

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

Los matices culturales del Diablo de Lata

Simbolismo y memoria en el Pase del Niño de Riobamba

Johana Mishel Nieto Valdiviezo

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2026



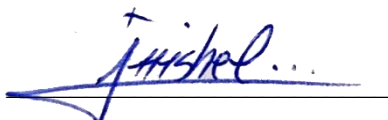
Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Johana Mishel Nieto Valdiviezo autora del trabajo intitulado “Los matices culturales del Diablo de Lata: simbolismo y memoria en el Pase del Niño de Riobamba”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

20 de marzo de 2026

Firma:



Resumen

La presente investigación “Los matices culturales del Diablo de Lata: simbolismo y memoria en el Pase del Niño de Riobamba”, analiza esta festividad como una práctica cultural compleja en la que convergen dimensiones religiosas, simbólicas, estéticas y sociales. En este entramado participan diversos personajes —como el Diablo de Lata, el perro, el curiquingue, el payaso, el danzante y el sacha runa— que configuran un sistema vivo de relaciones donde cada cuerpo, gesto e imagen adquiere sentido dentro de la celebración. En este contexto, el estudio se centra en el Diablo de Lata como una figura clave cuya presencia desborda las interpretaciones morales tradicionales y se constituye como un dispositivo visual y performativo que articula identidad, memoria y experiencia colectiva.

Desde un enfoque interdisciplinario que integra estudios visuales y diseño, se examina al Diablo de Lata como un lenguaje visual compuesto por signos, materiales, colores y corporalidades que condensan procesos históricos de mestizaje, resignificación cultural y sincretismo religioso. La investigación se sustenta en el trabajo de campo, el registro visual y las memorias orales, reconociendo la validez de los saberes empíricos y de las prácticas artesanales —especialmente aquellas sostenidas por mujeres— como formas legítimas de producción de conocimiento.

Asimismo, se comprende la festividad como un espacio de ritualidad donde la teatralidad, la repetición y la participación colectiva permiten la transmisión de saberes y la construcción de sentido. En este marco, el rol del prioste y la lógica del gasto festivo evidencian dinámicas de jerarquía, prestigio y reconocimiento social que amplían la comprensión de la celebración más allá de lo estrictamente devocional.

Finalmente, la investigación propone entender al Diablo de Lata como una imagen viva que no solo se representa, sino que se experimenta, se siente y se transforma en cada celebración. Desde esta perspectiva, el Pase del Niño se revela como un espacio de continua reconfiguración cultural, donde lo andino no se limita a lo visible, sino que se encarna en prácticas cotidianas, relaciones simbólicas y formas sensibles de habitar el mundo.

Palabras clave: Pase del Niño, Diablo de Lata, Riobamba, fiesta religiosa, identidad cultural

Agradecimientos

A mi mami, Luz de mi vida, por ser siempre mi guía y mi refugio incondicional. A mi papi, por su fortaleza silenciosa y por enseñarme, con su ejemplo, a seguir adelante incluso en los momentos más difíciles.

A mis hermanas, Silvia y Daniela, por su apoyo constante y por caminar siempre a mi lado.

A mis sobrinos Nicole, Leonardo, Fabián y Muriel, pedacitos de mi corazón; que sepan que cada esfuerzo y cada logro también son para ellos, con la esperanza de inspirarlos a perseguir sus propios sueños.

A mi familia, que representa mi raíz, mi apoyo y mi mayor fortaleza.

A mis abuelitas: a una que me cuida desde el cielo y a otra que me acompaña desde aquí, con su amor y su presencia.

A mis gatitas Misha, Romi y Scrapy, por su fiel y silenciosa compañía en todo este camino, convirtiéndose en mi lugar seguro y en la fuerza para seguir adelante y alcanzar mis objetivos.

A mi profesor Alex, tutor de esta investigación, por su guía, su paciencia y por respetar y acompañar mis ideas a lo largo de este proceso.

Y a mis amigos y compañeros de camino, por sus palabras de aliento, las risas compartidas y el apoyo brindado durante esta importante etapa de mi vida.

Tabla de contenidos

Figuras	11
Introducción.....	13
Capítulo primero Contexto histórico, cultural y simbólico del Pase del Niño en Riobamba	17
1. Orígenes y contexto del Pase del Niño en Riobamba.....	17
2. El Pase del Niño en Riobamba: historia y evolución	20
4. Influencias religiosas y culturales en la festividad	31
5. Personajes principales y su simbolismo	34
Capítulo segundo Origen, construcción y evolución del personaje del Diablo de Lata .	39
1. Conociendo al Diablo de Lata: historia, transformación y significado	39
2. Origen y creación del Diablo de Lata.....	42
3. Relato testimonial del señor Eduardo Yumisaca.....	46
4. Transformaciones del personaje en el tiempo	48
5. Relación del Diablo de Lata con otros personajes del Pase del Niño.....	53
Capítulo tercero Interpretación simbólica y ritual del personaje del Diablo de Lata	67
1. (Des)Enmascarando la memoria del Diablo de Lata: versiones, estética y experiencia ritual	67
2. Vestimenta: tradición y reinterpretación	74
3. Jerarquización: Elementos iconográficos y su carga simbólica	80
4. Prácticas rituales y su papel en la festividad	86
5. Mensaje de Santiago, desde la voz del Diablo	93
Conclusiones.....	97
Lista de referencias.....	99
Anexos	101
Anexo 1. Secuencia fotográfica del Pase del Niño de Riobamba	101

