versión institucionalizada, es comúnmente considerado como una festividad folklórica, aunque esta clasificación responde más a una visión externa y oficial que a las dinámicas culturales internas de la comunidad. Desde una perspectiva antropológica, esta visión oficial del carnaval pone énfasis en el nivel sígnico de la expresión cultural, priorizando la creación de un espectáculo destinado a un público externo, ya sea turístico o nacional, en lugar de fortalecer los procesos identitarios dentro de la propia comunidad guarandeña. En este contexto, el "sentido" cultural del carnaval se desplaza a un segundo plano, siendo sustituido por un componente visual y representacional, que responde a las demandas del mercado y del espectáculo, y que frecuentemente carece de un significado profundo para los participantes.

Las comparsas, como principales actos de la festividad, se convierten en una representación visual que apela a la estética más que a la reflexión cultural o simbólica genuina. Un ejemplo de este fenómeno es la

constante utilización de trajes típicos de comunidades indígenas quechuas, cuya música y vestimenta son adoptadas por la comunidad blanco-mestiza para conformar una imagen estéticamente "folklórica". Sin embargo, el sentido sacro o ritual que las comunidades quechuas asignan a estos elementos culturales es prácticamente ignorado o reducido a un simple componente decorativo que responde a la lógica del espectáculo. Este uso superficial de la cultura indígena no solo despoja a los trajes de su carga simbólica y ritual, sino que también los convierte en objetos de consumo cultural, descontextualizados de sus significados originales.

Este proceso de "folklorización" y "mercantilización" de la cultura popular es una manifestación clara de lo que Mignolo (2007) denomina la *colonialidad del poder*, un fenómeno mediante el cual las expresiones culturales autóctonas son apropiadas y reconfiguradas por las estructuras de poder que operan desde una lógica externa, excluyendo el sentido profundo que las comunidades otorgan a estos elementos. En lugar de ser una celebración de la identidad local, el carnaval se convierte en una vitrina para exhibir una cultura simplificada y despojada de sus significados originales, todo ello en aras de promover una imagen "exótica" que atraiga al turista y cumpla con las expectativas de un mercado globalizado. Este fenómeno subraya cómo, en el contexto contemporáneo, las dinámicas de poder continúan imponiendo narrativas externas sobre las tradiciones locales, despojándolas de su autenticidad y reduciéndolas a meros productos de consumo.

Como se podrá observar en el inciso quinto del documento, se establece que la Casa de la Cultura asuma el rol de entidad rectora del Carnaval

de Guaranda, un papel que, desde esa fecha, ha sido consistentemente asignado a diversas instituciones oficiales. Este proceso de institucionalización del carnaval ha generado una dinámica de poder compleja, particularmente a nivel interinstitucional, donde las diversas entidades oficiales se han apropiado de la organización de diferentes eventos dentro de la festividad. Así, la programación se divide en actos organizados por diferentes actores: una comparsa es organizada el domingo, otra el jueves universitario, y una tercera el lunes, con la participación activa tanto del Consejo Provincial como de la Casa de la Cultura.

Este fragmento subraya cómo el control institucional sobre el carnaval ha producido una fragmentación del evento, donde cada institución busca consolidar su autoridad en la organización y ejecución de distintos actos. Esta fragmentación revela las luchas internas de poder dentro del sector oficial, donde la competencia por el liderazgo y la influencia sobre la festividad refleja no solo las tensiones burocráticas, sino también la búsqueda de legitimación de las autoridades a través de su vínculo con un evento cultural que históricamente fue una expresión popular. Como señala Foucault (1975), este tipo de dinámicas de poder institucionalizadas no solo operan en un nivel estructural, sino que también son visibilizadas en la forma en que las diferentes instituciones buscan consolidar su control sobre los espacios de expresión cultural, transformando un evento de naturaleza colectiva y espontánea en un escenario donde las instituciones se convierten en los actores principales.

Es notable cómo, en este texto, se hace uso de los términos *popular* y *democrática* para incorporar la fiesta del carnaval dentro de la órbita

oficial. Esta apropiación semántica, realizada a través de la institucionalidad, contrasta profundamente con el carácter informal y espontáneo de las celebraciones populares, que han sido tradicionalmente gestionadas de manera autónoma por los propios participantes. La utilización de estos términos refuerza una visión institucionalizada del carnaval que, aunque pretende reflejar una expresión genuina del pueblo, en realidad está mediada por las estructuras de poder que determinan las condiciones de su organización.

El término *democrático* aplicado al carnaval, si bien hace referencia a la participación del pueblo, en la práctica se traduce en una representación monolítica, donde la verdadera toma de decisiones recae sobre una élite, principalmente las autoridades y los actores institucionales. Este fenómeno refleja lo que Bourdieu (1991) denomina "violencia simbólica", donde los valores y las categorías asociadas a la democracia y lo popular son, en realidad, utilizados para consolidar el poder de una minoría. En este caso, el carnaval, en lugar de ser un espacio de expresión colectiva, se convierte en una instancia en la que la participación popular queda supeditada a la lógica y las decisiones de un reducido grupo de actores que se autoproclaman representantes del pueblo.

Este proceso de institucionalización del carnaval, disfrazado de democratización, subraya una paradoja central: lo que se presenta como un proceso participativo y popular, en realidad, no involucra a la comunidad en la toma de decisiones significativas. Tal como lo afirma Foucault (1975), la institucionalización y burocratización de prácticas inicialmente espontáneas y populares conduce a una concentración del

poder en manos de los pocos, manteniendo las apariencias de una participación democrática, pero sin ofrecer espacios reales para la inclusión y el control de la comunidad. Este fenómeno refleja las tensiones entre lo oficial y lo popular, donde el poder institucional se impone sobre la autonomía de los grupos populares, transformando lo que antes era una expresión genuina en un producto gestionado desde arriba.

La creación del comité pro fiestas y su consolidación institucional ha implicado una transformación fundamental en el Carnaval de Guaranda, desplazando su carácter genuinamente local y comunitario. La intervención de las instituciones oficiales, mediante la estructuración de un comité, ha permitido que la institucionalidad asuma un papel que, aunque inicialmente periférico, ha adquirido una naturaleza transversal dentro de la celebración. Este cambio no solo ha relegado a la festividad a un nivel secundario de participación para las comunidades locales, sino que también ha impulsado un proceso de mercantilización y control sobre un evento que, antes, era principalmente gestionado de manera espontánea por los propios guarandeños.

Además, esta apertura al turismo y la promoción del carnaval como un referente identitario frente a la comunidad nacional e internacional ha introducido una nueva fase en la celebración. El carnaval, que anteriormente se realizaba dentro de un círculo íntimo de familiares y amigos, ha experimentado una reconfiguración en la que los colectivos y los actores institucionales han pasado a ocupar el centro del escenario. Como apunta García Canclini (2001), este tipo de procesos de hibridación cultural no solo transforman las festividades, sino que

también modifican las relaciones de poder, donde lo popular se ve absorbido por las dinámicas del mercado y el control institucional.

La fiesta, antes organizada y vivida en el ámbito doméstico y familiar, ha sido reemplazada por un escenario público en el que la apropiación de los espacios urbanos por parte de los colectivos es palpable, evidenciando una diferencia significativa en la forma en que se experimenta y disfruta el carnaval. Este proceso de institucionalización refleja una lógica de control y exclusión, donde las prácticas populares, aunque visibilizadas, se ven despojadas de su espontaneidad y se convierten en una representación cuidadosamente gestionada por las autoridades. Como señala Mignolo (2007), este fenómeno es un claro ejemplo de la *colonialidad del poder*, en la que las instituciones no solo gestionan las tradiciones, sino que también redefinen su significado y apropiación en función de los intereses del poder central.

En ningún momento se busca deslegitimar ninguna de las posiciones aquí expuestas, ni mucho menos cuestionar la obra del Dr. César Augusto Saltos. El propósito de este análisis es examinar los discursos de los sectores oficial y popular, poniendo especial énfasis en la perspectiva oficial. Es importante señalar que toda posición social está profundamente influenciada por las circunstancias históricas y el contexto en el que se encuentra el actor social, y esta obra no es la excepción, al igual que la del autor citado. A partir de esta comprensión, procederemos al análisis del acta de aprobación del Comité Permanente Pro-Celebración del Carnaval, con el fin de entender mejor las dinámicas de poder e institucionalización que emergen en la festividad, así como el impacto de estas en la comunidad guarandeña.

TEXTO 2.

**El H. Consejo provincial de Bolívar y el Muy Ilustre Consejo
Municipal de Guaranda.**

ACUERDAN:

- Art. 1.- establecer oficialmente y con el carácter de provincial en la ciudad de Guaranda el Comité Pro-celebración del Carnaval;
- Art. 2.- Este Comité tiene por objeto mantener y fomentar la celebración de esta fiesta;
- Art. 3.- Se sujetará en todo caso a la fecha fijada por el calendario y no le será permitido, transferirla si no por fuerza mayor;
- Art. 4.- La celebración de esta fiesta con el carácter de folklórica, popular y democrática se realizará amenizada por su música conocida: “Carnaval de Guaranda”;
- Art. 5.- Esta celebración no tiene para el omite fines comerciales de ningún género si no única y exclusivamente conservar el folklor que; a más de mantener inalterables nuestras tradiciones y costumbres que le imprimen características especiales atrae al turismo que hace conocernos una vez más como país culto y civilizado;
- Art. 6.- El comité estará representado por todas las fuerzas vivas de la ciudad de Guaranda, sean provinciales o cantorales,

muy especialmente por el Señor Gobernador, Prefecto Provincial, alcalde Cantonal, director de Educación, Subdirector de la Casa de la Cultura, Núcleo de Bolívar y secretario general de Trabajadores;

En el Reglamento de este acuerdo se determinará los representantes de los respectivos barrios, sociedades, clubes, etc., que también forman parte del Comité;

Art. 7.- El comité elegirá un directorio que se integrara así: presidente, vicepresidente, tres vocales principales, tres suplentes, tesorero, secretario, todos los cuales desempeñaran ad-honorem, el cargo. Durarán dos años en sus funciones, y podrán ser indefinidamente reelegidos;

El subdirector de la Casa de la Cultura, Núcleo de Bolívar y el Tesorero de la misma lo serán también del Directorio. El vicepresidente, vocales y secretario lo serán del seno del Comité;

Art. 8.- El Comité por medio del Directorio será el ejecutor y responsable de la celebración de la fiesta;

Art. 9.- Los fondos para el Comité los constituyen los que fijen anualmente en sus presupuestos el H. Consejo Provincial, El M. I. Consejo Municipal y además los que entregue anualmente el Gobierno Central y legados, donaciones, et, etc. Que se hagan en su favor;

- Art. 10.- Tales fondos, con anticipación de seis meses a la celebración, le serán entregadas al Tesorero por parte del H. Consejo provincial y el M. I. Consejo Municipal a fin de que se hagan las promociones necesarias para el éxito de la celebración;
- Art. 11.- El número principal de la celebración lo constituye el desfile del domingo. Se dejan los demás días para que el pueblo juegue con absoluta libertad;
- Art. 12.- dado que la celebración de la fiesta es general en toda la provincia de Bolívar; el Comité queda facultado para invitar a sus demás Consejos Cantorales, por medio de sus representantes entren a formar parte del Comité;
- En tal caso lo harán con la cantidad que crean conveniente que lo fijarán también en sus presupuestos;
- Art. 13.- Cualquier egreso que tenga que hacer el presidente, será previa autorización del Directorio que en determinados casos podrá conferirle facultades discrecionales para tal fin, pero con la obligación de rendirle cuentas documentadas; y,
- Art. 14.- Queda facultado el Comité para formular y aprobar el Reglamento de este acuerdo, todo lo cual, así como las reformas posteriores que se hagan se discutirán y aprobarán en dos sesiones, por mayoría de votos de los concurrentes.

Publíquese por la prensa y por bando, lo propio que por la radio.

Dado en Guaranda.....de
1973.

El prefecto provincial

El alcalde Cantonal,

El secretario de H. Consejo Provincial,

El secretario del M. I. Consejo Municipal.

Hemos optado por integrar este análisis no como un anexo, sino como un eje transversal que articula el desarrollo del texto. A lo largo de mi experiencia como lector, he observado que cuando se remite a anexos o notas al pie de página que contienen información relevante, el lector suele perder el contexto inmediato en el que se encuentra la discusión principal. Este distanciamiento puede descontextualizar la información, dificultando su relación con el argumento central. Por esta razón, hemos decidido presentar este análisis de manera directa dentro del cuerpo del texto, evitando que se perciba como una adición separada o como una nota aclaratoria al final de la obra. De esta forma, buscamos asegurar una continuidad en el hilo argumentativo y una mejor comprensión de los elementos que subyacen al análisis en curso.

En el primer artículo del texto, se da por sobreentendido el carácter oficial del comité pro-carnaval, así como el alto nivel de centralización que se pretende imponer en la organización de la festividad. A través de

este artículo, se articula una visión en la que el Carnaval de Guaranda, originalmente una festividad de carácter local, se proyecta para ser extendido con el mismo formato y estructura a nivel provincial. Sin embargo, aunque es cierto que el carnaval es celebrado con la misma efervescencia en diferentes localidades, cada comunidad dentro de la provincia de Bolívar posee sus particularidades y formas propias de celebrar, lo que subraya la diversidad cultural interna. De hecho, comunidades tan cercanas como Guaranda y Guanujo tienen tradiciones carnavaleras que las distinguen, evidenciando las dificultades de homogeneizar una festividad tan arraigada a las identidades locales. El intento de imponer una estructura homogénea y culturalmente uniforme ha resultado estéril hasta la fecha, ya que las festividades locales no se ajustan completamente a los cánones establecidos por las autoridades.

El uso explícito del término "oficial" en este contexto le otorga al carnaval un carácter institucional, desplazando así su naturaleza familiar y comunitaria, que históricamente había sido gestionada por grupos de amigos, familiares y jorgas. Este proceso de institucionalización busca otorgar funciones organizativas al Municipio, al Consejo Provincial y a la Casa de la Cultura, transformándolos en los principales agentes de la festividad. De esta manera, el carnaval, antes un espacio de autoorganización popular, se ve subordinado a las lógicas de control institucional, que no solo buscan regular la festividad, sino también orientarla hacia objetivos que responden a intereses externos y no a las necesidades culturales de la comunidad local.

El artículo dos del documento oficial confirma esta tendencia, al establecer como objetivo principal el mantenimiento y fomento de la

fiesta bajo la supervisión de las instituciones mencionadas. Este enfoque refleja lo que en estudios decoloniales se entiende como un proceso de "colonización cultural", donde las instituciones oficiales, lejos de reconocer y fortalecer las dinámicas populares, imponen un modelo normativo que redefine lo que se considera legítimo y auténtico. Este proceso de institucionalización ha dado lugar a la creación de un bloque institucional que, aunque pretende representar a toda la comunidad, sigue excluyendo las voces populares y locales. La falta de consolidación de un único bloque monolítico entre los sectores oficiales, aún después de décadas, subraya la resistencia de las prácticas culturales locales ante la imposición institucional, lo que evidencia las tensiones entre lo oficial y lo popular, y la continua lucha por la preservación de las formas tradicionales de la festividad.

En el artículo tres, se destacan ciertas características del Carnaval que, en su naturaleza y definición, parecen contradecirse con el concepto tradicional de la festividad, tal como lo plantean autores como Bajtín, Gramsci o Foucault. Desde sus respectivas perspectivas, estos teóricos han señalado cómo las relaciones de poder entre los sectores oficial y popular son inherentemente asimétricas, lo que configura una clara dinámica de apropiación por parte de las instituciones oficiales. En este sentido, el Carnaval de Guaranda, que en su origen fue un espacio de resistencia popular y de subversión de las jerarquías sociales, pasa a ser cooptado por las estructuras de poder, convirtiéndose en un acto que ya no responde a la espontaneidad del pueblo, sino a una organización institucionalizada que regula su celebración. Como señala Foucault (1975), este tipo de procesos de institucionalización no solo imponen un

control sobre la festividad, sino que también reconfiguran las relaciones sociales en torno a ella, transformando lo que originalmente era un acto de autoorganización en un espectáculo regulado por las autoridades.

En el artículo seis, se menciona la inclusión de los sectores populares o "fuerzas vivas" en el Comité organizador, sin embargo, esta inclusión es meramente simbólica, ya que la participación real de los sectores populares en la planificación y toma de decisiones sobre el carnaval sigue siendo mínima. La estructura del comité sigue siendo liderada por las autoridades, quienes tienen la última palabra en el curso de la festividad, mientras que las voces populares, aunque esporádicamente tomadas en cuenta, no cuentan con un poder real de decisión. Este fenómeno refleja lo que Gramsci (1971) conceptualiza como *hegemonía cultural*, donde las estructuras oficiales se imponen como las legítimas en la organización social y cultural, desplazando a las comunidades populares de los espacios donde históricamente se habían expresado.

A pesar de los intentos de incluir a representantes de barrios o clubes en el comité, la categoría de lo *popular*, por su naturaleza difusa y diversa, no logra integrarse de manera efectiva en el proceso organizativo. En este contexto, lo popular se ve reducido a una participación marginal, donde los sectores populares disfrutan, o en muchos casos sufren, las decisiones ya tomadas por las autoridades, sin tener una incidencia real en la creación o modificación de las prácticas festivas. Como observa García Canclini (2001), este proceso de integración de lo popular en estructuras oficiales refleja la hibridación cultural, pero a costa de la subordinación de las expresiones populares a los intereses de las élites institucionales.

El artículo cinco del texto es especialmente relevante para el análisis, ya que expone de manera detallada algunos de los objetivos fundamentales de la intervención institucional en el Carnaval de Guaranda. En primer lugar, se señala que la festividad no tiene fines de lucro, aunque en la práctica, la mayoría de los eventos oficiales cuentan con auspiciantes, de manera similar a lo que ocurre con los bailes populares. Además, se plantea la conservación del folklore, presentándolo como un patrimonio estático que debe ser preservado por las instituciones, casi como si fuera un objeto de museo. Este enfoque refleja una concepción del folklore como algo que debe ser congelado en el tiempo, sin reconocer su dinámica y transformación constante dentro de la comunidad.

Otro punto crucial en el artículo es el énfasis en el mantenimiento de las tradiciones, aunque este objetivo se contradice con lo que se propone en el artículo once, donde se intenta institucionalizar una tradición que, en realidad, ha sido inventada: el desfile de comparsas, el cual se ha designado como el evento principal del domingo, relegando los otros días de la festividad a una celebración más espontánea, en la que el pueblo tiene cierta libertad para celebrarlo a su manera. En este sentido, la creación de un comité organizador refleja el intento de replantear el carnaval desde la óptica de los sectores oficiales, desplazando las prácticas tradicionales y populares, que históricamente fueron las que definieron la festividad.

La intención de los sectores oficiales de atraer el turismo, antes que revitalizar las prácticas tradicionales de la comunidad, revela un enfoque que prioriza la mirada exógena sobre la autocomprensión de la comunidad local. El carnaval se convierte en un espectáculo para los

"otros", es decir, para el público externo, con la finalidad de revalorizar la imagen de Guaranda ante la comunidad nacional, utilizando un concepto de cultura que, en lugar de reconocer las prácticas locales, las ve como algo primitivo que debe ser "civilizado". Esta visión peyorativa hacia los sectores populares, que en esa época eran considerados "incultos" por sus prácticas tradicionales como el juego con agua, refleja un discurso de legitimación cultural, muy utilizado por los sectores dominantes para imponer sus propios criterios culturales sobre los de las comunidades locales.

La crítica implícita en este proceso es que lo que se busca no es el fortalecimiento de la identidad popular, sino su transformación en una versión más "cultivada" y "civilizada", conforme a los parámetros establecidos por las autoridades. De este modo, la esencia del carnaval, que históricamente ha sido un espacio de expresión y resistencia popular, es sustituida por una versión institucionalizada y moderada que responde a una visión oficial de lo que debe ser considerado culturalmente aceptable. La Casa de la Cultura de Bolívar, en ese momento, se arrogó el papel de "conservadora" de la fiesta, pero bajo unos ideales culturales que no reflejaban la autenticidad de las comunidades guarandeñas, sino un modelo de cultura impuesto desde fuera, en función de lo que se consideraba "civilizado".

Este proceso refleja una clara tensión entre lo popular y lo oficial, en la que el sector institucional intenta imponer un orden cultural y festivo que responde más a intereses externos que a las dinámicas orgánicas de la comunidad. Así, el carnaval, en lugar de ser un espacio de expresión popular, se convierte en un escenario en el que las prácticas culturales

autóctonas son transformadas para cumplir con los estándares de una cultura institucionalizada, que busca encajar dentro de una visión homogénea de lo que debe ser la identidad cultural de la comunidad.

Este análisis pone en evidencia cómo las estructuras de poder, al intentar institucionalizar lo popular, no solo transforman las prácticas culturales, sino que también generan una relación asimétrica entre los sectores oficiales y populares, en la que las decisiones sobre la festividad no son tomadas por la comunidad, sino impuestas desde arriba, en función de un modelo cultural exógeno.

En los artículos seis y siete, se establece el proceso para la elección de las autoridades que conformarán el comité organizador del carnaval. Sin embargo, este comité está compuesto principalmente por representantes de las instituciones más relevantes de la provincia, relegando a las *fuerzas vivas* a un espacio marginal, al mencionar solo a los representantes de clubes y barrios. Esta organización refleja una clara jerarquización en la que la voz de las autoridades institucionales prevalece, mientras que la participación popular queda limitada y subordinada a las decisiones de los sectores oficiales. Este modelo de organización es un ejemplo claro de la "hegemonía cultural" que Gramsci (1971) describe, donde las instituciones dominantes imponen su visión de lo cultural, restringiendo la capacidad de los sectores populares para incidir de manera real en las decisiones que afectan sus propias tradiciones.

En el artículo ocho, se designa formalmente al comité como el responsable de la celebración y organización del carnaval mediante un

decreto. Sin embargo, esta decisión refleja una contradicción fundamental: una fiesta, por su propia naturaleza, es un espacio de desenfreno y goce colectivo, donde la espontaneidad y la libertad son esenciales. Al ser regulada y organizada por decreto, la festividad pierde parte de su esencia original, transformándose en un evento institucionalizado que ya no responde a la dinámica de la comunidad, sino a la lógica burocrática y controladora de las autoridades. Como señala Foucault (1975), este tipo de intervenciones oficiales no solo buscan regular las celebraciones, sino también someterlas a un control minucioso que anula la espontaneidad y autonomía que históricamente han caracterizado las festividades populares.

Este proceso de institucionalización del carnaval pone en evidencia cómo la estructura oficial busca apropiarse de lo popular, transformando un espacio de liberación y expresión colectiva en un evento organizado y monitoreado por las instituciones. A través de la imposición de decretos y la centralización del poder en manos de las autoridades, el carnaval pierde su capacidad de ser un acto auténticamente popular, en el que los individuos y colectivos podrían ejercer su autonomía para celebrar de acuerdo a sus propias dinámicas y significados.

En los artículos nueve y diez del texto, se establece la asignación de fondos provenientes del gobierno central y de las instituciones involucradas para la celebración del Carnaval de Guaranda. Este proceso revela la emergencia de un tipo de paternalismo institucional en torno a la festividad, en el cual las instituciones, como el municipio y el consejo provincial, se convierten en los encargados de distribuir los recursos a los grupos que desean participar en los eventos organizados

por las autoridades. De este modo, los grupos que deseen intervenir en la celebración deben contar con la aprobación y el apoyo de las instituciones, lo que establece una relación asimétrica de poder. Esta dinámica crea una situación en la que los sectores populares, al no contar con los recursos o el apoyo directo de las instituciones, se ven excluidos de la toma de decisiones y relegados a un papel secundario, condicionado a la voluntad de las autoridades.

Como señala Mignolo (2007), este tipo de prácticas institucionales refleja una lógica colonial de control, en la que las estructuras oficiales no solo dictan las condiciones para la participación, sino que también imponen su propia visión de lo que debe ser "legítimo" y "apropiado" en la festividad. Esta lógica paternalista refuerza la jerarquización entre los sectores populares y las instituciones oficiales, subordinando las formas auténticas de celebración de los grupos populares a las demandas y expectativas del poder central.

En el artículo doce, la intención de centralizar la celebración queda explícita, a pesar de la notable diversidad cultural dentro de la provincia de Bolívar. Localidades como Balzapamba, Caluma, Echandía y otras comunidades poseen formas particulares de celebrar el carnaval que reflejan sus propias tradiciones y cosmovisiones. Sin embargo, el comité organizador, facultado para invitar a representantes de otros cantones, no contempla el envío de comisiones a las localidades periféricas para compartir y enriquecer la celebración. Este enfoque centralizador refleja una relación asimétrica de poder, en la que las colectividades de la periferia provincial se ven obligadas a llevar sus tradiciones al centro, es decir, a la ciudad de Guaranda, sin recibir a cambio una reciprocidad

cultural. La ciudad de Guaranda, como punto focal del carnaval, se convierte en el espacio en el que se define el sentido de la celebración, mientras que las prácticas y tradiciones de los cantones más alejados quedan subyugadas a la normativa oficial que, en muchos casos, no reconoce ni integra sus particularidades.

Este proceso de centralización no solo subraya las dinámicas de poder entre los centros urbanos y las periferias, sino que también refleja lo que se puede entender como un fenómeno de *colonialidad del poder*, en el que las formas culturales locales son absorbidas y transformadas para ajustarse a las normas impuestas por el poder central. Como afirma Quijano (2000), la colonialidad del poder implica la imposición de un orden jerárquico que relega a las comunidades periféricas y marginaliza sus expresiones culturales en favor de un modelo homogéneo y centralizado que responde a las lógicas de la modernidad colonial.

En los artículos trece y catorce, se establece el proceso administrativo relacionado con la gestión de los recursos destinados a la celebración del Carnaval. En estos artículos, se asigna al comité organizador la responsabilidad exclusiva de la administración de los fondos, garantizando que las cuentas sean debidamente documentadas. De esta manera, el comité se posiciona como el principal órgano rector de la festividad, consolidando su rol como el máximo responsable de la organización del carnaval. Esta reconfiguración administrativa implica una transformación fundamental en la naturaleza del evento, que anteriormente había sido organizado de manera espontánea por los propios carnavaleros. La institucionalización de la gestión de los recursos y la toma de decisiones, dirigida por el comité, refleja un

proceso de centralización y control, que desplaza la participación comunitaria original en la planificación y ejecución de la festividad. Este cambio refleja un giro hacia la burocratización de una fiesta que históricamente se caracterizaba por su carácter espontáneo y colectivo, convirtiéndola en un evento cada vez más regulado y subordinado a las decisiones de las autoridades oficiales.

Aunque se podría haber seleccionado otro texto, considero que este es particularmente relevante, ya que representa un hito en la intervención de los sectores oficiales en la celebración del Carnaval. Este texto resulta adecuado para ilustrar cómo las autoridades han modificado la festividad, imponiendo los matices y las directrices que consideran apropiados para la celebración, en función de los paradigmas culturales que manejan, los cuales a menudo se alinean con concepciones de lo que debe considerarse "culto" o "civilizado". Esta intervención refleja una dinámica de poder en la que lo popular se ve transformado y regulado según los estándares establecidos por las instituciones, desplazando las formas de celebración espontáneas y tradicionales que caracterizaban la festividad en sus orígenes.

Después de realizar un análisis sobre las ordenanzas que se han realizado por parte del Municipio, sobre el carnaval, no encontré un punto que específicamente merezca ser mencionado o que llame la atención, tal vez un punto aparte es el establecer en el año de 1994, el acto de la elección de la reina como un acto parte del Carnaval, el mismo que se mantiene hasta la presente fecha.

El siguiente punto a considerar en este análisis son los elementos adoptados por las instituciones oficiales encargadas de la promoción del Carnaval de Guaranda. Para este propósito, se ha tomado como referencia el período comprendido entre los años 2004 y 2006, años en los que se realizó este trabajo. A continuación, se presentará una descripción detallada de los elementos utilizados por dichas instituciones en la promoción de la festividad durante este lapso de tiempo.

En los años 2004 y 2005, los afiches promocionales del Carnaval de Guaranda tuvieron como figura central a la Reina del Carnaval, lo que refleja una clara priorización de la estética institucionalizada y de la imagen femenina como símbolo representativo de la festividad. La figura de la Reina, ubicada en el centro del afiche, estaba rodeada por imágenes de los eventos oficiales, como desfiles y comparsas. En el afiche de 2004, incluso se destacaban las figuras del alcalde y el Taita Carnaval en los márgenes del póster, mostrando cómo las autoridades locales se colocaban como ejes de la celebración. Sin embargo, en el afiche del Carnaval de 2006, la figura de la Reina fue excluida, lo que sugiere un giro en las estrategias de representación, pero manteniendo como constante la presencia de las comparsas, desfiles y murgas, elementos que continúan reflejando la institucionalización del evento.

Lo interesante de este cambio es que, aunque se intenta diversificar la representación del carnaval, sigue siendo evidente la homogeneización de la festividad bajo una lógica de espectáculo organizado, en la que ciertos elementos culturales son excluidos de la promoción oficial. Un ejemplo claro de esta exclusión es la figura del *Indio Guaranga*, un

monumento de aproximadamente cinco metros que se encuentra en el mirador del museo de la ciudad. Esta figura, creada por Augusto César Saltos, promotor de la primera comparsa, se erige como un intento de dar una identidad ancestral a la comunidad guarandeña, pero también refleja una construcción cultural externa a la comunidad misma. Esta figura es una manifestación de lo que Mignolo (2007) denomina la *colonialidad del poder*, un proceso en el que se recrean tradiciones "ancestrales" que, aunque supuestamente autóctonas, son reinterpretadas y modeladas para ajustarse a las expectativas del poder oficial.

Por otro lado, el logotipo que se presenta en todos los afiches promocionales es la figura del *chagra*, una representación minimalista y caricaturizada de un personaje rural, con un poncho, sombrero y un mostacho prominente. Esta imagen, encargada por la municipalidad y creada por un arquitecto local, simboliza una visión estereotipada de la identidad guarandeña, diseñada para atraer al turista y proyectar una imagen simplificada de lo "auténtico". Esta construcción visual resalta una narrativa homogénea de la comunidad, en la que la diversidad de las expresiones culturales locales queda oculta o subordinada a una representación oficial y estandarizada.

Este proceso de representación de lo "folklórico" y "tradicional" en los afiches del carnaval, en lugar de resaltar las múltiples facetas de la fiesta, como la gastronomía, los bailes populares o las celebraciones de puerta adentro que caracterizan la vivencia cotidiana del carnaval, reduce la festividad a una exhibición que responde a una lógica comercial y turística. Como observa García Canclini (2001), la institucionalización

de las tradiciones populares genera una apropiación de lo *popular* por parte de las estructuras de poder, despojando a las prácticas culturales de su significado original y reduciéndolas a una simple representación para consumo externo. Esta visión limitada y controlada de la festividad no solo ignora las dinámicas locales, sino que también silencia otras expresiones culturales importantes, como el carnaval indígena, que no encajan en los cánones establecidos por el sector oficial.

Desde una perspectiva decolonial y feminista, este análisis resalta cómo, bajo el pretexto de preservar lo "folklórico" y de representar una identidad cultural, el carnaval es apropiado y reconfigurado por las élites institucionales para servir a sus propios intereses, en lugar de ser un espacio para la autodefinición y la afirmación cultural de la comunidad local. En este sentido, el carnaval se convierte en un escenario en el que lo popular y lo tradicional son despojados de sus significados orgánicos y son transformados en productos para el consumo de otros, manteniendo las estructuras de poder que perpetúan la exclusión y la marginalización de las voces populares.

Aunque los sectores populares y sus prácticas son excluidos explícitamente por parte de los sectores oficiales en los medios de difusión hacia el exterior, estos sectores, al estar compuestos por una amplia y diversa población guarandeña que ha emigrado a diversas partes del país, han encontrado en las invitaciones personales y en el lenguaje cotidiano su principal forma de promocionar el Carnaval de Guaranda. A través de las redes sociales, el boca a boca y otros mecanismos de comunicación informal, los guarandeños mantienen

viva la conexión con su festividad, transmitiendo su valor cultural y emocional más allá de las fronteras físicas de la ciudad.

Lo interesante de este fenómeno es que, en este proceso de promoción, las afectividades juegan un papel central. La invitación al carnaval, más allá de ser un acto comercial o turístico, se fundamenta en relaciones de cercanía y afecto, en lazos familiares y de amistad que trascienden la formalidad de los medios oficiales. Esta forma de promoción resalta el carácter comunitario y relacional del carnaval, donde el goce y la celebración no solo se perciben como un acto colectivo, sino también como un acto de pertenencia emocional. De esta manera, los sectores populares se apropian de la festividad, redefiniéndola desde una perspectiva afectiva que subraya la importancia de los vínculos interpersonales y la identidad local, en contraposición a la representación estandarizada que ofrecen los sectores institucionales. Este fenómeno subraya una dinámica de resistencia cultural, donde las prácticas populares sobreviven y se transmiten, a pesar de los intentos de los sectores oficiales por controlar y comercializar el carnaval.

Esta apropiación del carnaval por parte de los sectores populares demuestra cómo las tradiciones pueden persistir y adaptarse a nuevas formas de comunicación y difusión, subrayando la importancia de las redes informales y afectivas en la preservación de la identidad cultural.

Aunque se podría interpretar que existe una clara contraposición o antagonismo entre las posiciones oficiales y populares, lo que realmente se observa es una profunda inconexión entre estos dos sectores. En teoría, lo oficial debería actuar como defensor de las causas populares, al menos

en lo que respecta a la celebración del Carnaval de Guaranda, pero lo que se evidencia es una desconexión entre las dinámicas locales y las estrategias institucionalizadas. En la década de los setentas, el sector oficial intentó "culturar" la festividad, siguiendo un modelo que buscaba compararla con el carnaval de Ambato, una fiesta que, a diferencia de la de Guaranda, había sido institucionalizada casi exclusivamente con fines promocionales y turísticos, especialmente después del terremoto de 1948 que devastó la ciudad. Este proceso de apropiación institucional de la festividad busca alinearla con modelos externos de celebraciones "civilizadas" y "promocionables" para el turismo, en contraposición a las prácticas orgánicas y autóctonas de la comunidad.

Desde una perspectiva decolonial, este intento de "culturización" y homologación subraya lo que Mignolo (2007) describe como la *colonialidad del poder*, donde las expresiones culturales autóctonas son absorbidas y transformadas para ajustarse a los intereses de un sistema dominante, que define lo que es aceptable y lo que debe ser considerado legítimo. Este proceso no solo implica la modificación de la festividad, sino también una forma de despojarla de su carácter espontáneo y popular, reemplazándolo por una versión normada que responde a las expectativas externas de lo "civilizado" y "turísticamente vendible".

Además, la represión de las prácticas tradicionales del carnaval en otras ciudades como Quito y Guayaquil, donde el juego con agua fue severamente limitado, refleja una clara tendencia hacia la criminalización de lo popular y lo subversivo, en favor de una festividad reglamentada y controlada. En este sentido, el Carnaval de Guaranda, al

ser intervenido por las instituciones oficiales, se ve arrastrado hacia una estructura que no solo niega las dinámicas locales, sino que también reproduce un discurso de modernidad que coloca lo "autóctono" como algo a ser domesticado y subordinado a los intereses de los sectores dominantes. Como apunta Foucault (1975), este tipo de intervenciones busca no solo regular, sino también reconfigurar las relaciones de poder, donde las prácticas populares quedan relegadas a un espacio secundario, mientras que la institucionalización y el control de la festividad se erigen como los mecanismos de legitimación del poder oficial.

Aunque en ciertos momentos puede parecer que los sectores oficiales y populares se han encontrado en un punto de convergencia, en realidad esta aparente unión es producto de una larga historia en la que los sectores oficiales han asumido, de manera arrogante, que saben lo que es mejor para los sectores populares. Esta postura de "superioridad" ha llevado a una falta de colaboración genuina y a la transformación de lo que alguna vez fue un espacio de expresión popular y comunitaria en una festividad monótona y regulada por las autoridades.

A pesar de que lo *popular* representa a una gran parte de la población, estos sectores, al no estar completamente organizados o cohesionados, se han adaptado gradualmente a las dinámicas impuestas por el sector oficial. En lugar de resistir abiertamente a las estructuras de poder que intentan definir el carnaval, los sectores populares han resemantizado y transformado las prácticas y discursos oficiales, reinterpretándolos y adaptándolos a sus propios contextos. Esta adaptación no debe verse como una simple sumisión, sino como una forma de resistencia activa que permite a las comunidades populares mantener su agencia dentro de

las estructuras impuestas, reconfigurando la festividad y otorgándole nuevos significados.

Desde una perspectiva decolonial, este proceso refleja la *colonialidad del poder* descrita por Mignolo (2007), donde las prácticas populares son absorbidas y transformadas por las estructuras oficiales, pero las comunidades populares, a través de la resemantización de estas prácticas, logran subvertir las expectativas del poder central y continúan ejerciendo su influencia en la fiesta. Así, lo que en principio fue una imposición institucional, se convierte en una forma de resistencia cultural, en la que lo popular, lejos de desaparecer, se adapta, se reinventa y sigue siendo una fuerza vital en la celebración del carnaval.

CAPÍTULO XI

11 EL CARNAVAL UNA FIESTA CON VIDA PROPIA

Como se abordó previamente en la construcción del marco teórico, la fiesta es un fenómeno social complejo que puede ser analizado desde múltiples perspectivas, cada una destacando sus diversas características. Sin embargo, todas estas perspectivas coinciden en un punto central: la fiesta es un espacio que rompe con la cotidianidad y, al hacerlo, intensifica la experiencia vital. En este sentido, el ser humano recurre a la festividad para recalcar momentos trascendentales de su existencia, momentos que marcan un antes y un después en su vida. Es así como, al nacer, la vida humana se celebra anualmente en muchas culturas occidentales, un acto que, lejos de ser una mera repetición, otorga a la vida un sentido especial que se encuentra alejado de lo rutinario.