Figuras

Figura 1. Los personajes del Pase del Niño de Riobamba	20
Figura 2. Panes entregados a los nuevos jochantes durante la novena	23
Figura 3: Collage de personajes del Pase del Niño de Riobamba	35
Figura 4. Collage del Diablo de Lata	43
Figura 5. Collage de referencia del Diablo de Lata, versión antigua y actual	45
Figura 6. Diablo de Lata portando el farol en el Pase del Niño de Riobamba.	46
Figura 7. Presencia del Diablo de Lata en el Pase del Niño de Riobamba.	49
Figura 8. Representación del Niño Jesús para sus festividades.	51
Figura 9. Personaje del Diablo de Lata en el Pase del Niño de Riobamba.	52
Figura 10. Personaje Sacha Runa en el Pase del Niño de Riobamba.	53
Figura 11. Danzante de Yaruquíes en el Pase del Niño de Riobamba.	55
Figura 12. Personaje Curiquingue en el Pase del Niño de Riobamba.	56
Figura 13. Personaje Payaso en el Pase del Niño de Riobamba.	58
Figura 14. Personaje Perro en el Pase del Niño de Riobamba.	60
Figura 15. Detalle de la trenza amarilla en la careta del Diablo de Lata	66
Figura 16. Bordado de la vestimenta del Diablo de Lata.	70
Figura 17. Parte superior del traje del Diablo de Lata con elementos decorativos.	71
Figura 18. Caretas del Diablo de Lata con variaciones en bigote, barba y patillas	73
Figura 19. Mujeres vestidas como diablos	74
Figura 20. Santiago Bolaños durante una reflexión sobre el Diablo de Lata.	91

Introducción

El Diablo de Lata no se aprende: se hereda
No basta portar la máscara para comprender su sentido,
porque su conocimiento habita en la memoria del cuerpo
y en la experiencia ritual compartida.
Nacer Diablo es reconocer una espiritualidad encarnada,
donde la imagen no es ornamento, sino lenguaje,
y la fiesta se convierte en archivo vivo
de una tradición que se resiste a desaparecer.

Las fiestas populares se configuran como escenarios fundamentales de construcción simbólica en los que la memoria colectiva, la fe, la identidad y la experiencia estética se articulan a través de prácticas rituales transmitidas de generación en generación. Su análisis permite comprender procesos culturales que exceden la celebración misma y se inscriben en dinámicas sociales, históricas y visuales propias de cada comunidad (Montalvo 2022). En este marco, el Pase del Niño de Riobamba adquiere una relevancia particular dentro del panorama festivo nacional, al integrar de manera compleja dimensiones religiosas, simbólicas y performativas que convergen entre lo sagrado y lo profano, lo ancestral y lo contemporáneo. Se trata de un espacio vivo de interacción cultural donde cuerpos, imágenes y objetos operan como formas activas de comunicación.

Para comprender esta festividad y la presencia del Diablo de Lata en su interior, resulta fundamental el aporte de Olinda Celestino en Transformaciones religiosas en los Andes. Desde su perspectiva, las celebraciones andinas no son prácticas estáticas, sino el resultado de procesos históricos de reconfiguración, donde la introducción del cristianismo no sustituyó las cosmovisiones indígenas, sino que dio lugar a formas complejas de articulación entre distintos sistemas de creencias (Celestino 1997). En este sentido, el Pase del Niño puede entenderse como un escenario de sincretismo activo, donde la devoción católica convive con prácticas y sensibilidades propias del mundo andino. Las imágenes religiosas, lejos de limitarse a su significado doctrinal, son apropiadas y resignificadas por las comunidades, adquiriendo sentidos que desbordan el marco institucional de la Iglesia (Celestino 1997).

Dentro de este entramado, el Diablo de Lata ocupa un lugar singular que trasciende la interpretación moral tradicional asociada a la figura del “diablo”. Su presencia se inscribe en una lógica festiva donde la teatralidad, el movimiento corporal y

la estética visual funcionan como dispositivos de comunicación cultural capaces de activar múltiples capas de significado (Loaiza y Mora 2022). El personaje acompaña el recorrido del Pase del Niño y, al mismo tiempo, irrumpe en él mediante una imagen cargada de color, brillo y exceso visual, configurándose como un cuerpo simbólico que dialoga con participantes y espectadores, generando lecturas diversas sobre identidad, transgresión y pertenencia comunitaria.

Desde el campo del diseño y los estudios visuales, el Diablo de Lata puede comprenderse como un sistema de signos en el que la careta, el vestuario, los bordados y los materiales constituyen un lenguaje visual complejo. Estos elementos operan como códigos culturales que condensan procesos históricos de mestizaje y resignificación (Paredes 2025). En esta construcción, el trabajo artesanal —especialmente el realizado por mujeres— adquiere un papel central: a través del bordado, la costura y la intervención manual, se transmiten saberes empíricos que funcionan como un archivo vivo de memoria cultural. La tradición no se conserva únicamente en la representación, sino en el hacer, en el gesto repetido y en el conocimiento encarnado.

Estas prácticas se inscriben en un sistema de ritualidad empírica donde el conocimiento se valida mediante la experiencia, la repetición y la transmisión oral, evidenciando formas de saber que operan fuera de los marcos académicos convencionales (Cobb y Giles 2020). En este contexto, resulta pertinente considerar la propuesta de Georges Bataille, quien plantea que toda sociedad genera un excedente que debe ser gastado en prácticas no productivas como la fiesta, el ritual o el espectáculo (Bataille 1987). Bajo esta lógica, la figura del prioste adquiere un rol central: no solo organiza la celebración, sino que sostiene un gasto visible que reafirma su posición dentro de la comunidad. La inversión en vestimenta, música, comida y ornamentos no responde únicamente a la devoción religiosa, sino también a la construcción de prestigio y reconocimiento social. El exceso, en este sentido, se convierte en una forma de legitimación simbólica. Personajes como el Diablo de Lata participan activamente en esta economía festiva, aportando a la dimensión visual y performativa que sostiene la celebración.

La presente investigación se orienta al análisis de los matices culturales del Diablo de Lata en el Pase del Niño de Riobamba desde una mirada centrada en la visualidad, la estética y la experiencia ritual. Se reconoce el valor del registro visual y del trabajo de campo como herramientas metodológicas fundamentales para abordar un fenómeno que se manifiesta principalmente a través de la imagen, el cuerpo y la acción. En este sentido,

se propone comprender al Diablo de Lata como una expresión visual compleja que articula identidad, memoria y cultura popular, al tiempo que se valoran los saberes empíricos y las prácticas artesanales como formas legítimas de conocimiento.

La investigación se organiza en tres capítulos. El primero aborda la historia y el simbolismo del Pase del Niño en Riobamba, situando la festividad en su contexto social, cultural y religioso, e identificando a sus principales actores como parte de una red de relaciones significativa. El segundo se centra en el Diablo de Lata, analizando su evolución y los significados que se le atribuyen a partir de testimonios y fuentes bibliográficas, evidenciando las tensiones y continuidades que configuran al personaje. Finalmente, el tercer capítulo propone una interpretación desde su dimensión estética y ritual, explorando su lenguaje visual a través de la vestimenta, los materiales, el color y la corporalidad, para comprenderlo como una imagen compleja que articula experiencia, representación y sentido dentro de la práctica festiva.

Capítulo primero

Contexto histórico, cultural y simbólico del Pase del Niño en Riobamba

1. Orígenes y contexto del Pase del Niño en Riobamba

En este capítulo se toma en consideración que en toda población se evidencia diferentes actividades culturales, religiosas, locales que denotan y se diferencian de otros lugares tanto a nivel local como a nivel nacional o incluso internacional, en este caso se presenta el contexto del Pase del Niño en Riobamba, abordando temas como su origen, evolución en el que participan varios actores en especial el sacerdote y como este organiza a la población, los cuales aportan con jochas como un símbolo de influencias religiosas y culturales de la festividad, de esta manera se da paso a otros actores principales de estas festividades como el Perro, Sacha Runa, Payaso, entre otros, es así año tras año se ha celebrado remontando memorias ancestrales.

El surgimiento del Pase del Niño en Riobamba debe situarse dentro del proceso de implantación del cristianismo en los Andes durante el período colonial, momento en el cual las órdenes religiosas impulsaron la devoción al Niño Jesús como parte de sus estrategias de evangelización; sin embargo, dicha práctica no operó como una réplica exacta del modelo europeo, puesto que fue apropiada por comunidades indígenas y mestizas que incorporaron a la celebración elementos simbólicos vinculados a sus propias cosmovisiones.