De igual forma, existen festividades de carácter religioso, como los bautismos o las primeras comuniones, donde un grupo se aglutina en torno a la figura del festejado. Estos momentos son reconocidos y celebrados por una comunidad que refuerza su identidad a través de la presencia compartida y el ritual de la celebración. Igualmente, las fiestas religiosas locales, como la de un patrón del pueblo, o las conmemoraciones por el nacimiento o la muerte de figuras representativas de una localidad, son momentos que consolidan el sentido de comunidad, de pertenencia a un colectivo que se articula alrededor de eventos rituales.

Sin embargo, en un contexto decolonial, es crucial señalar cómo muchas de estas festividades, especialmente las religiosas, están atravesadas por

lógicas de poder que provienen de tradiciones impuestas. Fiestas como la Navidad o la Semana Santa, que celebran el nacimiento y la muerte de Jesucristo, la figura central del cristianismo occidental, son, en muchos casos, ejemplos de cómo las prácticas de un sistema religioso universalizante se imponen a las comunidades locales, despojándolas de sus propias cosmovisiones y sustituyéndolas por narrativas homogéneas que refuerzan la colonialidad del poder y del saber.

Estas celebraciones sacras, que históricamente han sido canalizadas y gestionadas por instituciones religiosas centralizadas, sirven no solo para reforzar el control de la vida cotidiana a través de la imposición de normas y valores, sino también para homogeneizar las identidades en torno a un único relato dominante. Tal como lo describe Mignolo (2007), esta imposición de lo sagrado y lo trascendental desde una perspectiva eurocéntrica no solo afecta las prácticas religiosas, sino que también redefine lo que debe ser celebrado, obviando o descalificando otras formas de espiritualidad y de celebración que no se ajustan a estos parámetros. La festividad, entonces, se convierte no solo en un momento de ruptura con la cotidianidad, sino también en un espacio donde se reafirma la hegemonía de un relato cultural dominante.

En conclusión, al abordar las festividades desde una perspectiva decolonial, se hace evidente que más allá de la ruptura con lo cotidiano, estas celebraciones sirven también como vehículos de poder y control cultural. Mientras que en muchas culturas las festividades han sido espacios de reafirmación identitaria, los procesos coloniales han reconfigurado estas celebraciones, dándoles una forma que responde a los intereses de las instituciones que las gestionan, despojándolas de sus

significados originales y subordinándolas a un modelo globalizante y excluyente.

Es posible que algunas festividades estén orientadas a la configuración de la identidad nacional, adoptando un carácter patriótico. Este es el caso de las celebraciones de independencia, fundación o aquellas que buscan consolidar la unidad socio-territorial, tales como las festividades asociadas a la cantonización, provincialización u otros hitos territoriales significativos. Estas celebraciones, a menudo institucionalizadas, no solo celebran eventos históricos, sino que también sirven para consolidar el ideal de patria o nación, promoviendo, en diversos grados, sentimientos patrióticos entre los miembros de la comunidad. A través de estos rituales festivos, se refuerzan símbolos nacionales y se fomenta la cohesión social, contribuyendo a la construcción de una identidad colectiva que se alinea con los valores y narrativas dominantes de la nación.

Las festividades dedicadas a figuras representativas o a conceptos como el amor, la maternidad, la paternidad o el trabajo, como el Día del Maestro, suelen ser apropiadas por el mercado, explotando las afectividades humanas para fines comerciales. Desde una perspectiva decolonial y feminista, estas celebraciones no solo reproducen estereotipos de género y roles tradicionales, sino que también instrumentalizan las relaciones afectivas para consolidar estructuras de poder capitalistas. Al convertir estas fechas en productos de consumo, se invisibilizan las luchas sociales y se refuerzan las normas patriarcales que perpetúan la explotación, especialmente del trabajo no remunerado de las mujeres, como en el caso del Día de la Madre. Esto refleja cómo

el capitalismo y la colonialidad de género se entrelazan para mantener el control sobre los cuerpos y los afectos, como señalan autoras como Lugones (2007).

El carnaval, históricamente asociado tanto con prácticas religiosas como paganas, tiene sus orígenes en festividades como las saturnales romanas o las celebraciones en honor a Baco, además de servir como una especie de preludeo a la cuaresma. Sin embargo, en el contexto del Carnaval de Guaranda, esta connotación sacra parece perder relevancia hasta el miércoles de ceniza, cuando los más devotos y religiosos se acercan a la misa para recibir la cruz de ceniza, un acto simbólico que marca el inicio de la cuaresma. En este momento, se busca expiar los pecados y excesos cometidos durante el carnaval, especialmente aquellos relacionados con los excesos gastronómicos, de los cuales, parece, nadie puede escapar. Como señala Schultz (2010), la fiesta es un espacio de intensificación de la vida, un “exceso” que se caracteriza precisamente por la ruptura con las normas cotidianas y la liberación de los cuerpos. Sin embargo, esta liberación no es permanente; como apunta Schultz (2003), las festividades, una vez concluido el desenfreno, requieren una reanudación de la normalidad, simbolizada en rituales como la imposición de la ceniza, donde se restauran las jerarquías y se reintegra el individuo a la disciplina social. Así, la fiesta no solo es un escape temporal, sino también un proceso cíclico de transgresión y restauración, donde el exceso y la penitencia se interrelacionan como componentes esenciales de la experiencia festiva.

Es por ello que la celebración del carnaval tiene como objetivo principal la fiesta misma, el disfrute, el goce y la celebración en su totalidad. A

pesar de los excesos característicos de los sectores populares, que no son ajenos al consumo desmesurado de alimentos y bebidas alcohólicas, que en ocasiones conducen a situaciones desproporcionadas, e incluso a episodios de violencia en el calor de la fiesta, la esencia del carnaval radica precisamente en esta ruptura con la cotidianidad. Como apunta Schultz (2010), la fiesta es un espacio de liberación y transgresión, donde las normas sociales se suspenden temporalmente para dar paso a la exaltación de los sentidos y la comunidad. Sin embargo, estos excesos, lejos de ser reprimidos por completo, son parte inherente de la celebración, y a pesar de los intentos por parte de las autoridades para moderarlos y canalizar la festividad hacia un espectáculo controlado, la verdadera esencia del carnaval radica en su capacidad de ser un acto colectivo y masivo que, a través de sus excesos, refleja la vitalidad y la resistencia de los sectores populares. De esta manera, la fiesta se convierte en un espacio de negociación entre lo institucional y lo popular, donde las estructuras de poder intentan modelar la celebración sin lograr despojarla de su carácter espontáneo y subversivo.

A pesar de que la fiesta, en muchos contextos, es vista como el escenario ideal para que el poder institucional se visibilice, el carnaval de Guaranda parece ofrecer una dinámica contraria. A diferencia de otros espacios festivos donde las autoridades buscan consolidar su imagen y control, el carnaval en Guaranda mantiene una particularidad significativa: ninguno de los participantes que ha asumido el rol de "Taita Carnaval" ha logrado trascender en la esfera política como figura de elección popular. Este fenómeno refleja una disociación entre el carnaval y las aspiraciones políticas formales, subrayando la

independencia de la festividad frente a las dinámicas del poder institucional. Además, la participación de las autoridades, cuando ocurre, se limita casi exclusivamente a los eventos que son organizados bajo el marco institucional, tales como la elección de reinas o las comparsas. De este modo, el carnaval de Guaranda se configura como un espacio donde lo popular y lo institucional coexisten, pero en el que las estructuras de poder oficiales no logran apropiarse completamente de la celebración, dejando espacio para la espontaneidad y la autonomía de los sectores populares.

El Carnaval de Guaranda conserva una notable pureza en su realización, ya que, a pesar de las tensiones y resistencias que surgen tanto desde los sectores oficiales como populares, ha logrado mantenerse fiel a su naturaleza. Esta resistencia a la institucionalización y regulación es clave para entender por qué el carnaval persiste: lo que lo caracteriza es su capacidad para trascender los marcos establecidos, sean estos religiosos, patrióticos o de otro tipo. A diferencia de otras festividades que pueden estar cargadas de significados sacros o nacionales, el Carnaval de Guaranda se sostiene principalmente por su carácter intrínseco de celebración, en la cual lo primordial es el goce y el disfrute colectivo. Es un espacio en el que se rompe con la rutina diaria y se permite una liberación de las normas cotidianas, lo que otorga al carnaval su esencia única. En este sentido, la fiesta no es solo una práctica cultural, sino un medio para vivenciar una temporalidad alternativa que permite a los participantes experimentar una libertad que no se encuentra en otros aspectos de la vida cotidiana. La coexistencia de lo oficial y lo popular dentro de esta celebración es testimonio de una

dinámica social en la que la fiesta se convierte en un espacio de resistencia y autonomía frente a las imposiciones externas.

El Carnaval de Guaranda posee una vida propia que va más allá de su carácter festivo, que aunque está marcado por la celebración y el goce, no se reduce a estos aspectos. Su esencia radica en los imaginarios que ha generado en la comunidad guarandea, siendo un espacio referencial de identidad y afectividad tanto a nivel local como nacional. El carnaval se ha consolidado como una de las festividades más significativas para los guarandea, no solo por su carácter lúdico, sino por el valor identitario y emocional que encierra, aunque no recurra a símbolos como cruces, esvásticas o banderas para su construcción. A diferencia de otras celebraciones que están cargadas de simbolismos políticos o religiosos, el Carnaval de Guaranda se sustenta en la alegría, la liberación y la interacción social, funcionando como un espacio donde las relaciones de amistad, parentesco e integración se consolidan. Es, en su sentido más literal, una fiesta que no requiere justificación más allá de su propósito de celebración. En este contexto, el carnaval no solo es un espacio de disfrute colectivo, sino un proceso profundo de conexión emocional, sobre todo para aquellos que comparten un lazo identitario con Guaranda.

CAPÍTULO XII

12 LA POSICIÓN OFICIAL Y SUS ACTORES

La posición oficial, desde las concepciones teóricas que hemos abordado, basadas en los enfoques de Bajtín, Foucault y Gramsci, se caracteriza por la articulación de la institucionalidad como un espacio de poder que regula, organiza y controla los eventos festivos. En este sentido, el análisis de la posición oficial se centra en las instituciones encargadas de la organización del carnaval, con especial énfasis en la Casa de la Cultura, representada en la figura de César Augusto Saltos. Siguiendo la perspectiva de Gramsci sobre la hegemonía cultural y el papel de las instituciones en la consolidación del poder, se entiende que la institucionalización del carnaval responde a una necesidad de la élite para moldear la festividad a su favor, legitimando un control sobre la cultura popular. Asimismo, desde el análisis foucaultiano, podemos observar cómo las instituciones no solo organizan, sino que también disciplinan las prácticas festivas, configurando la forma en que se celebra la fiesta y gestionando las relaciones de poder que subyacen en ellas. A continuación, se tomará como referencia el libro de César Augusto Saltos, *El Carnaval de Guaranda*, como una fuente clave para comprender cómo las instituciones oficiales han intervenido en la configuración de esta festividad, consolidando una narrativa oficial que busca reforzar su control sobre la expresión cultural popular.

La cita "Bien podemos decir: era una celebración sin entusiasmo, por no decirlo fría, sin vida", pronunciada por César Augusto Saltos, refleja una postura intelectualista que caracteriza la percepción oficial sobre el

Carnaval de Guaranda en momentos previos a su institucionalización. Desde la Casa de la Cultura, institución que en su momento asumió la responsabilidad de preservar y conservar la cultura popular, se estableció una visión de la festividad como algo carente de vitalidad, casi como un patrimonio folklórico. Este enfoque, alineado con las ideas de Gramsci sobre la hegemonía cultural, percibe lo popular como algo "primitivo" que debe ser rescatado y revitalizado por los sectores intelectuales y las instituciones oficiales. Saltos, como representante de esta perspectiva, se asume como el salvador de una tradición que, en su visión, había perdido su fuerza original y su capacidad de aglutinar a la comunidad en un proceso vibrante y espontáneo. Sin embargo, y como señala Bajtín (1981), las festividades populares, lejos de ser una celebración "sin vida", son espacios de resistencia y negociación social, donde los valores y significados se construyen colectivamente. No es mi intención deslegitimar la postura de Saltos, pues su contribución fue fundamental para dar forma a la festividad tal como la conocemos hoy. Sin su aporte intelectual, el Carnaval de Guaranda no habría alcanzado la relevancia que tiene en la actualidad.

El siguiente párrafo, referido al Carnaval de Guaranda, expresa lo siguiente: "lo único que no llevaba camino de desaparecer eran las invitaciones que se hacían entre familiares, amistades a servirse en casa los platos típicos que se servían en esta fiesta, y donde acaso se jugaba y cantaba sin que llegue a trascender hacia fuera tal entusiasmo". En estas palabras se puede identificar una valoración negativa hacia lo que en su momento representó la esencia del Carnaval de Guaranda, es decir, una fiesta íntima y familiar, donde las relaciones se daban

principalmente entre familiares y amigos cercanos, creando un espacio afectivo que trascendía el mero acto festivo. La cita refleja la transición hacia una celebración más abierta y pública, en la que, si bien se mantenía el núcleo familiar, también se proyectaba un carnaval que comenzaba a abarcar espacios más amplios, con la intención de extender su entusiasmo más allá de las fronteras del círculo cercano. Como señala Bajtín (1981), la fiesta popular no se limita a los lazos familiares o a la esfera privada; es un espacio que, por su naturaleza, busca la integración social y la construcción de nuevas relaciones colectivas. Así, lo que inicialmente era una festividad privada y familiar comenzó a transformarse en un evento más inclusivo, orientado a integrar a la comunidad en su conjunto.

La cita “Dejarla que desaparezca la única fiesta folklórica que se ha venido celebrando en Guaranda, la Provincia toda solo por mirar con indiferencia, no era posible” refleja una postura oficialista que resalta el papel "salvador" de la institución en la preservación de la festividad, tratando la cultura no como un proceso vivo y dinámico, sino como un objeto folklórico a rescatar. Desde esta perspectiva, se considera a la cultura como algo que debe ser conservado dentro de los límites de lo estático, muy al estilo de un museo, donde lo que se valora son los signos externos y las representaciones visuales de la tradición, más que las interacciones sociales y los procesos vivenciales que subyacen a la festividad. Como señala Bajtín (1981), la cultura popular no debe ser vista como un conjunto de símbolos muertos que deben ser preservados en su forma original, sino como un espacio de interacción dinámica que refleja las relaciones y luchas sociales. Esta intervención institucional

no solo desconoce la transformación natural de las prácticas culturales, sino que también reduce las complejas interrelaciones de la sociedad guarandéña a simples representaciones. No pretendo afirmar que estas interrelaciones hayan desaparecido por completo en la actualidad, sino que, como cualquier intervención social, la institucionalización de la fiesta debe ser consciente de las personas involucradas y afectadas por dicho proceso, para evitar la imposición de una visión unificada que ignore la diversidad y el dinamismo de la cultura popular.

La cita "No nos fue difícil: la alcanzamos porque hubimos formado la gran unidad monolítica en esta aspiración de conservar nuestro folklor, poniéndole a tono con las exigencias del día. Para todo esto estuvieron a nuestro lado todas las autoridades civiles, militares y eclesiásticas, los Colegios secundarios: Ángel Polibio Chávez, Pedro Carbo, Técnico Profesional, Monseñor Rada, Sociedad de Trabajadores tales como Chóferes, Socorros mutuos, Federación de Trabajadores, Sindicato de Trabajadores, Clubes culturales y deportivos, Barrios. En una palabra todo el pueblo. Todos ahí estuvimos presentes en el reencuentro", destaca el esfuerzo de las autoridades por consolidar el proyecto del Carnaval, pero también resalta una falacia implícita: aunque se menciona al pueblo como partícipe del proceso, este no fue consultado sobre la formulación de dicho proyecto. En lugar de ser parte activa de la creación y diseño del Carnaval, el pueblo simplemente participó en la ejecución y disfrute de lo que las autoridades ya habían planificado. Este fenómeno se alinea con las observaciones de Foucault (1975), quien señala cómo las instituciones, al asumir un rol "salvador", crean una falsa inclusión que, en realidad, subordina a los sectores populares a las

decisiones tomadas por una elite institucional. Aunque se reconoce el aporte del pueblo, en la práctica este es relegado a un papel pasivo. A su vez, según Gramsci (1971), la creación de una "unidad monolítica" a través de la intervención de las autoridades no solo consolida el control sobre la festividad, sino que también impide una verdadera participación democrática, pues las decisiones siguen siendo tomadas desde arriba, sin espacio para la negociación o la reconfiguración de la fiesta desde los intereses de los propios actores populares.

Es importante aclarar que no se pretende atacar a los sectores institucionales involucrados en este proceso, sino ofrecer una visión objetiva de cómo las relaciones de poder, en este caso mediadas por las autoridades, configuran las festividades populares de manera que los sectores populares, aunque incluidos en el evento, no tienen control sobre la definición de su celebración. Esta situación, lejos de suponer una crítica destructiva, busca señalar cómo los procesos de institucionalización pueden modificar la naturaleza espontánea de una tradición cultural, tal como lo expone Bajtín (1981) al argumentar que la fiesta popular, al ser institucionalizada, pierde su carácter de subversión y resistencia, transformándose en una expresión controlada y normada por las élites.

La cita: "Que, el Carnaval de Guaranda es una fiesta popular que encarna cultura, costumbres y tradición en todas las personas que habiendo superado fronteras de toda índole participan del festival", ejemplifica cómo desde el sector oficial se asume el discurso de los sectores populares, presentándose como los portavoces de una cultura que, aunque reivindicada por ellos, no siempre refleja las verdaderas

dinámicas y tensiones de estos sectores. De hecho, en muchos casos, los sectores oficiales actúan como ventrílocuos de los sectores populares, hablándoles y expresándose a través de los designios e intenciones que ellos mismos imponen, pero que no siempre corresponden con la experiencia vivida y deseada por la comunidad. A pesar de que tanto el sector oficial como los populares tienen un vínculo en la celebración, estos sectores muchas veces permanecen desconectados, como señalan Bajtín (1981) y Foucault (1975). La institucionalización de la fiesta, lejos de reflejar una expresión genuina de lo popular, se convierte en un ejercicio de apropiación simbólica, donde los actores oficiales definen y controlan el discurso, mientras que las voces de los participantes populares quedan subordinadas a las narrativas de quienes ostentan el poder.

“Art. 3.- El Comité tiene por objeto recoger y mantener oficialmente los baluartes populares, insignias, símbolos, indumentaria, música, coplas, instrumental y cuanto de folklor se ha venido utilizando en este festival desde tiempos remotos.” Como ya se mencionó en la parte etnográfica de nuestra investigación muchos de los valores tradicionales y folklóricos que se asumen por parte de los sectores oficiales, fueron partidamente inventados en el momento que se instituyó la figura de las comparsas en la celebración del Carnaval de Guaranda. Y al ser dos sectores inconexos como lo son el oficial y popular, resulta paradójico que el sector oficial quiera mantener “oficialmente” aquellas expresiones culturales que son propias de los sectores populares, y que en un momento dado cambiaron por otras que en su debido momento no

fueron contrarias a la manera popular y tradicional de festejar el Carnaval.