En el caso ecuatoriano, las fiestas religiosas no pueden leerse como simples prolongaciones del modelo europeo, porque como señala Malo (1993) en ellas ocurre algo más profundo, con matices espirituales combinados con alegría y liberación, una operación de cruce cultural donde la doctrina cristiana se injerta en memorias prehispánicas que no desaparecen, sino que reaparecen bajo nuevas formas. No hay copia mecánica que sea fría y calculada, sino que aparece la esencia nacional, hay mestizaje simbólico. Con lo antes mencionado se infiere que el Pase del Niño ya no solo pertenece a la fe en cuestiones religiosas sino también se entrelaza con cuestiones culturales que a lo largo de la historia ha sido representativa de Riobamba

En este aspecto tradicional, cultural y religioso tiene una intervención fundamental la colectividad que aporta con su presencia en estas actividades que desbordan alegría y a la vez llaman la atención de turistas nacionales y extranjeros que

por su paso en esta zona del país se llevan experiencias devocionales originarias de la cultura riobambeña. Albán (2012) apoya esta idea señala que estas festividades agrupan y cohesionan más a la colectividad pues se requiere de organización, comunicación y coordinación entre varias personas y grupos de ellas que a la vez persiguen objetivos en común dando origen a su identificación nacional e internacional

Si solo se ve la perspectiva religiosa en cuanto al Pase del Niño, esta actividad comunica fe sin embargo, por su naturaleza el ser humano no opera solo en un sistema, sino que interviene en muchas interacciones que responden a su historia, por lo que en este aspecto los riobambeños adoptan códigos locales que los insertan en la cotidianidad y en las dinámicas organizativas propias de la comunidad.

La religiosidad popular no se configura como recepción pasiva de contenidos doctrinales, sino como un proceso dinámico de producción de sentido en el que los elementos formales del culto adquieren nuevas lecturas en función del contexto histórico y social, así lo evidencian los estudios sobre religión popular andina, los cuales destacan que estas manifestaciones transmiten valores, normas y creencias mediante prácticas rituales reiteradas generacionalmente, garantizando la continuidad del tejido cultural (Aguirre 2015)

En consecuencia, el Pase del Niño en Riobamba no solo reproduce una tradición religiosa, sino que hace una mezcla de varios aspectos culturales que identifican al poblado nacional y local dándole atributos únicos como llamado para el turismo nacional e internacional, además, actualiza saberes comunitarios cada vez que se celebra, integrando memoria, organización social, colaboración y territorialidad en un mismo acto festivo en el que participan niños, jóvenes, adultos y adultos mayores. La celebración se convierte, de esta manera, en un espacio donde se reafirma la pertenencia y se consolida la identidad colectiva frente a los cambios históricos.

Se este modo el pase del niño es una tradición en donde se ha expuesto la cultura riobambeña que la diferencia de otras partes del país, como de otras naciones siendo esta una característica que atrae a turistas propios y a extranjeros (Unesco 2021). Además, otro aspecto que hace diferente al Pase del Niño es su enganche religioso en el que varias personas por fe se agrupan con un solo objetivo en común que es el de la devoción religiosa proyectándose así hacia el futuro dando ejemplo a las próximas generaciones de fe, amor por su cultura e identidad, de esta manera cuando pase la posta a los más jóvenes estos dan paso a la continuidad de las tradiciones locales.

El Pase del Niño en Riobamba no puede analizarse de manera aislada, sino que debe comprenderse dentro de la tradición de celebraciones navideñas propias de la región interandina ecuatoriana, en donde la figura del Niño Jesús se constituye en eje articulador de renovación espiritual y cohesión comunitaria, que articula no solo la devoción sino también la dinámica social que gira en torno al calendario festivo, no es únicamente una conmemoración religiosa, si no también es un mecanismo de organización colectiva.

Para representar esta tradición como es habitual de varias partes del mundo se hace presente la danza, la música y el arte donde se expresan no solo colores y folklor, sino que también se expresan emociones por medio de la combinación de varias técnicas culturales que se han venido adoptando año tras año donde se ha incorporado más y más estrategias para poner en alto y diferenciar este tipo de eventos culturales haciendo referencia a la espiritualidad. Ayala (2009) sostiene que la religión es una arista muy importante que denota unión en medio de las posibles diferencias entre devotos, lo que conlleva una participación entre ellos en donde ya en curso de sus actividades se añade cultura y rasgos personales que identifican a una cierto poblado con identidad regional y local

En el caso específico de Riobamba, ciudad atravesada por procesos históricos de reconstrucción tras el terremoto de 1797, las celebraciones religiosas adquirieron un papel determinante en la reorganización del tejido social, ya que funcionaron como espacios de estabilidad simbólica frente a escenarios de transformación y crisis, donde la fe actuó como soporte y la tradición como continuidad Salles (1995) también explica que en las ciudades andinas las festividades religiosas han operado como dispositivos de articulación entre lo urbano y lo comunitario, permitiendo reafirmar identidades locales en contextos de cambio histórico, de manera que el Pase del Niño puede interpretarse como una práctica que contribuyó a consolidar la identidad riobambeña en distintos momentos de su trayectoria social.