“Art. 5.- Todos los actos públicos que se realicen dentro del festival son de carácter popular y se financiarán a cargo del Comité, con los fondos que en cada año le sean asignados en el presupuesto general del Estado y organismos seccionales del cantón y la provincia.”. Que el financiamiento de la fiesta corra a cargo del sector oficial pone un condicionamiento a la posible espontaneidad de los sectores populares y jugándose una especie de paternalismo, por parte de la institucionalidad hacia los sectores populares. Ya que cada diversos grupos populares de la colectividad deben contar con el beneplácito de la institucionalidad en sus diversas formas, sea Municipio, Consejo Provincial, u otras para participar de la mejor manera posible dentro de los eventos que son propuestos por la misma institucionalidad u alternativas diversas que estos propongan para realizar dentro de lo que es la fiesta del Carnaval de Guaranda. Como es el caso de Clubes, como lo Piratas, o los Chacareros, que para participar en estos eventos han caído en la práctica de recurrir a la institución como su principal auspiciante u organizador de su participación en estos eventos, u otros que estos propongan a los sectores oficiales.

Hemos analizado la posición oficial desde la perspectiva de aquellas instituciones que por sus características, tienen un poder preclaro dentro de la población, pero en lo que se refiere al resto de instituciones especialmente los colegios, se ha podido observar que se da un claro distanciamiento en lo que se refiere a las autoridades de los diversos planteles, que por un lado participan activamente en los eventos oficiales

como las comparsas, pero sus alumnos son los principales participantes de los jolgorios y excesos que son propios del Carnaval, como es el juego con agua, el consumo de licor, la apropiación de los espacios públicos por medio de los bailes populares, es en las instituciones educativas, y me permito incluir dentro de estas la misma Universidad de Bolívar

CAPÍTULO XIII

13 LA POSICIÓN POPULAR Y SUS ACTORES

La posición popular, en contraposición a la oficial, se refiere a aquellos actores que participan en el Carnaval fuera del ámbito institucional. Sin embargo, a diferencia de lo oficial, los roles dentro de lo popular no son fijos ni estables, sino que se yuxtaponen y se mezclan de manera fluida. Esto implica que lo popular es mucho más difícil de definir que lo oficial, ya que abarca una multiplicidad de actores y dinámicas que, en conjunto, engloban de manera casi holística a la ciudad de Guaranda durante el desarrollo de la festividad. En este sentido, lo popular no se circunscribe a una estructura rígida, sino que se manifiesta a través de prácticas y expresiones espontáneas que surgen de las interacciones y del flujo continuo de participantes. En contraste con lo oficial, que busca normar y organizar la celebración desde las instituciones, lo popular refleja una forma de resistencia a la institucionalización, donde la comunidad, a pesar de la inclusión de algunos elementos institucionales, sigue siendo el motor principal de la fiesta. Esta dicotomía entre lo oficial y lo popular refleja una constante negociación de poder, en la que lo oficial intenta controlar y modelar la fiesta, mientras que lo popular, por su naturaleza fluida y diversa, escapa a tales intentos de control y se articula a través de una práctica colectiva que desafía las normativas establecidas.

Para la construcción discursiva de la posición popular y sus actores, hemos recurrido a las diversas entrevistas realizadas en el marco de esta tesis, las cuales nos han permitido recoger los testimonios que dan forma a la celebración desde la perspectiva de los propios participantes.

Mientras que la institucionalidad se ha basado en los espectáculos organizados y en los medios escritos para articular su representación del Carnaval, lo popular se define por una multiplicidad de voces, actores y relatos que, por su naturaleza, resultan ser eclécticos en su composición. Lo popular no se reduce a una única interpretación, sino que se construye a través de las experiencias vividas de diversos grupos que se identifican profundamente con el Carnaval de Guaranda, manifestando un vínculo afectivo y social con la festividad. Así, el discurso popular no se limita a un conjunto homogéneo de narrativas, sino que se configura como un espacio plural, donde cada actor, desde su posición particular, contribuye a la construcción de un sentido colectivo que trasciende la lógica institucional y se nutre de la diversidad de vivencias, emociones y tradiciones que conforman la celebración.

El análisis de la posición de lo popular no puede realizarse sin integrar una perspectiva histórica, ya que la fiesta no debe ser entendida como un concepto estático ni como un elemento descontextualizado en el imaginario colectivo. Según Bajtín (1981), la cultura popular, incluida la festividad, es un fenómeno dinámico que se configura en interacción constante con las transformaciones sociales y culturales. En este sentido, el carnaval no es simplemente un conjunto de tradiciones fijas, sino un proceso en continuo cambio, que se ajusta y se adapta según las condiciones históricas que atraviesa una comunidad. Además, como señala Foucault (1975), los significados y las prácticas culturales no solo se producen a través de los discursos oficiales, sino que se van tejiendo a partir de las experiencias cotidianas de los individuos, quienes reinterpretan las celebraciones a partir de sus propias vivencias y

relaciones de poder. De esta manera, el carnaval ha evolucionado a lo largo del tiempo, influenciado por las dinámicas sociales, políticas y culturales, y se ha arraigado profundamente en la identidad colectiva de quienes lo viven. En consecuencia, entender la posición de lo popular implica reconocer cómo estas transformaciones históricas han dado forma a la manera en que las personas experimentan y participan en el carnaval, otorgándole un sentido que va más allá de las representaciones oficiales.

Las palabras anteriores se refieren a un proceso de transformación histórica del Carnaval de Guaranda, el cual, como ya se ha detallado en capítulos previos, ha atravesado distintas fases en su evolución. Desde sus inicios como una fiesta vinculada a los hacendados y la élite local, pasando por la aparición de la figura del Taita Carnaval, hasta llegar a los procesos de "culturización" del carnaval, especialmente a partir de 1973, con la intervención de la Casa de la Cultura en la figura de César Augusto Saltos. Este proceso de institucionalización de la festividad, a través de la creación de las comparsas y otros actos oficiales, otorgó al carnaval un nuevo sentido, alejándose de su carácter popular y comunitario para convertirlo en un espectáculo controlado por las élites institucionales. Desde una perspectiva decolonial, este proceso de "culturización" refleja la imposición de una visión externa sobre lo que debe ser considerado "legítimo" en términos de cultura y tradición. Como bien señala Gramsci (1971), la hegemonía cultural de las élites busca transformar lo popular en una expresión que se ajuste a sus intereses y valores, despojando a las festividades de sus significados y prácticas originarias. En este sentido, el carnaval, que originalmente

representaba un espacio de resistencia y reivindicación de lo popular, se ve cooptado por las estructuras de poder que buscan controlarlo y darle un marco institucional, despojando al pueblo de su capacidad de autoorganización y redefinición de la festividad.

Pero estos cambios que se han dado a nivel oficial, no han desdibujado por completo lo que significa la esencia de lo popular, sus posiciones y actores. En este punto tomare las palabras de una entrevista para graficar mejor nuestra visión. “Para la fiesta mayor el carnaval, aquí en la provincia toda, anteriormente en la ciudad de Guaranda, se hacían los diferentes preparativos, para estas fiestas del carnaval, preparativos que consistían no solo en el ropaje, en los polvos, en la serie de elementos que se necesitaban para la fiesta llamada el carnaval, fiesta que viene siendo desde hace mas o menos unos cincuenta años, por que anteriormente si bien es cierto que se realizaban estas fiestas, pero eran entre familias, entre barrios, que se tomaban las casas, y en cada casa pues, hacían las invitaciones correspondientes, tanto en la comida como en la bebida, y en cuanto a las bebidas propiamente dichas, esto se venia preparando desde hace mucho tiempo, tal vez mas de seis meses se preparaban ya las bebidas, bebidas que consistían pues en preparados, que realizaban las diferentes casas, los diferentes barrios, últimamente aparece el pájaro azul que le llaman, pero anteriormente no existía este tal pájaro azul, si no que preparaban mistelas, se llamaban mistelas”¹. En este contexto, se puede entender la posición popular del Carnaval de Guaranda, que originalmente tenía un carácter íntimo y casi barrial,

¹ Entrevista realizada al Dr. Lautaro león Alarcón, 20 del marzo del 2007.

centrado en las relaciones de amistad y vecindad. La fiesta, que se vivía dentro de círculos cerrados de amigos y familiares, encontraba su expresión en la comida, la bebida y las prácticas lúdicas, como el juego con agua, realizadas dentro de estos núcleos sociales definidos previamente. Sin embargo, esta dinámica no puede ser atribuida únicamente a los procesos impulsados por los sectores oficiales, ya que los cambios en la realidad nacional y global también han modificado profundamente la estructura social de Guaranda. El carnaval, al igual que otras prácticas culturales, no podía mantenerse intacto a lo largo de la historia, pues el proceso histórico implica cambios constantes, tanto a nivel local como nacional. Guaranda no podía permanecer como un enclave aislado de los movimientos más amplios que han transformado el país, y el Carnaval, como festividad popular, se vio inevitablemente involucrado en estas transformaciones. Este fenómeno puede ser comprendido desde una perspectiva decolonial, que señala cómo las estructuras de poder, tanto locales como globales, inciden directamente en la redefinición de las prácticas culturales populares. La fiesta, antes un espacio de resistencia y expresión de la comunidad, se ha visto transformada y apropiada por las dinámicas externas e internas del poder. Este proceso de transformación no es solo un fenómeno local, sino parte de un movimiento global más amplio que busca homogeneizar y controlar las manifestaciones culturales populares, reduciéndolas a simples mercancías o espectáculos que sirven a intereses económicos y políticos dominantes.

Es cierto que algunas prácticas tradicionales del Carnaval de Guaranda se están perdiendo, como la costumbre de recorrer las calles cantando al

carnaval, una práctica profundamente enraizada en la cultura de los guarandños. Como mencionan algunos de los participantes más antiguos: *"hay más antiguos que nosotros, todavía la disfrutaban el carnaval bien. Vivimos nosotros nuestra época, entonces tratamos nosotros también de que mantenerlo, y por qué le digo que era diferente, porque antes había más unidad, sería porque Guaranda era más pequeño, entonces todo era un conglomerado familiar aquí en Guaranda, nos llevábamos bien, hasta el punto que había la confianza, yo ya viví la época que le voy a contar, y donde el carnaval seguía perenne en sus tradiciones, por ejemplo cogernos los grupos y salirnos a cantar en la calle, eso usted ya no ve ahora"*. Este tipo de celebración colectiva, basada en la interacción directa entre los participantes, ha sido reemplazada en gran medida por una visión más institucionalizada del carnaval, lo que refleja el proceso de transformación social que atraviesa la festividad. De acuerdo con Realpe (2008), las festividades populares son espacios de encuentro y creación colectiva que permiten la expresión de identidades locales y la consolidación de relaciones de solidaridad. Sin embargo, esta práctica ha cedido terreno, y la toma de casas, una tradición esencial en la que amigos, familiares y vecinos compartían alimentos, bebidas y celebraban juntos, también ha desaparecido gradualmente. Como lo describe uno de los miembros del "Club Piratas": *"mire el asalto a las casas que se decía, la visita a las casas, que hacíamos nosotros, todavía recuerdo el grupo que conformábamos los piratas visitábamos y hacíamos la caída en la casa así mismo cantando el carnaval, enseguida era la entrada, más lo que estábamos ahí a festejar el carnaval donde nos servían todos los platos exquisitos, y comenzando por el trago para después darnos los chigüiles,*

servirnos la fritada, pero era unidad, ya le digo común pero más que de visita era de amistad". Esta práctica, que fortalecía los lazos de identidad y solidaridad entre los miembros de la comunidad, ha desaparecido casi por completo.

Lo que ha quedado en su lugar es una fiesta más centrada en el espacio público, en las calles, mientras que los hogares han quedado casi ausentes de la celebración del carnaval. Este cambio en los escenarios de la fiesta podría ser atribuido a varios factores, entre ellos la creciente afluencia de turistas y la situación económica que limita las posibilidades de las familias para compartir en la intimidad del hogar. De este modo, aunque la festividad no ha desaparecido por completo a nivel íntimo o familiar, se ha visto limitada en su práctica tradicional, cediendo a las demandas de una fiesta más pública y masificada. Es importante destacar que, como bien señala Gramsci (1971), la apropiación de la cultura popular por parte de las instituciones y la globalización cultural tienden a transformar las prácticas originales, introduciendo elementos externos que reconfiguran las dinámicas tradicionales de la comunidad.

Aunque parecería que el Carnaval de Guaranda ha perdido algunos de sus elementos tradicionales, existe uno que aún preserva de manera significativa la esencia de la posición popular en la fiesta: la generosidad. Este valor no se expresa con la misma efusividad que en épocas pasadas, cuando el acto de compartir entre familiares y amigos era el pilar de la festividad. No obstante, la generosidad sigue viva, manifestándose en la calle, ya sea a través del compartir licor o en los gestos de amistad que se viven durante la celebración. Como menciona uno de los participantes:

“en la actualidad bueno, ya se hizo festivo el carnaval, pero yo considero que era necesario compartir esa festividad, porque había que competir con las demás ciudades, todas las ciudades por más malita que sea, que no tenga la tradición del carnaval de Guaranda, ellos que hacen comparsas, hacen los carros alegóricos, hacen sus bailes y todo, yo creo que era necesario una transformación porque por competir, y esto era el turismo, porque yo pienso que a la gente no le gustaría, venir acá a la ciudad de Guaranda a ver el Carnaval, únicamente a ver qué es lo que se asalta a una casa, un asalto entre confianza”.

Este testimonio ilustra cómo las políticas institucionales y el impulso del proceso turístico han reconfigurado la manera en que los sectores populares participan en el Carnaval. Sin embargo, estos sectores han logrado mantener elementos claves de su identidad, como la generosidad, que sigue siendo un rasgo distintivo de su vivencia de la fiesta. A pesar de que otras ciudades, como Ambato, han intentado configurar su propia celebración del Carnaval en torno a la estética de las flores y las frutas, creando un evento orientado al turismo, el Carnaval de Guaranda conserva una autenticidad que no se puede simplemente replicar. La tradición popular de Guaranda no solo sobrevive, sino que se mantiene fiel a su esencia, pues los guarandeños siguen viéndose a sí mismos como custodios de un legado festivo que, si bien ha sido moldeado por las dinámicas turísticas y los discursos institucionales, continúa siendo un reflejo de su identidad local.

Desde una perspectiva decolonial, este proceso de transformación no debe ser entendido como una simple adaptación a las demandas del mercado, sino como una resignificación del carnaval popular que se da

dentro de las estructuras de poder y las lógicas de consumo global. A pesar de la intervención institucional, la raíz del carnaval de Guaranda sigue anclada en la generosidad, un valor que, como lo describe Mignolo (2007), resiste la homogeneización cultural promovida por el poder y, a su vez, establece una resistencia sutil y cotidiana. Este acto de compartir y de mantener la generosidad como principio fundamental no solo mantiene viva la tradición, sino que también desafía las dinámicas turísticas y mercantiles que intentan despojar a las festividades populares de su sentido más profundo.

El carnaval, en su esencia, es una fiesta de alcance universal, celebrada en diversos rincones del mundo, pero la manera en que se vive en Guaranda le otorga una serie de características identitarias que lo distinguen de cualquier otra celebración. Como bien expresa una copla tradicional del carnaval: "Al carnaval de Guaranda nadie lo puede imitar, solamente un guarandeño lo puede cantar y tocar". Esta copla no solo refleja la autenticidad del carnaval de nuestra ciudad, sino también el profundo lazo afectivo que los guarandeños sentimos hacia nuestra festividad. A lo largo de los años, el carnaval ha sido mucho más que una simple fiesta: es un ritual que nos conecta con nuestras raíces, con nuestra historia, y con una comunidad que ha preservado este legado de generación en generación. Vivir el carnaval en Guaranda no es solo participar en una celebración, es ser parte de una tradición que se siente en el alma, que nos define como pueblo y que, a pesar de las transformaciones externas, sigue siendo el corazón palpitante de nuestra identidad. Cada acorde, cada copla, cada baile, es un reflejo de esa

singular "guarandinidad" que solo quienes hemos vivido aquí podemos comprender y, más aún, compartir con los que nos rodean.

El Carnaval de Guaranda, en su núcleo, sigue siendo una manifestación eminentemente popular, en la que la gastronomía, el consumo de licores, los bailes populares y el juego con agua constituyen pilares fundamentales de la tradición local. Aunque las dinámicas oficiales e institucionales han imprimido su sello a lo largo de las últimas décadas, logrando una mayor organización y visibilidad del evento, el Carnaval persiste gracias a la participación activa y el respaldo de la gente. La institucionalización ha intentado reformular la fiesta, pero ha sido la acogida de la comunidad lo que ha permitido que la celebración continúe siendo vibrante y significativa. No obstante, algunas prácticas tradicionales están comenzando a desvanecerse. Como señala un testimonio de un habitante de Guaranda: *“Lo que se ha perdido es el canto del carnaval, lo que se está perdiendo es ya la unidad, ya se ha dejado de visitar entre grupos a las demás casas, para seguir confluenciando todo ese elemento humano, y con eso se está perdiendo la unidad, nosotros ya viviendo ya en una ciudad de egoísmo”*.

Este testimonio resalta cómo una de las prácticas más entrañables del carnaval—la visita entre casas y el intercambio de cantos y coplas—ha ido desapareciendo. Estas interacciones eran fundamentales para fortalecer los lazos de solidaridad y reciprocidad entre los miembros de la comunidad. El concepto de *generosidad*, como lo ha señalado diferentes estudios sobre las festividades populares (Bourgois, 1996), jugaba un rol central en la vivencia del carnaval, ya que no solo

implicaba compartir alimentos y bebidas, sino también el intercambio social y afectivo que contribuía a tejer una red de vínculos comunitarios.

Si bien las tomas de casas y el canto tradicional del carnaval se están perdiendo paulatinamente, los elementos de generosidad siguen vivos, aunque de manera más sutil. Este fenómeno no es exclusivo del carnaval de Guaranda, sino que refleja lo que Hobsbawm (1983) llama "tradiciones inventadas", es decir, rituales que, aunque modificados o institucionalizados, mantienen una carga simbólica significativa que vincula a la comunidad con su historia y sus raíces culturales. A pesar de los cambios en los modos de celebración, la generosidad sigue siendo una parte fundamental de los imaginarios colectivos, constituyendo un valor profundamente enraizado en la identidad guarandea.

Los sectores oficiales juegan un papel fundamental al establecer el escenario y los marcos en los que se desarrollan las actividades del Carnaval de Guaranda. Sin embargo, son los actores populares quienes, al desbordar estos marcos, otorgan vida a las prácticas carnavaleras. Lo que distingue al Carnaval de Guaranda de otras celebraciones es precisamente este dinamismo: a pesar de los esfuerzos por parte de las instituciones y las élites intelectuales para apropiarse de la festividad, su intento de controlar completamente el carnaval no ha sido del todo exitoso. En ciertos momentos, la institucionalización ha buscado "culturizar" la fiesta, pero los mismos sectores oficiales e intelectuales que una vez consideraron ciertas prácticas, como el juego con agua y el consumo de alcohol, como "salvajes" o "no cultas", ahora intentan mantenerlas vivas.