Como se había dicho anteriormente el ser humano se caracteriza por intervenir en varios escenarios, en este caso intervienen con notoriedad manifiesta estudios visuales para su descripción lo que muestra su variabilidad e interdependencia de factores que los unen con otras personas que comparten sus mismos ideales o sus mismas características, por lo que estas son las que los llevan a formar comunidades ya sean grandes o pequeñas en entornos urbanos o rurales, en cuanto al Pase del Niño no se limita solo en la parte religiosa sino que intervienen en aspectos culturales también Salles (1995) refuerza esta idea en donde se cuenta con el apoyo de la fe, la religión como aspecto de unión y en

cierta manera condicional para que ciertas personas con creencias religiosas iguales se unan en una sola fiesta, en donde se tiene en cuenta que cada uno de ellos asiste no solo con un solo objetivo sino que con varios, estos pueden ser: objetivos personales y colectivos que denotan ya en la misma práctica devocional.

Hoy el Pase del Niño no sólo se mueve en el ámbito de la devoción, sino que también se mueve en el ámbito de las políticas culturales, los registros oficiales y las disputas por la memoria pública; se la institucionaliza como patrimonio cultural. De esta manera, la fiesta se institucionaliza como una herencia cultural viva que integra memoria histórica, organización social y pertenencia territorial, lo que reafirma la identidad riobambeña en un contexto andino más amplio y que se proyecta como un referente simbólico que articula tradición, cohesión comunitaria y continuidad cultural en el tiempo.

2. El Pase del Niño en Riobamba: historia y evolución

En el marco de este análisis resulta necesario comprender que las identidades colectivas no deben asumirse como categorías estáticas ni como estructuras cerradas que permanecen inalterables en el tiempo, puesto que su configuración responde a procesos históricos que se sostienen mediante la transmisión intergeneracional, proceso en el cual cada generación recibe una denominación heredada del pasado que concentra significados, prácticas sociales y memorias acumuladas, elementos que no se trasladan de manera intacta sino que atraviesan ajustes constantes conforme se modifican las condiciones sociales, culturales e institucionales que rodean a la comunidad. Por lo tanto, la existencia del título no implica la existencia de su contenido, ya que no es difícil pensar que lo heredado puede mistificarse, resignificarse o incluso puede llegar a ser sustituido por nuevos referentes simbólicos, o lo que también es cierto, por esas etiquetas que permanecen aún en tanto las definiciones se van deformando, es decir, lo que es la continuidad no es la repetición mecánica sino la reinterpretación del contenido que se manifiesta dentro de una comunidad que lo haga reconocible para finalmente transformarse en herencia (Appiah 2026).

Desde este punto de vista, la tradición no es la herencia de una serie de significados sino que es la historia de un sistema que se adapta en la medida en que intenta permanecer entregando frescura a los nuevos sentimientos que pueda haber en la historia en la medida en que se designe, cada contexto añade especificidades a la manera en que la comunidad asume la tradición, por consiguiente, la manera en la que la tradición es

entendida va a afectar su práctica en el seno de la comunidad, su proyección social. Como se ha dicho anteriormente, las colectividades no se limitan a conservar un legado recibido, sino que lo integran a sus propias dinámicas sociales, económicas y religiosas, produciendo una interacción constante entre conservación y transformación que explica por qué ciertas expresiones culturales logran consolidarse dentro de estructuras institucionales más amplias mientras otras se reformulan o desaparecen al no encontrar condiciones favorables para su sostenimiento.

De esta manera, la identidad colectiva puede entenderse como una construcción histórica en permanente ajuste, vinculada a procesos mayores que condicionan su desarrollo y su inserción en sistemas culturales y religiosos más amplios, por lo que su estabilidad depende menos de la fijación de significados que de la capacidad de adaptación que permita mantener un núcleo de reconocimiento compartido aun cuando sus formas externas experimenten variaciones a lo largo del tiempo.

La configuración histórica del Pase del Niño en la ciudad de Riobamba no puede analizarse como un hecho aislado ni como una tradición espontánea desvinculada de procesos mayores, sino que se encuentra inscrita en la expansión de las celebraciones navideñas impulsadas por la Iglesia Católica durante el período colonial, momento en el cual la devoción al Niño Jesús se consolidó como un dispositivo pastoral orientado a la evangelización de las poblaciones andinas, generando prácticas rituales que trascendieron el ámbito estrictamente doctrinal y se insertaron en la cotidianidad social (Malo 1993).