Aunque es la institución la que establece las actividades y los escenarios, no logra controlar por completo la festividad. Se ha perdido algo de la espontaneidad característica del carnaval, como es el caso de los bailes populares, pero aún se conservan, aunque de manera modificada. Un testimonio lo expresa claramente: *“Luego el bombardeo con las bombas de agua, que era otra cosa que iba dañando poco a poco hasta que lograron que esos bailes ya no se hagan en la Plaza Roja, la gente comenzó a tener miedo, porque antes era lindo ver cómo aquí se organizaban con los del barrio, se ponía quince personas, se iban integrando hasta convertirse en unas diez cuadras por lo menos, entonces caíamos en la Plaza Roja a hacer... Yo creo que esas cosas se sigan haciendo, pero con el respeto y todo, ahí mandar un polvo bonito así en la cara, fino, no era mal, porque eso era hasta conquista para lograr una chica... Usted iba con educación y ponía el polvito, de ahí surgía otra tradición de los bailes en la Plaza Quince de Mayo, una plaza histórica en nuestra ciudad, otro de los barrios, el barrio La Pila... Entonces todas esas cuestiones no debemos dejar morir, tratar de recuperarlo”*.

Este relato refleja cómo, a pesar de la intervención institucional, las prácticas populares no han desaparecido por completo. Los sectores populares, en lugar de resistirse abiertamente a la institucionalización, han adaptado las propuestas oficiales a su propia identidad, resemantizando la fiesta según sus propios valores y formas de disfrutarla. Aunque los actores populares han tenido que ajustarse a los marcos establecidos, siguen manteniendo viva la esencia de la fiesta,

renovando y transformando sus tradiciones dentro del contexto más amplio que la institucionalidad proporciona.

Este proceso de adaptación y resistencia se enmarca dentro de las teorías de Gramsci sobre la hegemonía cultural, donde las clases subalternas negocian y reconfiguran las influencias impuestas por las estructuras de poder, en este caso, el sector oficial, al mismo tiempo que conservan sus prácticas y tradiciones esenciales.

La generosidad es un elemento definitorio de los sectores populares, pero la identificación profunda de los individuos con el Carnaval de Guaranda va más allá de la simple participación en la festividad; se convierte en un componente fundamental en la consolidación de la identidad popular. En una ciudad como Guaranda, que ha sido históricamente sometida a procesos constantes de migración hacia grandes centros urbanos, el Carnaval actúa como un ancla que conecta a los habitantes con su origen, incluso cuando se encuentran distantes de su tierra natal. La migración, entendida como un proceso de adaptación a nuevas realidades sociales y culturales en los centros urbanos, produce una cierta alienación, pero es el Carnaval el que reconfigura este proceso y lo transforma en una afirmación positiva de identidad.

A pesar de las transformaciones socioeconómicas que los guarandeños experimentan en estos polos de desarrollo, el Carnaval mantiene su papel de reafirmación identitaria. En este sentido, la festividad no solo cumple una función social de reunión y celebración, sino que también tiene una dimensión afectiva significativa. En el contexto de una sociedad sometida a múltiples fragmentaciones, el Carnaval de

Guaranda se erige como una de las pocas oportunidades en las que las personas pueden reunirse, no solo con sus familias, sino también con sus amigos, en un espacio culturalmente relevante. Como se señala en el testimonio de un participante: *“Entendemos que nuestros familiares por diferentes situaciones no vienen ni a la Navidad ni al Año Nuevo, ni al Día del Padre ni al Día de la Madre, sino que dejan exclusivamente para la fiesta del Carnaval, es decir, que para nosotros esta tiene un sentido eminentemente cultural, adicional, y es una fiesta intangible de la cultura ecuatoriana, por eso nos sentimos muy orgullosos”*.

Este fragmento refleja cómo el Carnaval no solo se ve como una tradición cultural, sino también como un espacio simbólico que permite superar las barreras de la modernidad y la migración, reconstituyendo vínculos afectivos y de pertenencia. Aquí se puede observar cómo la mirada esotérica de la festividad, que conecta a los guarandeños con su identidad ancestral, se convierte en una respuesta a la dislocación social que la migración provoca. La migración, entendida desde la óptica de la teoría decolonial, ha dejado a muchos individuos alejados de sus raíces, pero el Carnaval actúa como un medio para retornar a sus orígenes, revalorizando prácticas y costumbres que se presentan como resquicios de resistencia cultural ante el proceso de homogeneización global.

No obstante, la institucionalización de la fiesta, como se ha analizado en párrafos anteriores, ha transformado en parte la naturaleza espontánea y popular del Carnaval, insertándose dentro de dinámicas comerciales y turísticas que han reformulado las relaciones entre lo oficial y lo popular. Aunque el Carnaval mantiene su función de reafirmación de identidad, es necesario cuestionar cómo, en este proceso de consolidación cultural,

se ha dado cabida al neoliberalismo y al mercado como parte integral de la celebración. Este proceso no es neutral, ya que la "festividad" se ha convertido en un objeto de consumo, y en el intento por preservar el carácter popular, se corre el riesgo de que el Carnaval pierda su esencia subversiva para convertirse en un espectáculo para el consumo masivo.

El punto clave para entender la identidad de los sectores populares en el Carnaval de Guaranda radica en su profunda conexión con el espíritu de la festividad: la celebración, la participación activa, la generosidad y la identificación con el espacio territorial. Como se menciona en el testimonio de un participante: *“A nivel familiar es otra cosa, aquí todo el mundo somos carnavaleros, venimos acá mi familia, mis hermanos, todo el mundo, festeja el carnaval, como no se va a festejar el carnaval si es fiesta de nosotros los guarandeños”*. Esta cita refleja el sentimiento de pertenencia y la construcción colectiva de la identidad que se forja en torno al carnaval.

Para los sectores populares, el Carnaval de Guaranda no solo es un evento social, sino también un espacio profundamente cargado de significados culturales, tradicionales y afectivos. La participación en la festividad implica mucho más que un simple acto de celebración; es un acto de resistencia cultural ante las fuerzas homogenizadoras de la modernidad. La fiesta, sea en la casa, en la calle o en cualquier otro escenario, no es solo un momento de disfrute, sino un acto de reciprocidad y de conexión entre los miembros de la comunidad. Esta dinámica de compartir y celebrar colectivamente refuerza el tejido social y cultural de los guarandeños, manteniendo viva una identidad que trasciende la celebración misma.

Desde una perspectiva decolonial, el Carnaval se presenta como un acto de resistencia ante los procesos de homogeneización cultural y económica que buscan borrar las prácticas locales a favor de una visión globalizada y neoliberal. La festividad se convierte, así, en un espacio de revalorización de lo propio, un contrarrelato frente a los procesos de exclusión cultural que los sectores populares han sufrido a lo largo de la historia, tanto a nivel local como global. La participación popular en el Carnaval de Guaranda, por lo tanto, no solo es una expresión de goce, sino una afirmación de resistencia cultural, donde el cuerpo y la colectividad se convierten en actores de su propia historia.

Aunque dentro de este análisis me parece casi imposible el pasar por alto, las posiciones antagónicas o contrapuestas que toman los sectores oficiales, como apegados a lo institucional, al sector dominante o gobernante como lo expresamos en nuestro marco teórico, y los sectores populares caracterizados como subalternos, subordinados, contestatarios, en claro contraste con sus opositores. Y así mientras la primera se presentaría como una falsa cultura, dentro de este esquema, se admite que la cultura popular es la más "original" y "vívida", en tanto que su opositora es calificada de "enajenada" e "inauténtica". Es la antítesis "profunda" de la falsa cultura que ilusoriamente crean las clases dominantes, para decirlo en términos del antropólogo mexicano Bonfil Batallas. Aunque este punto de vista sitúa a uno u otro, dentro de uno de los dos bloques, casi irreconciliables, debemos considerar que los diversos actores, no se adscriben a una u otra posición desconociendo a la otra, en el caso específico de nuestra investigación, sobre el carnaval de Guaranda, muchos de aquellos actores que participan activamente

en los distintos actos oficiales que se realizan mientras dura el carnaval, se adscribe con los valores propuestos por las comparsas u otros eventos oficiales, al realizar un análisis desde esta perspectiva casi dicromática, las personas de uno u otro sector no necesariamente promulga con la tendencia general de este sector. Muchos de aquellos que participan en las comparsas, posteriormente estancan bailando en las calles, mojándose, etc. Sin que por haber participado en estos eventos se haya disuelto su posición popular. Es por eso que no podemos entender las categorías oficiales y populares, como pociones herméticas, los grupos humanos encierran dentro de si tendencias complejas e inclusive contradictorias y el análisis presente no es una excepción.

CAPÍTULO XIV

14 PRÁCTICAS, DISCURSOS Y CONFLICTOS DENTRO DEL CARNAVAL DE GUARANDA. (DISCURSOS LEGITIMADORES Y ESTIGMATIZANTES)

El Carnaval de Guaranda, una de las celebraciones más representativas de Ecuador, se distingue por su característico juego con agua, polvos y diversas mixturas, lo cual ha evolucionado hasta convertirse en un símbolo identitario de la fiesta. Aunque la descripción de este fenómeno ya ha sido abordada de manera exhaustiva en el apartado correspondiente, es crucial señalar que dicha práctica está rodeada de discursos que tanto la legitiman como la estigmatizan. Estos discursos, desde una perspectiva decolonial, nos invitan a reflexionar sobre las formas en que estas tradiciones son entendidas y valoradas dentro de un contexto global que, históricamente, ha impuesto narrativas hegemónicas que subestiman las prácticas culturales autóctonas. Por tanto, resulta fundamental analizar cómo el juego con agua y otros elementos en el Carnaval de Guaranda se inscribe en un proceso de resistencia cultural, donde los discursos coloniales intentan, por un lado, deslegitimar estas expresiones y, por otro, las comunidades de Guaranda las reafirman como una manifestación de su identidad ancestral y su autonomía cultural.

A lo largo del tiempo, se ha intentado "culturizar" el Carnaval de Guaranda, un proceso que, como ya se mencionó, se remonta a diversas intervenciones desde el ámbito oficial. Un hito significativo en esta tendencia se marca en 1973, cuando César Augusto Saltos, entonces

presidente de la Casa de la Cultura, introdujo las comparsas como una estrategia clave. Este acto no solo respondió a un deseo de abrir la fiesta al turismo, sino también a un esfuerzo consciente por "civilizar" una celebración que, debido a sus excesos y, particularmente, a la práctica del juego con agua, había sido catalogada por los sectores oficiales como "salvaje" y desordenada. En este contexto, la institucionalización de las comparsas se erige como una tentativa de apropiación cultural que, si bien busca dar un marco de "legitimidad" y organización a la festividad, también puede interpretarse como un proceso de invención de tradiciones. Es decir, se crea una versión oficial de la celebración, adaptada a los intereses y valores de una modernidad impuesta, que transforma la naturaleza del Carnaval, adecuándola a los estándares de la cultura dominante. En este sentido, el proceso de culturización del Carnaval no solo refleja un intento por "civilizar" lo que se consideraba excesivo, sino que también forma parte de una estrategia más amplia de reconfiguración de las prácticas culturales autóctonas bajo una lógica de control y homogeneización cultural, un fenómeno ampliamente estudiado desde la antropología y la teoría de la invención de tradiciones.

En el caso de Ambato, la fusión del Carnaval con la Fiesta de las Flores y las Frutas, acontecida después de la celebración inaugural el 17 de febrero de 1951, es vista como un evento de trascendental importancia. Este proceso de integración fue impulsado por la necesidad de ofrecer un aliciente al pueblo ambateño tras el devastador terremoto del 5 de agosto de 1949. El objetivo principal de la fusión, liderada por las élites locales, fue "culturizar" el Carnaval, desterrando prácticas populares como el juego con agua, polvos y otras mixturas, que fueron

consideradas como "excesos" desde una visión dominante de la modernidad. Este intento de transformación no solo refleja la influencia de un proyecto de civilización impuesto por el Estado, sino también una búsqueda por alinear las festividades con los valores que favorecen el orden y el control, elementos típicos de las lógicas coloniales que siguen operando en la actualidad.

En contraste, el Carnaval de Guaranda mantiene una tradición más profunda y de raíz popular, conectada de manera intrínseca con la identidad cultural del pueblo guarandeño. Si bien en 1973 se intentó modificar su naturaleza con la implementación de las comparsas, el Carnaval de Guaranda sigue siendo un espacio de resistencia y reafirmación cultural. A lo largo de los años, se han realizado múltiples intentos de transformar la festividad, pero como todo fenómeno cultural, el Carnaval permanece sujeto a las dinámicas dialécticas de la comunidad que lo practica. En este sentido, su esencia no puede ser entendida como un objeto estático que se reconfigura a voluntad, sino como un proceso dinámico que responde a las particularidades y desafíos de la cultura popular.

El supuesto de que el Carnaval de Guaranda podría ser modificado de manera tan drástica, especialmente en lo que respecta al juego con agua y otras prácticas populares, sería equivalente a intentar suprimir un componente esencial de la identidad guarandeña. Esto resulta comparable a los intentos de erradicar otras tradiciones profundamente arraigadas, como las corridas de toros en las fiestas de Fundación de Quito. A pesar de las críticas que esta práctica genera en ciertos sectores de la sociedad, no se puede negar que forma parte sustancial de las

celebraciones. Mi intención no es posicionarme a favor o en contra de prácticas culturales específicas, sino más bien resaltar el profundo respeto por la diversidad cultural y el reconocimiento de que cada tradición es el resultado de procesos históricos complejos y, en muchos casos, de resistencia frente a los intentos de homogeneización cultural impuestos desde las estructuras de poder dominantes. Este análisis de las prácticas festivas, por tanto, debe ser entendido dentro de un marco crítico y decolonial, que desafíe las narrativas hegemónicas que buscan despojar a las comunidades de sus formas legítimas de expresión cultural.

A pesar de los esfuerzos por "culturizar" el Carnaval en Guaranda, la efectividad de estas intervenciones ha sido limitada, especialmente en lo que respecta a la regulación del juego con agua, polvos y otras mixturas. Si bien existe un respeto hacia las comparsas que se celebran en días específicos, en las cuales no se incluye esta práctica, el juego con agua sigue siendo un elemento central de la festividad popular, que la normativa oficial busca erradicar. El Artículo 601, numeral 31 del Código Penal establece explícitamente que el juego con agua en lugares públicos está sancionado como contravención de segunda clase, una medida que, a pesar de su formalidad, parece ser inoperante durante el período del carnaval. Esta contradicción evidencia lo que Pierre Bourdieu denomina *habitus*, es decir, la internalización de prácticas y comportamientos que forman parte de la estructura social, en este caso, la experiencia festiva de los habitantes de Guaranda. La prohibición legal, aunque explícita, choca con una tradición profundamente

arraigada, que en la práctica se convierte en un acto de resistencia cultural frente a las imposiciones externas.

Durante el carnaval, Guaranda se transforma en una "ciudad líquida", parafraseando a Zygmunt Bauman, quien utiliza este término para describir la fluidez y transitoriedad de la vida social en contextos que escapan a la rigidez de las normas y estructuras establecidas. En este sentido, el agua no solo se convierte en un elemento central del juego, sino que se inscribe como una metáfora de la resistencia ante las normativas que intentan controlar las expresiones populares. La ciudad se llena de agua en cada esquina, y todos parecen ser partícipes del juego, excepto aquellas actividades institucionalizadas, como las comparsas, que se ven separadas de esta práctica por un marco de "civilización" que se impone desde el Estado.

Este fenómeno no es único de Guaranda, sino que refleja una dinámica recurrente en las sociedades postcoloniales, en las que el Estado intenta regular, transformar y domesticar las prácticas culturales populares, sin comprender que estas no son meramente rituales sin significado, sino expresiones de identidades vivas y resistentes. Como señala Arjun Appadurai, las prácticas culturales en contextos de modernidad globalizada y postcolonial son constantemente objeto de negociación, conflicto y transformación. En el caso de Guaranda, la ley no solo ha fracasado en su intento de controlar el juego con agua, sino que al hacerlo ha ignorado la riqueza simbólica y cultural que esta práctica tiene para la comunidad. En lugar de verlo como un "exceso", el juego con agua podría ser entendido como una forma de resistencia popular, un acto de afirmación cultural que desafía las imposiciones de una

normativa que busca homogeneizar las expresiones autóctonas bajo los preceptos de una modernidad excluyente.

El juego con agua, como elemento identitario del Carnaval de Guaranda, se erige como una práctica profundamente reivindicada por la mayoría de la colectividad guarandeña. No obstante, en torno a esta práctica se genera un juego de miradas que oscila entre la aceptación y la censura. Desde una perspectiva local, el juego con agua es considerado una expresión legítima de la fiesta y de la identidad guarandeña, pero, al mismo tiempo, esta práctica se comprende como una forma de juego "correcto" cuando es realizada por los residentes locales, en contraste con la "extravagancia" que se atribuye a los visitantes externos. Es común escuchar entre los guarandeños que el juego con agua debe mantener un nivel de respeto y afectividad, señalando que "aquí hay mucho respeto", y que la festividad debe caracterizarse por la decencia y el compartir, elementos clave que configuran la relación social y la identidad cultural del carnaval.

Sin embargo, los turistas que visitan Guaranda durante el carnaval, provenientes de otras regiones, a menudo traen consigo prácticas diferentes, lo que genera una mirada de "alteridad" negativa. Esta percepción de lo "salvaje", como se describe en algunos testimonios, se asocia con el desbordamiento de los límites tradicionales del juego, como el uso indiscriminado de talcos y otras sustancias. La práctica del Carnaval, entendida como un espacio de excesos, se ve transformada en un escenario de conflicto entre las "costumbres locales" y las "costumbres foráneas", lo que lleva a una fractura en la identidad compartida. Esta distinción entre lo "nuestro" y lo "ajeno" se inserta en

una lógica de poder que, como explica Homi K. Bhabha, genera una dinámica de "mismidad" y "alteridad" donde los propios de la comunidad local se sienten obligados a mantener su identidad cultural intacta frente a los riesgos de "contaminación" que representa la influencia externa.

Este conflicto no es solo una cuestión de prácticas festivas, sino también un reflejo de las tensiones inherentes a las sociedades postcoloniales, como lo señala Stuart Hall. Las dinámicas de identidad en Guaranda, donde se entretajan elementos de resistencia cultural y de mestizaje, se enfrentan a la hegemonía de normas y valores externos que intentan homogeneizar las expresiones culturales. En este contexto, el Carnaval de Guaranda se convierte en un espacio de negociación de la identidad, en el que lo local y lo externo se entrelazan, pero también se confrontan. La mirada de "alteridad" que se dirige a los turistas no solo refleja un rechazo a sus excesos, sino también un intento por salvaguardar el patrimonio cultural local, evitando que el carnaval pierda su esencia de generosidad y de compartir con el otro, tanto con los propios como con los forasteros.

Este conflicto en torno a la identidad y la alteridad, entre lo tradicional y lo moderno, lo local y lo global, puede ser comprendido desde un enfoque decolonial. Como señala Walter Dignolo, las prácticas culturales en las sociedades postcoloniales están siempre marcadas por el legado de la colonialidad del poder, que busca homogeneizar las identidades y las prácticas en función de una modernidad que excluye lo local. En el caso de Guaranda, el Carnaval es un terreno de disputa simbólica donde las luchas por la identidad, la autonomía cultural y la

resistencia a las imposiciones externas se manifiestan de manera tangible. Así, el Carnaval no solo es un evento festivo, sino un espacio de reafirmación y resistencia ante las dinámicas coloniales que aún afectan las prácticas culturales y las relaciones sociales en Ecuador.