Sin embargo, dichas celebraciones no fueron asumidas de manera pasiva por los colectivos indígenas y mestizos, sino que, en su proceso de apropiación, incorporaron códigos simbólicos propios, resignificando las representaciones del nacimiento de Cristo desde matrices culturales locales. En este sentido, puede entenderse este proceso como una forma de sincretismo cultural, en la que no se produce una simple superposición de elementos, sino una articulación dinámica entre tradiciones distintas que da lugar a nuevas formas de expresión. Como advierte Labaca (2016), las festividades religiosas en el Ecuador deben comprenderse como procesos de apropiación cultural antes que, como trasplantes coloniales, lo que implica reconocer la emergencia de prácticas con rasgos particulares, configuradas en diálogo con el entorno andino. Así, el Pase del Niño se constituye como el resultado de una adaptación histórica sostenida y de una reelaboración simbólica progresiva, donde lo cristiano y lo andino no se excluyen, sino que coexisten, se tensionan y se reconfiguran continuamente dentro del contexto regional. Con el transcurso del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, las celebraciones religiosas

en ciudades interandinas como Riobamba evidenciaron una mayor estructuración organizativa, integrando comparsas, bandas musicales y escenificaciones que ampliaron su dimensión pública y fortalecieron su presencia urbana, la festividad dejó de circunscribirse al espacio parroquial y se consolidó como acontecimiento colectivo de amplia participación Albán (2012) también sostiene que las fiestas religiosas en el Ecuador operan como escenarios de integración social en los cuales se articulan jerarquías, dinámicas de cooperación comunitaria y sistemas simbólicos compartidos, por lo que la evolución del Pase del Niño debe leerse dentro de esta lógica de expansión organizativa y afirmación urbana que caracteriza a las ciudades andinas en proceso de consolidación.

Durante el siglo XX, el crecimiento urbano de Riobamba y la diversificación de sus sectores sociales incidieron directamente en la transformación de la festividad, ampliando la participación a distintos barrios y configurando un entramado más inclusivo en términos de representación colectiva, la celebración se volvió más amplia, más visible, Malo (1993) también explica que en las ciudades andinas las prácticas festivas religiosas han funcionado históricamente como mecanismos de articulación entre grupos sociales heterogéneos, constituyéndose en espacios de negociación simbólica y cohesión urbana, lo que permite interpretar la evolución del Pase del Niño como parte del proceso de consolidación identitaria riobambeña a lo largo del siglo XX, en un escenario donde tradición y urbanización no se excluyen, sino que se interrelacionan.

Es importante mencionar que otro componente fundamental en esta trayectoria histórica es la incorporación progresiva de recursos estéticos y performativos que complejizan la procesión, entre ellos vestimentas elaboradas, personajes alegóricos y representaciones teatrales del nacimiento de Cristo. Estos elementos no responden únicamente a criterios ornamentales, sino que expresan una lógica propia de la religiosidad popular andina, en la cual la teatralización cumple una función de tradición oral y visual: un aprendizaje cultural situado, transmitido por observación, escucha y repetición dentro de la comunidad. En este sentido, Albán (2012) sostiene que las fiestas religiosas en los Andes integran dramatización y participación colectiva como mecanismos de transmisión cultural y reafirmación identitaria, lo que permite comprender que la transformación del Pase del Niño no implica una ruptura con la tradición, sino una profundización de su espesor cultural y de su capacidad de actualización histórica dentro de la dinámica social local.

Desde esta perspectiva, lo andino no se reduce a una categoría visible o fácilmente delimitable; más bien, se manifiesta como una forma de sentir y habitar el mundo. Se expresa en gestos cotidianos que muchas veces pasan desapercibidos: en la relación con la naturaleza, en el diálogo simbólico con los animales y en las prácticas que otorgan sentido a aquello que no siempre puede explicarse racionalmente. Lo andino, en este sentido, no solo se observa, sino que se experimenta y se encarna. Así, participar o incluso contemplar el Pase del Niño implica ya una forma de compartir esa sensibilidad colectiva, donde lo ritual no se limita al evento festivo, sino que se extiende a la vida diaria. Desde esta mirada situada, la experiencia personal también se vuelve una vía legítima de comprensión, en la medida en que permite reconocer cómo estas prácticas continúan activando vínculos afectivos, simbólicos y comunitarios (Nieto Valdiviezo 2026).



Figura 1. Los personajes del Pase del Niño de Riobamba
Fuente: Página de Facebook de Diablos Sesquicentenario (2024)

A lo largo de la tradición del Pase del Niño se ha venido notando que estas celebraciones no se conservan como en un inicio sino que se van modificando de acuerdo a la cultura, la colectividad va cambiando su manera de experimentar la vida, pues en este sentido la influencia global tiene mucho que ver, pues por medio de la globalización se tiende a mostrar otras preferencias que nos son autóctonas de la región sino que son parte de otras culturas de diferentes partes del mundo que se acoplan a las festividades locales, sin embargo esto no quiere decir que se pierda la identidad cultural sino que solo se cambian las formas manteniendo el fondo cultural intacto lo que llama la atención de los turistas (Malo 1993)

Como señala Traveec (2024), las festividades religiosas con matices culturales no solo pueden cambiar de forma, sino que también se pueden acoplar con otras manteniendo

el mismo extracto lo que permite a las personas intervenir con mayor fervor, con mayor interacción e interés pues de esta manera se integra el conocimiento colectivo en uno solo expresado nuevas ideas que trascienden en el tiempo, otras en cambio se transforman dando retoques mínimos a las festividades.

De esta manera, su evolución puede examinarse también desde la categoría de patrimonio cultural inmaterial, entendida como reconocimiento de prácticas transmitidas intergeneracionalmente que constituyen legado colectivo y fundamento identitario, no es únicamente una celebración religiosa, sino es una práctica viva, la Unesco (2021) define estas manifestaciones como expresiones que proporcionan continuidad frente a transformaciones sociales aceleradas, lo que permite interpretar el tránsito del Pase del Niño desde una festividad centrada en el ámbito parroquial hacia un referente cultural inscrito en el calendario festivo local, con valor histórico y simbólico ampliamente reconocido por la comunidad.

Asimismo, es importante mencionar que la tradición oral y visual: aprendizaje cultural situado, transmitido por observación, escucha y repetición dentro de la comunidad ha operado como eje de sostenibilidad interna de la festividad, en tanto la participación activa de niños y jóvenes en comparsas, dramatizaciones y escenificaciones no se limita a la repetición ritual, sino que constituye un mecanismo de transmisión de valores religiosos y sociales que asegura continuidad cultural más allá de la forma externa del evento, Riobamba Turismo (2024) señala que los rituales colectivos funcionan como espacios de aprendizaje simbólico en los que se consolidan identidades sociales y sentidos de pertenencia, perspectiva que permite comprender que la permanencia del Pase del Niño se encuentra estrechamente vinculada a su función formativa dentro del entramado comunitario.

En consecuencia, la trayectoria histórica del Pase del Niño en Riobamba evidencia una dinámica en la que tradición y transformación no se excluyen ni se oponen, sino que coexisten en tensión productiva, permitiendo que desde sus raíces coloniales hasta su configuración contemporánea la festividad incorpore variaciones organizativas, estéticas y tecnológicas sin desarticular su espesor devocional y comunitario, como advierte Malo (1993) la continuidad de las fiestas religiosas en el Ecuador depende de su capacidad de adaptarse sin renunciar a su matriz cultural, por lo que el Pase del Niño puede comprenderse como una expresión cultural viva cuya evolución sintetiza la historia social, urbana y religiosa de Riobamba en un proceso continuo de resignificación colectiva.

3. El tejido comunitario y simbólico de la fiesta: el prioste, las jochas y la reciprocidad ritual

En estas festividades, así como en otras organizaciones que requieren un dirigente interviene aquí el prioste quien representa, dirige y asume responsabilidades por las actividades que se realizan en todo el tiempo que darán estas. Todos los eventos organizados deben estar bien coordinados y esto lo supervisa el prioste con ayuda de otras personas, sin embargo, si algún fallo hubiese a quien se dirigiría la queja es directamente a dicha persona que asumió este cargo de manera pública (Albán 2012).

Este sistema, el priostazgo se vincula con el reconocimiento colectivo y con la afirmación de liderazgo comunitario, en tanto la autoridad no se impone por jerarquía formal, sino que se legitima mediante el servicio visible y el cumplimiento del compromiso ritual asumido frente al grupo, Albán (2012) afirma que las festividades religiosas operan como escenarios donde se expresan jerarquías simbólicas y se validan responsabilidades sociales a través de la organización ceremonial, por lo que el prioste del Pase del Niño en Riobamba encarna una forma de autoridad sustentada en la reciprocidad y en la capacidad de convocar voluntades.

Asumir el priostazgo implica movilizar recursos económicos, tiempo, redes familiares y trabajo colectivo, lo que transforma esta función en una práctica de inversión simbólica que repercute en el honor y la legitimidad social del organizador, es un acto costoso. De La Torre (2024) explica que las fiestas populares en el Ecuador reproducen sistemas tradicionales de reconocimiento social donde quien organiza, adquiere legitimidad mediante el cumplimiento del compromiso festivo, de modo que el prioste no solo coordina una celebración religiosa, sino que consolida su posición dentro del tejido social local mediante la demostración pública de responsabilidad y entrega.