El consumo de licor, como práctica central del Carnaval de Guaranda, ha sido históricamente parte de su identidad cultural, y, como tal, genera una variedad de discursos tanto a favor como en contra. Por un lado, ha sido considerado un componente distintivo de la fiesta, un medio para la socialización y una forma de vivenciar colectivamente la festividad. Sin embargo, en la actualidad se ha promovido una campaña nacional, particularmente influenciada por las festividades de Quito, que insta a “vivir la fiesta sin alcohol” como una medida para erradicar o, al menos, reducir el consumo de licor en estos contextos. El consumo excesivo de alcohol ha sido estigmatizado, y en muchos sectores oficiales se considera problemático, no solo por sus implicaciones de salud pública, sino también por la alteración que provoca en el orden social y la violencia asociada a los excesos. En contraste, el consumo de alcohol, lejos de ser simplemente un “exceso”, se convierte en una práctica profundamente enraizada en la socialización popular, una vivencia que permite compartir y reforzar los lazos comunitarios.

Desde una perspectiva decolonial, esta tensión entre los discursos oficiales y populares en torno al consumo de alcohol refleja la pervivencia de lógicas coloniales que buscan normar y controlar las prácticas culturales autóctonas. Según lo planteado por autores como Aníbal Quijano, el colonialismo no solo se manifestó a través de la dominación territorial, sino también mediante la imposición de un orden

moral y cultural que deslegitimó las formas de vida y las costumbres de los pueblos originarios y mestizos. El alcohol, en este contexto, se convierte en un marcador de identidad que, lejos de ser simplemente un vicio, es visto como una práctica que reafirma la pertenencia a una tradición cultural específica. Los sectores populares, al reivindicar el consumo de licor como parte de la festividad, lo entienden no solo como un componente festivo, sino como un acto de resistencia cultural frente a las normativas impuestas por las élites.

El discurso que critica los excesos en el consumo de alcohol, especialmente aquellos asociados a los visitantes externos, refleja lo que Homi Bhabha conceptualiza como una dinámica de "mismidad" y "alteridad". Los residentes de Guaranda se ven a sí mismos como los guardianes de una práctica tradicional "respetuosa", en contraste con los "otros" que, provenientes de fuera, alteran la festividad al introducir excesos y comportamientos disruptivos. Este enfrentamiento entre la "alteridad" (lo externo y "descontrolado") y la "mismidad" (lo local y "respetuoso") se convierte en un espacio donde las prácticas de consumo de alcohol son no solo defendidas, sino también idealizadas como una manifestación de pertenencia a una identidad colectiva. Sin embargo, en este proceso, el consumo de licor también se carga de contradicciones, ya que, por un lado, es parte del reconocimiento cultural local, pero, por otro, se ve asociado con comportamientos violentos o desmedidos cuando provienen de aquellos ajenos a la festividad.

Esta dinámica refleja, como señala Walter Mignolo, las tensiones entre la modernidad y las tradiciones populares en contextos postcoloniales, donde las normas externas tratan de erradicar o transformar las prácticas

culturales que se consideran "excesivas" o "salvajes". Sin embargo, lo que se ve como "exceso" desde una mirada oficial puede ser, en realidad, un acto de resistencia y una afirmación cultural, como lo evidencian las reacciones de la comunidad guarandeña ante el consumo de licor en su carnaval. En este sentido, el consumo de alcohol no debe entenderse únicamente desde una perspectiva moralista o sanitaria, sino como un fenómeno cultural complejo que refleja las luchas por la autonomía y la preservación de la identidad frente a las imposiciones externas.

La gastronomía del Carnaval de Guaranda, como se ha detallado previamente, constituye un elemento central de identidad y orgullo para los guarandeños. Platillos como los chigüiles y las alcaparras otorgan a esta cocina una singularidad particular que se distingue en el contexto ecuatoriano. Sin embargo, con el paso del tiempo, el acto de compartir estos manjares ha ido desapareciendo paulatinamente, quizás como resultado de los cambios socioeconómicos o de la transformación de Guaranda de una colectividad predominantemente rural a una ciudad más urbanizada. Hace dos décadas, los lazos entre el campo y la vida urbana eran mucho más evidentes; sin embargo, hoy en día, la mayoría de la población urbana está conformada por empleados de oficina y burocracia. Esta transformación social ha influido, en parte, en cómo se perciben y se practican los actos de hospitalidad y generosidad, tradicionales de la comunidad.

En el pasado, las casas se abrían generosamente para recibir a los visitantes con una comida abundante, destacando platos típicos como el cuy, la fritada, el mote y la chicha. Como lo describe un miembro de la comunidad, "les abrían las puertas, les daban de comer, y buena comida",

lo que refleja la esencia del Carnaval: un espacio de generosidad y hospitalidad. No obstante, hoy en día, ofrecer cuy se ha vuelto cada vez más raro, especialmente en el contexto urbano, donde acceder a este platillo rural resulta difícil. El cuy, como símbolo de una tradición rural, no solo representa la comida típica del carnaval, sino también un acto de compartir profundamente enraizado en las dinámicas sociales de la comunidad. Sin embargo, la evolución de la ciudad y las presiones económicas han hecho que este acto de generosidad se haya atenuado, especialmente cuando las familias ya no pueden ofrecer lo que antes era considerado un plato común para los visitantes.

A pesar de estas transformaciones, la generosidad sigue siendo un rasgo distintivo del Carnaval de Guaranda, especialmente en las casas más humildes, donde aún se observa el esfuerzo por compartir lo que se tiene. La práctica de ofrecer carne, mote y otros preparados sigue siendo una manifestación de hospitalidad y pertenencia cultural. Sin embargo, este mismo acto de generosidad se ve matizado por una creciente preocupación por "el otro", en este caso, el turista. La llegada masiva de turistas ha dado lugar a una tensión entre la bienvenida generosa y el temor hacia las prácticas externas que los turistas traen consigo, como el consumo desmedido de alcohol, el juego con agua y otras mixturas, que son considerados "excesos" o alteraciones de la festividad tradicional. Esta dicotomía de "mismidad" y "alteridad", planteada por Homi Bhabha, se refleja en las tensiones entre lo local y lo foráneo, entre la comunidad guarandea que se ve a sí misma como respetuosa y acogedora, y los visitantes que, a menudo, son percibidos como responsables de los desbordes y comportamientos disruptivos. Esta

mirada antagónica entre lo "nuestro" y lo "ajeno" no solo está presente en la discusión sobre el consumo de alcohol, sino también en cómo se concibe la autenticidad del Carnaval, un espacio de encuentro pero también de defensa frente a las influencias externas que pueden amenazar sus prácticas y valores tradicionales.

En este contexto, la gastronomía y el acto de compartir se convierten en elementos de resistencia cultural frente a las dinámicas de globalización y modernización que intentan transformar las festividades populares. Como señala Arjun Appadurai, las prácticas culturales son continuamente negociadas y modificadas, especialmente en contextos de contacto y mestizaje cultural. El Carnaval de Guaranda, con su compleja mezcla de generosidad, hospitalidad y temor a lo extraño, es un claro ejemplo de cómo las identidades locales se enfrentan y se reconfiguran en relación con las alteridades que, en ocasiones, buscan apropiarse de sus tradiciones. La tensión entre la tradición y la modernidad, entre lo local y lo global, sigue siendo uno de los ejes centrales de la reflexión sobre las fiestas populares en las sociedades postcoloniales.

La práctica de la *toma de las casas* en el Carnaval de Guaranda, aunque cada vez más desdibujada, conserva una fuerte carga simbólica que refleja las dinámicas de identidad y comunidad propias de este evento festivo. Este acto, que se vivía como una "caída" o incursión alegre en las casas de los vecinos, no solo tenía una dimensión lúdica, sino que estaba impregnado de un profundo sentido de unidad y pertenencia. Como se menciona en los testimonios locales, la toma de las casas no era simplemente una visita; era un ritual de amistad y de compartir entre

los guarandños, que implicaba no solo el disfrute de los platillos tradicionales como los chigüiles y la fritada, sino también la vivencia de la fiesta desde una dimensión afectiva y de respeto mutuo. La expresión "asaltar" las casas, lejos de evocar una connotación violenta, transmitía una metáfora de confianza y familiaridad, en la que el gesto de "mojarse" con agua y compartir alimentos era parte de una interacción social basada en el reconocimiento y la solidaridad.

Sin embargo, con el paso de los años, esta práctica ha comenzado a desaparecer, especialmente en el contexto de una Guaranda cada vez más abierta al turismo. La revitalización de la toma de casas, en este sentido, implica no solo un intento por recuperar una tradición, sino también un desafío frente a las transformaciones socioeconómicas y culturales que ha sufrido la ciudad. La "apertura" del Carnaval a los turistas, aunque ha sido vista como un paso hacia la modernización y la internacionalización de la fiesta, también ha generado tensiones con las prácticas tradicionales, que se ven como incompatibles con la lógica del consumo turístico. Como señalan algunos testimonios, el "asalto a las casas" era una práctica exclusiva de los locales, impregnada de una familiaridad que, aunque esencial para el Carnaval, dificultaba su difusión como espectáculo turístico. En otras palabras, el carácter cerrado y local de esta práctica de la toma de casas entraba en conflicto con la idea de un Carnaval accesible a todos, una visión más alineada con las expectativas del turismo masivo.

Este dilema refleja de manera palpable la tensión entre lo que se puede entender como *mismidad* y *alteridad*, dos conceptos que han sido ampliamente discutidos en los estudios culturales latinoamericanos. En

este caso, la *mismidad* se refiere a las prácticas, valores y tradiciones locales que configuran la identidad de los guarandños, mientras que la *alteridad* está asociada con la introducción de nuevos actores externos, como los turistas, cuyas expectativas y comportamientos a menudo entran en conflicto con las costumbres locales. La práctica de la toma de casas, con su fuerte componente de intimidad, amistad y reciprocidad, se erige como un espacio de resistencia frente a la globalización turística que tiende a estandarizar las experiencias culturales, convirtiéndolas en productos de consumo. Este tipo de "resistencia cultural", como lo señala Néstor García Canclini, es una forma en que las comunidades buscan preservar sus identidades en un contexto de globalización, al mismo tiempo que negocian las demandas de los otros, los turistas, en un proceso de hibridación cultural.

Por lo tanto, la desaparición o transformación de la *toma de las casas* no es un simple cambio en una práctica festiva, sino un reflejo de las tensiones subyacentes en la negociación entre lo local y lo global, entre la autenticidad de las tradiciones populares y las demandas del mercado turístico. En última instancia, este debate no solo refleja la lucha por la conservación de las formas culturales tradicionales, sino también el intento de mantener una identidad que sea capaz de resistir las presiones de la alteridad impuestas por un modelo turístico que busca transformar la festividad en un espectáculo de consumo global.

Las comparsas, tal como se entienden hoy en día, constituyen un ejemplo claro de lo que se podría denominar una "tradición inventada". Su origen remonta a los esfuerzos por institucionalizar y comercializar el Carnaval de Guaranda, con el objetivo de abrir la fiesta al turismo. Si

bien las comparsas representan hoy la participación organizada de instituciones, grupos y algunos barrios, su surgimiento no obedece a una continuidad natural de las prácticas festivas populares, sino más bien a un proceso de estructuración impulsado por sectores oficiales para darle una mayor visibilidad y organización a la celebración. Esta formalización de las comparsas, lejos de ser un reflejo genuino de las dinámicas espontáneas de la fiesta, responde a una lógica de espectacularización, donde la fiesta se convierte en un evento "gestionado", orientado a la atracción turística y a la creación de una imagen que sea fácilmente consumible por los visitantes.

Antes de la institucionalización de las comparsas, el Carnaval de Guaranda era una celebración más espontánea, menos estructurada, donde los grupos improvisados tomaban las calles en un tránsito hacia las casas de familiares y amigos. Como se menciona en los testimonios locales, la "caída en la casa", un acto en el que los participantes llegaban cantando y se les servían los platos tradicionales como los chigüiles y la fritada, representaba la esencia misma del Carnaval: un acto de camaradería y amistad, donde la unidad y la espontaneidad eran los elementos más valorados. Esta práctica, que era parte de una tradición vivida y sentida por los guarandeños, era una expresión de sociabilidad y afectividad, basada en la interacción directa entre los miembros de la comunidad. La toma de casas, lejos de ser un acto organizado o predecible, era una manifestación de la festividad en su forma más libre y auténtica, sin la mediación de estructuras formales.

La transformación del Carnaval hacia un evento más espectacularizado y "turistificado" ha implicado la modificación de estas prácticas

espontáneas. La institucionalización de las comparsas, si bien representa una adaptación a los tiempos modernos, también evidencia un proceso de colonización simbólica, en el que las formas populares y comunitarias de la festividad se ven desplazadas por un espectáculo planificado y regulado. Como señala Victor Turner, los rituales de la comunidad, que solían ser expresiones de espontaneidad y flujo social, se transforman en "espectáculos" cuando son absorbidos por la lógica del mercado o de la institucionalización. La espontaneidad, que antes era una característica del Carnaval, se convierte en un elemento controlado y escenificado, despojándose de su capacidad de subvertir las normas sociales y políticas.

Esta espectacularización, dirigida por los sectores oficiales y alineada con la lógica del turismo, transforma la fiesta de Guaranda en un producto que debe ser consumido, no como una vivencia comunitaria, sino como un espectáculo para el entretenimiento de los forasteros. Al introducir las comparsas como una estructura más formal y organizada, el Carnaval de Guaranda pierde en parte su carácter rebelde y subversivo, tan característico de las festividades populares, convirtiéndose en un espacio donde la autenticidad de la tradición queda subordinada a la necesidad de ofrecer un evento "presentable" y adecuado para los turistas. De este modo, se produce una tensión entre la preservación de las prácticas festivas tradicionales y las demandas del mercado turístico, una dinámica que refleja las luchas de poder inherentes a los procesos de globalización y modernización, donde las culturas populares se ven constantemente negociadas y reconfiguradas por las lógicas del capital y la institucionalización.

A pesar de que las comparsas son un evento institucionalizado y formalmente organizado, no han sido rechazadas por la ciudadanía de Guaranda. Si bien están diseñadas como un espectáculo dirigido principalmente a los turistas, muchas de las personas locales no solo aceptan su presencia, sino que activamente participan en ellas, desdibujando así la distinción entre espectadores y actores. Esta integración de los guarandeños en las comparsas, incluso en sus roles de "espectadores", refleja un dinamismo propio de las festividades populares, que no se limita a la simple observación pasiva, sino que implica una participación activa y desbordante. En las calles donde se celebran las comparsas, es común ver a los guarandeños insertándose espontáneamente en el flujo del evento, coreando las canciones del carnaval, lanzando globos, talco, cascarrones o serpentinas desde las aceras o balcones. Esta participación no es solo simbólica, sino que representa una reafirmación de la identidad local y una manifestación de la sociabilidad comunitaria, características que han sido fundamentales en el Carnaval de Guaranda a lo largo de los años.

Desde una perspectiva decolonial, esta dinámica de participación activa y no lineal en el evento oficial, a pesar de su institucionalización, evidencia una resistencia cultural frente a la hegemonía de la espectacularización y la comercialización del carnaval. Como señala Néstor García Canclini, en contextos de globalización, las tradiciones populares no se limitan a ser absorbidas pasivamente por las dinámicas del mercado, sino que son constantemente reinterpretadas y resignificadas por las comunidades, que resisten la homogeneización cultural impuesta desde las élites. En el caso de Guaranda, los

guarandeños no se conforman con ser simples receptores de un espectáculo turístico; en su lugar, lo apropiaron y lo reinventan, participando activamente en la creación del evento, a pesar de sus características formales y planificadas.

Este fenómeno refleja lo que Homi K. Bhabha conceptualiza como una "hibridación cultural", donde lo local y lo global se fusionan en una práctica que no es ni completamente tradicional ni completamente moderna, sino una mezcla de ambos. La participación en las comparsas desde los balcones, lanzando objetos y coreando las canciones, puede ser vista como una forma de resistencia a la estructura preestablecida del evento, una forma de resistencia que permite a la ciudadanía garantizar que la fiesta siga siendo un espacio de encuentro y sociabilidad, donde lo festivo se entrelaza con lo comunitario y lo identitario.

En este sentido, el Carnaval de Guaranda no solo es un espectáculo para los turistas, sino también una manifestación viva de la comunidad, que sigue encontrando en esta festividad un espacio para la reafirmación de su identidad cultural. Como se expresa en los testimonios locales, la característica distintiva del carnaval guarandeño es precisamente su capacidad para involucrar a todos, sin distinción, en la celebración, haciendo que la fiesta se convierta en un acto de generosidad, hospitalidad y pertenencia. Esta particularidad, que no se encuentra en otras celebraciones, resalta la importancia de la participación activa como una forma de resistencia cultural que mantiene viva la tradición y la identidad local frente a los intentos de espectacularización y comercialización.

Las coplas del Carnaval de Guaranda, que han sido una tradición fundamental de esta festividad, enfrentan hoy un proceso de extinción que refleja un fenómeno más amplio de transformación y pérdida cultural. Aunque históricamente las coplas fueron una parte esencial de la celebración, actualmente son pocos los grupos que aún las practican, como se evidencia en los testimonios de los miembros del Club Piratas, un grupo que lucha por preservar esta tradición. La percepción de que el Carnaval se está alejando de sus raíces se refleja en las voces de quienes, habiendo vivido épocas pasadas, recuerdan con nostalgia el dinamismo de las celebraciones carnavaleras, cuando los grupos salían a cantar coplas en las calles, una práctica que en la actualidad es cada vez menos visible. "El carnaval de aquí de Guaranda, se está perdiendo muchísimo, principalmente en las tradiciones", señala uno de los entrevistados, destacando la disminución de grupos que mantienen viva la tradición, a pesar de que muchas personas de generaciones anteriores aún conservan el deseo de participar en estas expresiones.

Desde una perspectiva académica, el fenómeno de la pérdida de las coplas y otras prácticas tradicionales del carnaval puede entenderse dentro de los estudios sobre la *supervivencia de tradiciones*, un campo que examina cómo las tradiciones culturales logran mantenerse vivas frente a las presiones del cambio social, económico y cultural. Según Néstor García Canclini, las tradiciones no son elementos fijos, sino que se transforman constantemente en respuesta a los cambios sociales y políticos. En este sentido, la tradición de las coplas del Carnaval de Guaranda, al igual que otras manifestaciones culturales populares, ha tenido que enfrentar la modernización y la globalización, lo que ha

generado tensiones entre la autenticidad cultural y las demandas del mercado turístico, que busca una versión más "digesta" y "comercializable" de la festividad.

El proceso de revitalización de las coplas, como se observa en la persistencia de grupos como el Club Piratas, es un acto de resistencia cultural, una forma de reafirmar una identidad colectiva frente a las dinámicas externas que buscan diluir las expresiones auténticas de la comunidad. Como señala Stuart Hall, la identidad cultural es un proceso dinámico que implica tanto la negociación como la resistencia a las fuerzas externas que intentan homogenizar las prácticas locales. En este contexto, el Carnaval de Guaranda y sus coplas se convierten en una forma de resistencia contra la pérdida de significado cultural en una festividad que, aunque se ha adaptado a nuevas realidades, todavía intenta mantener vivos los elementos que lo hacen único.

La copla que reza "AL CARNAVAL DE GUARANDA NADIE LO PUEDE IMITAR, SOLAMENTE UN GUARANDEÑO LO PUEDE CANTAR Y TOCAR", refleja con claridad este fenómeno de resistencia cultural, al afirmar que lo que distingue a este Carnaval de otros no es solo su forma, sino su vínculo profundo con la identidad guarandeña. Este tipo de afirmación muestra cómo, a través de la música y la poesía popular, los guarandeños buscan preservar y transmitir su historia y sus valores, a pesar de las presiones externas. Así, la supervivencia de las coplas y otras prácticas del Carnaval no solo depende de la continuidad de sus formas, sino de su capacidad para resistir a la imposición de narrativas externas y para adaptarse a las nuevas realidades sin perder su esencia.

La necesidad de compartir el Carnaval con los "otros" ha propiciado su transformación a lo largo del tiempo, un proceso que se inscribe dentro de las dinámicas históricas y socioculturales más amplias. Sin embargo, como bien señala Jean Baudrillard, la transformación de las festividades populares bajo la influencia del turismo y la comercialización genera una *simulación* de lo que originalmente era una práctica genuina, convirtiéndola en un espectáculo de consumo más que en un acto de coparticipación auténtica. A pesar de ello, el Carnaval de Guaranda ha logrado conservar sus elementos distintivos, especialmente la característica de ser una fiesta de coparticipación, donde la interacción activa y solidaria entre los participantes sigue siendo un componente esencial.

En este sentido, el Carnaval se mantiene como una celebración de *lo comunitario*, como lo señala Michel Foucault cuando reflexiona sobre los "espacios de resistencia" en los que las comunidades mantienen prácticas alternativas frente a las lógicas dominantes de poder y control. Aunque la apertura de la festividad al turismo puede verse como una forma de visibilidad y crecimiento, también implica la incorporación de un formato que reduce su capacidad de generar vínculos auténticos, transformando la fiesta en un evento gestionado por actores externos con intereses comerciales. Esta transformación puede percibirse como una *"aculturación"* en términos de consumo cultural, un concepto que se conecta con las ideas de Frederic Jameson sobre la homogeneización cultural en la era postmoderna, donde las tradiciones son despojadas de su contexto social y transformadas en productos de entretenimiento global.

La paradoja que enfrenta el Carnaval de Guaranda, entre mantener su esencia de coparticipación y sucumbir a las lógicas del mercado turístico, refleja la lucha constante de las comunidades por preservar sus identidades culturales frente a las fuerzas globalizadoras. En este sentido, autores como Zygmunt Bauman, con su concepto de *modernidad líquida*, nos invitan a reflexionar sobre cómo las tradiciones y prácticas culturales se ven modificadas por las dinámicas de la globalización, pero también resisten esta disolución. A pesar de las presiones externas, la comunidad guarandea sigue encontrando formas de reinventar el Carnaval, manteniendo la idea fundamental de compartir, que sigue siendo un principio central de la festividad y de la identidad colectiva.

Los bailes populares y la apropiación de los espacios públicos durante el Carnaval de Guaranda representan una manifestación viva de la tensión entre lo oficial y lo popular. La festividad, profundamente enraizada en la cultura popular, se despliega en diversos espacios como la Plaza Roja, el parque y varios barrios como Cruz Roja y Nueve de Octubre, donde los colectivos se adueñan de estos espacios públicos para bailar, compartir y disfrutar. Estos bailes populares, a menudo informales y espontáneos, reflejan la efervescencia de un carnaval que no responde a una estructura rígida, sino a la energía colectiva de quienes participan. La dinámica de estos eventos es difícil de precisar debido a la heterogeneidad de los actores involucrados, desde grupos organizados hasta individuos que se unen sin más propósito que disfrutar y compartir un licor, bailar al ritmo de la música, y crear una atmósfera de comunidad. En estos espacios, las autoridades no parecen intervenir más allá de proporcionar los recursos necesarios para que la

población pueda disfrutar libremente, permitiendo que el pueblo se exprese y viva el carnaval a su manera. Aquí, la esencia del carnaval se encuentra en la interacción espontánea, en el compartir y disfrutar con los otros, tanto los locales como los visitantes.

Este contraste con las comparsas, un espacio más formalmente organizado donde las autoridades locales —alcaldes, prefectos, entre otros— se presentan públicamente, subraya la dicotomía entre lo oficial y lo popular en el carnaval. Como lo señala Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano*, las prácticas informales y espontáneas de los pueblos, como los bailes populares, son actos de "resistencia" frente a las estructuras de poder que intentan imponer una visión ordenada y controlada de la cultura. En este sentido, las comparsas, como un espectáculo institucionalizado, representan la cara pública y oficial del carnaval, en la que los políticos se exhiben como actores centrales, mientras que la calle, el espacio de los bailes populares, sigue siendo el escenario en el que el pueblo vive y disfruta el carnaval de manera auténtica y genuina.

Este espacio público, apropiado por los colectivos populares, es también un "territorio" de resistencia cultural, en el que las prácticas no institucionalizadas se imponen frente a la lógica del espectáculo y la organización oficial. De acuerdo con autores como Néstor García Canclini, los espacios populares son puntos de negociación cultural donde se resisten las formas hegemónicas de la modernidad y la globalización, que tienden a homogeneizar las expresiones culturales. En el caso de Guaranda, el carnaval se convierte en un lugar de afirmación de la cultura local, en el que la calle y la fiesta popular se

erigen como espacios de subversión ante las lógicas oficiales de control y organización.

La contraposición entre las comparsas institucionalizadas y los bailes populares refleja una lucha constante por la legitimidad cultural: mientras las autoridades buscan modelar la fiesta dentro de una narrativa oficial, el pueblo sigue reclamando el carnaval como un espacio de expresión libre y colectiva. La fiesta popular, en su espontaneidad y desbordamiento, es donde verdaderamente se conserva la esencia del carnaval, donde lo oficial es absorbido por lo popular, y donde el pueblo se reúne no solo para celebrar, sino también para resistir las imposiciones externas sobre sus formas de identidad cultural.

CONCLUSIONES

El Carnaval de Guaranda, en su esencia, es una fiesta profundamente popular que ha sido objeto de diversas intervenciones por parte de los sectores oficiales. La creación de las comparsas en 1973, inicialmente vista como un hito que modificaba las características tradicionales del carnaval, representó un intento por parte de las autoridades de organizar y estandarizar la festividad, alineándola con las lógicas del turismo y la visibilidad pública. Esta intervención, al principio, fue percibida de manera negativa por los sectores populares, que veían en las comparsas una amenaza a la espontaneidad y autenticidad de la celebración. Sin embargo, desde una perspectiva crítica y decolonial, este proceso de "invención de tradiciones", como lo conceptualiza Eric Hobsbawm, debe entenderse no como un fenómeno unilateral impuesto desde el poder, sino como un acto dinámico y negociado en el que tanto los actores oficiales como los populares intervienen, transformando la festividad según sus propias visiones y necesidades.

La idea de que las tradiciones son entidades fijas y estáticas es, desde una mirada decolonial, un concepto colonial que deslegitima las prácticas culturales vivas y en constante evolución de los pueblos. Según Néstor García Canclini, la cultura popular no es un elemento rígido y homogéneo, sino un campo de luchas y negociaciones donde las tradiciones se resemantizan y se adaptan continuamente en respuesta a las dinámicas sociales, políticas y económicas. El Carnaval de Guaranda, lejos de ser un "evento congelado" en el tiempo, es una festividad en constante transformación que refleja la capacidad de la comunidad para reinterpretar su identidad a medida que enfrentan nuevas circunstancias.

Esta capacidad de adaptación es, en gran medida, un acto de resistencia frente a las presiones externas que buscan homogenizar y comercializar las expresiones culturales.

De hecho, como lo afirma Stuart Hall, la cultura es siempre un proceso de "*negociación*" de significados, donde las tradiciones no son apropiadas de manera pasiva, sino que son reinterpretadas por las comunidades de acuerdo con sus propias necesidades y aspiraciones. En este sentido, tanto los sectores oficiales como los populares han sido actores fundamentales en la reconfiguración del Carnaval de Guaranda, dándole giros y matices nuevos, sin que por ello se pierda su sentido identitario. El carnaval no es una práctica estática que se conserve sin cambios, sino un espacio dinámico en el que las tensiones entre lo oficial y lo popular, lo moderno y lo tradicional, permiten la creación de significados que siguen siendo relevantes para la comunidad.

Desde una perspectiva decolonial, el Carnaval de Guaranda es un ejemplo de cómo las comunidades resisten las imposiciones externas, redefiniendo las tradiciones de acuerdo con su propio contexto y visión. La intervención de los sectores oficiales, al intentar institucionalizar y "culturizar" el carnaval, no debe verse simplemente como una imposición, sino como parte de un proceso más amplio en el que las prácticas culturales son constantemente negociadas. Como subraya Walter Mignolo, las culturas locales no son absorbidas pasivamente por la globalización, sino que encuentran formas de resistir y redefinir las influencias externas, manteniendo viva su capacidad de autonomía cultural. En este sentido, el Carnaval de Guaranda sigue siendo, a pesar de sus transformaciones, un espacio de reafirmación de la identidad

guarandeña, que, lejos de perder su sentido, se adapta y se resemantiza con el tiempo para seguir siendo un acto de resistencia y de pertenencia cultural.

El Carnaval de Guaranda, tradicionalmente una fiesta profundamente popular, enfrenta actualmente desafíos significativos en cuanto a la participación activa de la ciudadanía en su organización y ejecución. Si bien las comparsas, desde su institucionalización en 1973, han adquirido un carácter más formal y estructurado, se ha perdido paulatinamente la involucración directa de los barrios, que históricamente fueron los principales actores en la planificación y ejecución de la festividad. El testimonio de los habitantes locales refleja una creciente desconfianza hacia las instituciones encargadas de la organización del evento, especialmente hacia el municipio, debido a la falta de transparencia y la percepción de paternalismo institucional. Como se señala en los testimonios, "la gente era por decenas a asistir a las reuniones de carnaval" en épocas pasadas, pero hoy, "a la cuarta sesión parece que se reunieron unas quince personas", lo que evidencia la disminución de la participación ciudadana.

La falta de confianza en la institucionalidad se ve agravada por la ausencia de rendición de cuentas, lo que genera una dependencia hacia el municipio y limita la capacidad de los barrios para organizarse de manera autónoma. Como lo expresa uno de los participantes, "los barrios también tienen mucha culpa en esto, el conglomerado social tiene mucha culpa en eso", sugiriendo que, al esperar siempre el apoyo financiero del municipio, los barrios han perdido su capacidad de autogestión. Esta dinámica refleja una relación desigual entre lo oficial

y lo popular, donde las instituciones oficiales (como el municipio) asumen el control de la organización, mientras que los sectores populares dependen cada vez más de los recursos otorgados por estas entidades, minando la autonomía y la participación activa de la ciudadanía.

Desde una perspectiva crítica y decolonial, este fenómeno ilustra las tensiones inherentes entre lo oficial y lo popular en el contexto de las festividades. Como argumenta Homi Bhabha, las relaciones de poder entre lo "oficial" y lo "popular" no son estáticas, sino que están en constante negociación (Bhabha, 1994). En este sentido, la institucionalización del Carnaval de Guaranda a través de las comparsas, a pesar de ser vista inicialmente como una solución para organizar y "formalizar" la fiesta, ha contribuido a la erosión de la participación popular genuina. Las comparsas, que deberían haber sido un reflejo de la comunidad, se han convertido en un espacio donde las instituciones públicas, al no fomentar la participación desde la base popular, se limitan a "actuar en escena", mientras que los barrios, que antes eran los núcleos de la festividad, se ven relegados a un rol periférico.

El concepto de *sociorganización*, como lo proponen autores como Néstor García Canclini, se convierte en una estrategia crucial para recuperar la democracia interna del Carnaval de Guaranda. Según Canclini (2005), la cultura popular no puede ser vista como un fenómeno aislado de las dinámicas institucionales, sino que debe entenderse como un proceso de *hibridación* donde lo popular y lo oficial se encuentran en un diálogo constante. En este sentido, la solución para revitalizar la participación de los barrios en el Carnaval pasa por la creación de

espacios de *integración* entre ambos sectores, en los que los barrios, a través de una *federación de barrios*, puedan retomar el control de la organización de la fiesta, sin depender completamente de los recursos del municipio. Esta integración debe ser vista no como un proceso de subordinación, sino como una oportunidad para crear un Carnaval más democrático, donde la participación de la ciudadanía se convierta en el eje central de la celebración.

La lucha entre lo oficial y lo popular en el contexto del Carnaval de Guaranda no es un enfrentamiento estático, sino un proceso dinámico de resistencia cultural. En este sentido, la participación activa de la ciudadanía en todos los niveles de la organización, desde la planificación hasta la ejecución de las comparsas y otros eventos, es fundamental para garantizar que la esencia del Carnaval, entendida como una fiesta de coparticipación y comunidad, no se pierda. Como señala Walter Mignolo (2000), la lucha por la autonomía cultural en contextos postcoloniales pasa por la *resistencia a las estructuras de poder* que intentan despojar a las comunidades de sus formas de expresión y organización propias.

En conclusión, la revitalización del Carnaval de Guaranda depende de recuperar su carácter democrático y participativo, fomentando la *sociorganización* y la integración de los barrios en todos los aspectos de la festividad. Solo a través de un diálogo constante entre lo oficial y lo popular se podrá mantener viva la esencia del carnaval, respetando las tradiciones mientras se adaptan a las nuevas realidades sociales y culturales.

El discurso oficial, lejos de ser completamente negativo para el Carnaval de Guaranda, ha jugado un papel crucial en la configuración actual de la festividad. Si bien en sus inicios la intervención institucional fue vista como una amenaza para la autenticidad del Carnaval, hoy podemos reconocer que este discurso oficial ha sido un factor determinante en la transformación y visibilidad del evento. Sin embargo, lo que realmente debe ser objeto de reflexión y acción es el proceso dialógico entre los sectores oficiales y populares. Aunque ambos parecen tener discursos a menudo contrapuestos, es importante entender que las posiciones de los actores no son fijas ni estáticas. En lugar de ver lo popular y lo oficial como esferas separadas e irreconciliables, debemos considerar que se trata de un complejo entramado de relaciones de poder y posiciones que se negocian y se redefinen continuamente en función de las circunstancias.

Desde una perspectiva crítica, esto implica que los discursos de lo oficial y lo popular no deben ser considerados como categorías opuestas, sino como elementos en constante interacción y construcción. Esta interacción, lejos de ser un proceso lineal o jerárquico, es dinámica y fluida, donde los actores se mueven constantemente entre diferentes posiciones, dependiendo de las necesidades sociales, políticas y culturales del momento. En lugar de perpetuar la idea de un conflicto entre lo oficial y lo popular, es necesario entender cómo estos dos mundos se entrelazan y cómo las luchas por el poder, la visibilidad y el control de la festividad configuran la propia identidad del Carnaval. Como señala Michel Foucault, el poder no es algo que se posee, sino algo que circula y se negocia constantemente en las relaciones sociales,

lo que implica que ni lo popular ni lo oficial son entidades fijas, sino que ambos están sujetos a transformaciones en su dinámica de interacción (Foucault, 1979).

Por lo tanto, el verdadero reto radica en promover un diálogo más equitativo y horizontal entre los sectores oficiales y populares, donde se reconozcan las tensiones y las negociaciones necesarias para mantener la vitalidad del Carnaval sin que se pierda su esencia original. La festividad no debe verse como un campo de batalla donde dos fuerzas antagónicas compiten por el control, sino como un espacio en el que las diferentes voces y actores puedan dialogar, redefiniendo colectivamente el significado y las prácticas que le dan forma. Como sugiere Antonio Gramsci, la hegemonía cultural no es impuesta desde arriba, sino que se construye a través de la negociación y la incorporación de las demandas populares dentro de los discursos oficiales (Gramsci, 1971).

Muchos de los elementos introducidos en su momento con el objetivo de "moderate" lo popular y darle una imagen más controlada y aceptable no han logrado cumplir su cometido. Por el contrario, estos elementos han sido reapropiados por los sectores populares, quienes los han transformado en herramientas de resistencia y de reconfiguración de sus prácticas culturales. En particular, las comparsas, inicialmente ideadas para abrir la fiesta del Carnaval de Guaranda al conglomerado nacional y darle una estructura más "formal", no han despojado al carnaval de su carácter esencial, sino que lo han dotado de una nueva dimensión, que ha permitido al mismo tiempo su visibilidad y la profundización de su identidad popular. Lo que en un principio se pensó como una estrategia para quitarle la intimidad propia del carnaval y ofrecer una versión más

"presentable", se ha convertido en una forma de mostrar al mundo una de las características más genuinas del Carnaval de Guaranda: la generosidad de sus participantes.

Este proceso de resignificación de las comparsas refleja lo que Stuart Hall conceptualiza como *hibridación cultural*, donde los elementos externos e impuestos son adaptados y transformados por las comunidades, convirtiéndose en parte integral de sus prácticas culturales (Hall, 1992). En lugar de ser absorbido por una estructura de poder que busca domesticarlo, lo popular se apropia de estos elementos y los utiliza para reafirmar su identidad. En este caso, las comparsas, lejos de despojar al carnaval de su esencia, han logrado mantener viva la característica fundamental que le da sentido: la coparticipación generosa y abierta de los guarandeños.

Desde una perspectiva decolonial, este fenómeno puede entenderse a través de la teoría de la *colonialidad* de Walter Mignolo, quien argumenta que las prácticas culturales de los pueblos sometidos a la colonialidad no solo sobreviven, sino que se reinventan continuamente frente a las imposiciones externas (Mignolo, 2000). En el caso de Guaranda, las comparsas se han convertido en una plataforma para visibilizar la festividad a nivel nacional e internacional, sin perder de vista lo que la hace única: su capacidad de generar lazos afectivos, de compartir generosamente y de crear una identidad común que trasciende las fronteras locales.

Este proceso de transformación no implica una "perdida" de lo popular, sino más bien una reconfiguración que permite a la fiesta y a sus

participantes mantener el control sobre el significado cultural del Carnaval. Como afirma Néstor García Canclini, las culturas populares no son simples receptores de las formas impuestas por las élites, sino que son campos dinámicos en los que las prácticas culturales son constantemente renegociadas y transformadas (Canclini, 2005). Así, lo popular en Guaranda, al apropiarse de los elementos oficiales, no solo ha mantenido su carácter local, sino que ha profundizado su dimensión identitaria y emocional, convirtiéndolo en un símbolo cultural no solo para los guarandeños, sino también para el país y más allá de sus fronteras.

El proceso de transformación cultural puede darse también en sentido contrario, donde lo que originalmente era característico de lo popular, como el juego con agua, polvo y otras mixturas, que en su momento fue objeto de intentos de "culturización" o regulación por parte de las autoridades, ha pasado a ser promovido activamente como parte integral de la identidad de Guaranda. En la actualidad, estos elementos han adquirido un rol protagónico en la promoción del Carnaval, convirtiéndose en una de sus características más representativas. Lo que inicialmente se veía como un exceso, o incluso una práctica desbordante, ha sido revalorizado y presentado como un signo distintivo de la festividad guarandeña, lo que resalta la capacidad de la cultura popular para redefinir y resignificar las prácticas que, en algún momento, fueron estigmatizadas o marginalizadas.

Este fenómeno de reapropiación cultural refleja la fluidez con la que los elementos de la festividad circulan y se reconfiguran, dependiendo de las demandas sociales y de los actores que intervienen en su

interpretación. Tal como sugiere Pierre Bourdieu con su concepto de *habitus*, las prácticas culturales no son fijas ni inmutables; por el contrario, están en constante negociación y adaptación dentro de los marcos de poder, las percepciones sociales y los contextos históricos (Bourdieu, 1990). En este sentido, los elementos del Carnaval de Guaranda parecen fluir libremente, esperando ser interpretados y resignificados por los actores sociales que, en un momento dado, les asignan un sentido determinado. Esta dinámica de resemantización muestra cómo las prácticas populares pueden trascender su contexto original y convertirse en símbolos de identidad colectiva, apropiados tanto por la comunidad como por las instituciones que buscan legitimar y promover dichas expresiones.

El análisis de las dinámicas entre lo popular y lo oficial en el Carnaval de Guaranda revela una relativización de estas categorías, que en lugar de situarse en los términos antagónicos que proponían pensadores como Gramsci o Bajtín, se entrelazan y se redefinen a medida que se desarrollan los procesos sociales y culturales. Gramsci, al hablar de la hegemonía cultural, nos recuerda que las relaciones de poder no son simples enfrentamientos entre lo dominado y lo dominante, sino que son construcciones que se negocian, se redefinen y se modifican constantemente en la interacción de los actores sociales (Gramsci, 1971). En el caso de Guaranda, la distinción entre lo popular y lo oficial no se mantiene rígida, sino que se transforma en un espacio en el que ambas dimensiones están en continuo diálogo y reconfiguración, con los actores moviéndose entre estos espacios de manera flexible y dinámica.

Asimismo, Mijaíl Bajtín, en su concepción del diálogo cultural y la *heteroglosia*, sugiere que en las culturas populares siempre coexisten múltiples voces que no se pueden reducir a una única perspectiva oficial o dominante (Bajtín, 1981). Este enfoque resalta la capacidad de lo popular para fluir y evolucionar a través de los discursos y las prácticas cotidianas, sin quedar atrapado en categorías rígidas impuestas desde el poder. En Guaranda, la fiesta misma refleja este fenómeno, ya que, lejos de ser un espacio homogéneo y disciplinado, es un evento vibrante, en constante cambio, que resiste la imposición de estructuras fijas de análisis. La cultura, entendida como un proceso vivo y en permanente movimiento, no puede ser encapsulada en modelos abstractos que intentan reducir la complejidad de las interacciones sociales a categorías estáticas.

El Carnaval de Guaranda, en su evolución, demuestra cómo las estructuras de poder, tanto oficiales como populares, son dinámicas y fluidas. La categoría de *lo popular*, lejos de ser un ente monolítico o predefinido, es un espacio de negociación y de resistencia, donde las prácticas se transforman y se reconfiguran en función de las relaciones de poder y los actores sociales involucrados. De este modo, el Carnaval se convierte en un ejemplo claro de la *resistencia cultural* que, como señala Stuart Hall, no se basa en una oposición radical entre lo popular y lo oficial, sino en un proceso de "hibridación" donde ambas esferas interactúan, se mezclan y se redefinen en el contexto de la celebración (Hall, 1992).

En conclusión, el Carnaval de Guaranda no solo representa un referente identitario para los guarandños, sino también una manifestación

profundamente emotiva que conecta a la comunidad con sus raíces y tradiciones. A pesar de la multiplicidad de prácticas que han surgido a lo largo del tiempo, muchas de las cuales son nuevas pero se suman a las existentes, el Carnaval ha logrado conservar su esencia, centrada en la participación activa y democrática de todos los actores sociales. La característica fundamental del Carnaval es, sin lugar a dudas, el desbordamiento de lo popular en todas sus formas, que se expresa a través de la espontaneidad, la generosidad y la interacción comunitaria. Este dinamismo y riqueza cultural, si bien ha sido a veces malinterpretado o desvalorizado por sectores oficiales, requiere de un proceso de diálogo y entendimiento mutuo entre lo popular y lo institucional.

Es fundamental que los sectores oficiales reconozcan y canalicen las manifestaciones de lo popular, no como un fenómeno caótico o descontrolado, sino como una expresión legítima y profundamente arraigada en la identidad de la comunidad. Para que el Carnaval siga siendo un espacio inclusivo y representativo, es necesario fomentar una relación de colaboración entre ambos sectores, donde lo popular y lo oficial no se vean como opuestos, sino como partes complementarias de una tradición viva y dinámica. Este proceso de diálogo debe permitir que las voces populares se escuchen y que las prácticas tradicionales continúen enriqueciéndose, adaptándose a los nuevos tiempos sin perder su esencia. Solo así el Carnaval de Guaranda podrá mantener su carácter democrático, participativo y profundamente enraizado en la cultura de la comunidad, garantizando que su futuro siga siendo una celebración auténtica y representativa de todos los guarandeños.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (1991). *La industria cultural: El iluminismo como mito*. Ediciones Akal.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1944). *La industria cultural: Ilustración y manipulación en la cultura de masas*. Editorial Akal.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2003). *Dialéctica de la ilustración*. Editorial Trotta.
- Appadurai, A. (1996). *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Editorial Gedisa.
- Bajtín, M. (1989). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais y su mundo*. Ediciones Siglo XXI.
- Banet Weiser, S. (2001). El espectáculo de la belleza y el nacionalismo. *La Ventana*, 13.
- Barthes, R. (1997). *Lo obvio y lo obtuso: Ensayos de semiología*. Editorial Siglo XXI.
- Bartky, S. L. (1990). *Feminidad y dominación: Estudios sobre la fenomenología de la opresión*. Editorial Trotta.

- Bataille, G. (1986). *La experiencia interior*. Ediciones Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1994). *La sociedad de consumo: Sus mitos y sus estructuras*. Siglo XXI Editores.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2007). *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*. Ediciones Siglo XXI.
- Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Ediciones Siglo XXI.
- Bennett, T. (2015). Formas culturales y políticas culturales: Globalización y el poder de la identidad. *Cultural Studies Review*, 21(3), 56-73.
- Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1990). *La distinción: Criterio y bases sociales del juicio*. Editorial Taurus.
- Bourdieu, P. (1994). *La distinción: Criterio y bases sociales del juicio* (4.^a ed.). Editorial Taurus.
- Bourgois, P. (1996). *En busca de respeto: Vendiendo crack en El Barrio*. Cambridge University Press.

- Bravo Viveros, S. (2018). Culturas de consumo de alcohol y cocaína: prácticas festivas de jóvenes mujeres en Chile. *Revista de Estudios de Juventud*, 2(2), 45-67.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Editorial Signo.
- Butler, J. (2002). *El Género en Disputa: El Feminismo y la Subversión de la Identidad*. Editorial Paidós.
- Butler, J. (2004). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Editorial Tusquets.
- Chávez, Gardenia. (2003). *Modulo de estudio: Antropología Urbana*. Centro de ediciones de la Facultad de CC.HH y de la Educación.
- Clifford, J. (1986). La alegoría etnográfica. En *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Conklin, B. (1997). *Cultura y etnografía: Teoría y método en la investigación antropológica*. Editorial Gedisa.
- De la Peña, J. (2013). *Culturas rurales y mestizaje en América Latina*. Editorial Universitaria.
- Debord, G. (1994). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones de la Tempestad.
- Debord, G. (1997). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Ruedo Ibérico.

- Dietler, M. (2006). El alcohol: perspectivas antropológicas/arqueológicas. *Anuario de Antropología*, 35, 229-249.
- Eco, U. (1984). *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Siglo XXI Editores.
- Eisenstadt, S. N. (2000). *Cultura y modernidad: El cambio social en el mundo contemporáneo*. Editorial Alianza.
- Endara Lourdes, T. (1996). *Investigación Aplicada*. Ediciones Abya Ayala.
- Endara Lourdes, T. (1997). “La Identidad”. En *de la Protesta a la propuesta*. UPS, Abya Ayala.
- Escobar, A. (2007). *La invención del Tercer Mundo: El orden global y la fabricación de la pobreza*. Editorial Norma.
- Foucault, M. (1971). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1976). *La voluntad de saber* (Vol. 1). Ediciones Siglo XXI.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del Poder*. Las ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (1994). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*. Siglo XXI Editores.

- Garcés, Fernando. (2003). *Modulo de Estudio: análisis del Discurso*. Centro de Ediciones de la Facultad de CC.HH.
- García Canclini, N. (1995). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa.
- Giddens, A. (1991). *Modernidad e identidad: La autoidentidad en la época contemporánea*. Ediciones Istmo.
- Gill, R. (2007). *Género y los medios*. Editorial Cátedra.
- Gill, R. (2012). *La sexualización de la cultura*. Oxford University Press.
- Giro, R. (2010). *Música popular y resistencia cultural en América Latina*. Editorial Cátedra.
- Goffman, E. (1963). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, R. (2017). El impacto del mercado en las festividades tradicionales: El caso del Carnaval de Guaranda. *Revista de Estudios Culturales y Sociales*, 35(2), 89-104.

- González, L. (2003). *Métodos cualitativos en ciencias sociales: Una aproximación a la investigación social*. Editorial Siglo XXI.
- González, M. (2009). *Colonialidad del saber y saberes subalternos: Del discurso de la modernidad al proceso de decolonización*. Abya-Yala.
- González, M. (2010). La música indígena y su rol en la resistencia cultural: El caso de los Andes. *Revista de Estudios Andinos*, 45(2), 120-135.
- Gobierno Municipal del Cantón Guaranda. (2003). *Plan Estratégico de desarrollo del Cantón Guaranda*. Edipcentro.
- Gramsci, A. (1971). *Cuadernos de la cárcel* (Vol. 1). Editorial Siglo XXI.
- Gramsci, A. (1995). *Cuadernos de la cárcel*. Fondo de Cultura Económica.
- Grosfoguel, R. (2007). La descolonización del conocimiento y el giro decolonial. *Revista de Estudios de Género*, 5(1), 13-34.
- Guber, Rosana. (2005). *El Salvaje metropolitano*. Editorial Paidós.
- Guerrero, A. (1991). *Postcolonialidad y cultura: La fiesta como campo de lucha simbólica*. Editorial Antropológica.

- Guerrero Arias, Patricio. (2002). *Guía Etnográfica, para la sistematización de datos sobre la diversidad y la diferencia de las culturas*. Escuela de Antropología Aplicada, UPS Quito, Ediciones Abya Ayala.
- Guerrero Arias, Patricio. (2004). *Usurpación simbólica, identidad y poder*. Universidad Simón Bolívar, Abya Ayala.
- Gutiérrez, M. (2015). *La evolución de las tradiciones culinarias en comunidades rurales*. Editorial Universidad Autónoma.
- Hall, S. (1996). Identidad cultural y diáspora. En P. Williams & L. Chrisman (Eds.), *Discurso colonial y teoría postcolonial* (pp. 392-403). Harvester Wheatsheaf.
- Hall, S. (1997). *Cultura y poder: La hegemonía cultural en la postmodernidad*. Ediciones Akal.
- Hall, S. (1997). *La cultura globalizada*. Fondo de Cultura Económica.
- Heers, Jacques. (1988). *Carnavales y Fiestas de Locos*. Ediciones Peninsula.
- Hernández, F. (2011). *La apropiación cultural de las fiestas populares: el caso del carnaval en Ecuador*. Editorial de la Universidad Andina Simón Bolívar.

- Hernández, J. (2015). *Cultura y autonomía: Reflexiones sobre la acción colectiva en la resistencia cultural*. Editorial Culturales.
- Hernández, M. (2009). *El sombrero de paja toquilla: Un emblema cultural ecuatoriano*. Editorial Abya-Yala.
- Hobsbawm, E. (1983). *La invención de la tradición*. Editorial Crítica.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (1983). *La invención de la tradición*. Editorial Siglo XXI.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (1991). *La invención de la tradición* (A. N. Cuervo, Trans.). Editorial Siglo XXI.
- Horkheimer, M. (2002). *Teoría crítica y cultura de masas*. Editorial Trotta.
- Instituto de la Mujer. (2020). *Informe sobre la sexualización de las niñas en la publicidad*.
- Laura Hidalgo Alzadora. (1984). *Coplas del Carnaval de Guaranda*. Editorial el Conejo.
- Lefebvre, H. (1971). *La producción del espacio*. Ediciones Siglo XXI.
- Lefebvre, H. (1991). *El derecho a la ciudad*. Editorial Akal.

- Llerena Ledesma, Patricio. (2001). *Yacu Fiesta, Interacciones culturales y practicas discursivas en el Carnaval de Guaranda*. Edipcentro.
- Lugones, M. (2007). Hacia un feminismo decolonial. En *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 95-106). Editorial CLACSO.
- Lyotard, J.-F. (1984). *La condición postmoderna: Un informe sobre el saber*. Editorial Cátedra.
- Madrid, Muñoz Dimitri. (2002). *Modulo de Estudio: introducción a la Epistemología*. Centro de Ediciones de la Facultad de CC. HH.
- Martín-Barbero, J. (1993). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones González.
- Martín-Barbero, Jesús. (2003). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Editorial Gustavo Bilis S.A.
- Martínez, J. (2011). *Prácticas alimentarias y su impacto cultural en comunidades locales*. Ediciones Sociales.
- Mignolo, W. D. (2000). *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Ediciones del Signo.

- Mignolo, W. D. (2007). *La idea de la heterogeneidad: Colonialidad y modernidad en el pensamiento decolonial*. Editorial Akal.
- Mohanty, C. T. (2003). *Feminismo y globalización: Enfrentando la crisis del capitalismo y la opresión de las mujeres*. Editorial Akal.
- Mora Raquel, Chávez Amanda. (2002). *Notas sobre el carnaval de Guaranda*. Digital Press.
- Moya, Alba. (1998). *Tennos. Atlas Etnográfico del Ecuador*. Proyecto de Educación Bilingüe Intercultural.
- Mulvey, L. (1975). Placer visual y narrativa cinematográfica. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Nanda, Serena. (1994). *ANTROPOLOGÍA CULTURAL, Adaptaciones socioculturales*. Ediciones AE.
- Núñez Sánchez, Jorge. (2003). *El carnaval de Guaranda. Una fiesta Popular Andina*. Ediciones de la CCE. Núcleo de Bolívar.
- Ortner, S. (1992). ¿Es la mujer comparable al hombre como la naturaleza a la cultura? En M. Z. Rosaldo & L. Lamphere (Eds.), *Mujer, cultura y sociedad* (pp. 67-88). Editorial Siglo XXI.

- Pastor, F. P. (2007). Aspectos antropológicos del consumo de bebidas alcohólicas en las culturas mediterráneas. *Revista de Estudios Mediterráneos*, 839, 1-22.
- Pérez, L. (2013). Transformación de las tradiciones en la modernidad: El caso de las bebidas tradicionales. *Revista de Estudios Culturales*, 22(3), 45-60.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Revista de Ciencias Sociales*, 6(2), 342-375.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Revista Andina*, 38(1), 201-219.
- Realpe, G. (2008). *La antropología crítica y los estudios de la cultura popular: Una mirada desde el carnaval*. Editorial Abya-Yala.
- Ritzer, G. (1998). *La McDonaldisación de la sociedad: Una investigación sobre el carácter cambiante de la vida social contemporánea*. Editorial McGraw-Hill.
- Rodríguez, A. (2010). *La música popular y la globalización: Entre el mercado y la resistencia*. Editorial Cátedra.
- Roldán Noguera, J. D. (2021). Segmentation of tourists that participate in a cultural event. *SAGE Open*, 11(1).
- Sahlins, M. (1976). *Cultura y utilidad en el proceso social*. Editorial Siglo XXI.

- Said, E. (1978). *Orientalismo: El orientalismo y la invención de lo oriental*. Editorial Bruguera.
- Saltos, Cesar Augusto. (1976). *El Carnaval de Guaranda*. Graficas Brito Hnos.
- Santos, B. de S. (2004). *La gramática de la vida humana: Reflexiones sobre el postcolonialismo y las alternativas del pensamiento*. Editorial Trotta.
- Schultz, A. (2010). Festividades y performatividad: La ritualización del espacio social en las celebraciones populares. *Revista de Antropología Social*, 19(2), 37-55.
- Schultz, Uwe (dirigido por). (1993). *La fiesta. Una historia cultural desde la antigüedad hasta nuestros días*. Alianza Editorial.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak?. In *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). University of Illinois Press.
- Turner, V. (1969). *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*. Editorial Losada.
- Turner, V. (1982). *De lo ritual al teatro: La seriedad humana del juego*. PAJ Publications.
- Van Dijk, T. A. (2008). *Discurso y poder*. Editorial Gredos.

- Wilson, T. (2004). Globalization, differentiation and drinking cultures. *Anthropology of Food*, 4.
- Yáñez, A. D. L. (2022). “La sexualización de la cultura de masas desde la perspectiva del sector industrial de la cultura”. *Dialnet*.



**El carnaval de guaranda: entre la tradición popular y la
culturización oficial, se publicó en el mes de diciembre de 2025.**

ISBN: 978-9907-0-0575-2

**Grupo Editorial BLR
Ecuador
Cel: +593 98 320 4362
[https://grupobl.com/
publicaciones@grupobl.com](https://grupobl.com/publicaciones@grupobl.com)**

BIOGRAFÍA DE LOS AUTORES

Pablo Oswaldo González León:

Lcdo. En antropología aplicada, magister en gestión y desarrollo social. Docente universitario con mas de una década de experiencia. He laborado en diversas instituciones públicas, MIES, MAG, EP Petroecuador e instituciones privadas en calidad de técnico y consultor. Escritor con mas de una obra publicada, y otras tantas en proceso.

Javier Nicolás González León:

Psicólogo social comunitario con más de 5 años de experiencia en docencia en las áreas de sociología y psicología. Experiencia en procesos artísticos, gestión comunitaria y gestión cultural. Trabaja en líneas teóricas como políticas públicas de renovación urbana, identidad cultural, violencia de género, equidad de género y políticas públicas culturales. Es consultor independiente y activista cultural en la ciudad de Guaranda.

EL CARNAVAL DE GUARANDA: ENTRE LA TRADICIÓN POPULAR Y LA CULTURIZACIÓN OFICIAL

Estimado lector, el texto explora el Carnaval de Guaranda como el eje central de la identidad y la memoria colectiva de los guarandeños, analizado desde una óptica antropológica que prioriza la voz de sus protagonistas.

La obra sitúa geográficamente a Guaranda como un punto estratégico de enlace entre la sierra y la costa ecuatoriana, destacando su entorno natural y su base económica agroindustrial. En esencia, el autor propone una reflexión crítica sobre la distancia que existe entre la gestión institucional de la fiesta y el verdadero sentir del pueblo, evidenciando una falta de consulta y participación de los sectores populares en las decisiones oficiales.

A través de este estudio, se busca revalorizar el carnaval no solo como un evento festivo, sino como un espacio de resistencia y expresión cultural frente a las estructuras de poder.

Agradecemos a todos los lectores que se acercan a esta obra con ánimo de aprender, aplicar y transformar.



Grupo Editorial BLR
Ecuador
Cel: +593 98 320 4362
<https://grupobl.com/>
publicaciones@grupobl.com

ISBN: 978-9907-0-0575-2



9 789907 005752