Entender el contexto de la organización del Pase del Niño de hoy en día implica, en el momento de la actualidad, entender que la continuidad de la celebración no está sólo fundamentada en la voluntad comunitaria o en el compromiso asumido por la persona que se hace cargo de llevar a cabo la fiesta, dado que su celebración incorpora disposiciones administrativas municipales que establecen requisitos económicos para autorizar el uso del espacio público, la seguridad y la logística, del modo que la fiesta forma parte de un marco regulatorio que condiciona su celebración efectiva. La aprobación institucional municipal no se concede de manera automática, sino que exige garantizar una capacidad mínima de inversión, introduciendo así un componente

financiero que redefine parcialmente el modo en que tradicionalmente se estructuraba el sistema festivo, de esta manera se entrelaza con la tradición en donde se contempla la entrega de panes a los nuevos jochantes durante la novena



Figura 2. Panes entregados a los nuevos jochantes durante la novena
Fuente: Archivo personal (2025)

El prioste no puede entenderse solo como coordinador visible de la festividad, pues su labor está insertada en la red de las responsabilidades compartidas que articula lo religioso, lo social y lo simbólico en el seno de la comunidad riobambeña, por lo que su figura también destila unas expectativas que van más allá de la organización del evento, se vuelca en lo grupal, se extiende a la permanencia del ritual y a la exhibición pública del tipo de compromiso asumido. La legitimidad de su liderazgo no emana de una jerarquía formal sino del cumplimiento específico del servicio asumido, de la capacidad de convocar apoyos y de sostener a la comunidad el peso organizativo de la celebración, de lo que extrae su reconocimiento en el seno del tejido social. No obstante, tal reconocimiento está presente en un marco en el que no pueden evitarse las fricciones, pues el tipo de exposición pública que implica el priostazgo sitúa a la persona en un espacio de comparación con las celebraciones que anteceden, porque el éxito se entiende como el resultado de su trabajo y cualquier desajuste se entiende como una excesiva personalización de la persona, de manera que esta práctica se presenta como una práctica ambivalente en la que prestigio y presión se manifiestan en el marco de una práctica de

este tipo. La inversión económica, emocional y familiar que exige el cargo no siempre es percibida igualmente desde la colectividad, de forma tal que el tipo de autoridad simbólica que se obtiene con el cargo va acompañado del coste social que se pone a prueba en cada uno de los núcleos familiares, así como en la constitución de la comunidad. Desde un enfoque diferente, la institución del priostazgo constituye, además, un recurso apto para la manifestación del sostén de determinada clase social en el que ciertas familias afianzan su lugar en el espacio social mediante la demostración pública de su generosidad y de su compromiso con el rito, un sistema que también cimienta la identidad colectivamente compartida y que da cuenta asimismo de desigualdades en el modo de asumir el cargo, ya que no todas las familias pueden tener los recursos para asumirlo. En este sentido, la legitimidad por el cumplimiento observable queda tensionada por factores económicos que pueden hacer aflorar el desgaste o el endeudamiento familiar, lo que da cuenta de que la fiesta no es sólo una celebración, sino el lugar en el que afloran las responsabilidades desiguales dentro del sistema comunitario. La Candelaria como parte del ciclo del Pase del Niño despliega un ritual íntimo y comprometido donde el prioste, conocedor de la tradición y símbolo de autoridad, reparte los panes de una tarra (artesanal) entre su círculo más íntimo, panes que no son meramente comestibles, sino portadores de responsabilidades y vínculos sociales. Este pan, que se presenta de forma circular y suave, horneado en leña y envuelto cuidadosamente en papel, contiene un “pedido”: una exigencia concreta que puede ir desde la entrega de una comparsa, la participación de músicos, el aprovisionamiento de alimentos o bien la colaboración de animales de carga. No se trata únicamente de un gesto cortesano, sino que sirve como una suerte de ritual a partir del cual comienzan a establecerse compromisos tácitos; aceptar el pan supone entrar a formar parte de la cadena de intercambio de la comunidad, mientras que renunciar a su ofrecimiento supone dejar de actuar según las pautas establecidas de respeto hacia la comunidad y hacia el Niño Jesús mismo, puesto que supone dar la espalda a las pautas de equilibrio del rito.

No solo la funcionalidad del pan trasciende lo material y se presenta como mediador de obligaciones, afectos, memoria compartida: en el momento en que se parte, el prioste activa un dispositivo en el que la organización del paseo se acaba entrelazando con la reafirmación de la cohesión social, y donde la estética ritual, la fe y la colaboración efectiva quedan en un sólo gesto; cada uno de los comensales, al recibirlo, no sólo es colega del Pase, sino depositario de una memoria que repite la estructura simbólica de la

fiesta, la cual convierte la acción cotidiana de comer en el acto de unión y compromiso colectivo.

En este plano, el pan también funciona como artefacto donde confluyen diferentes planos del ritual: es ofrenda que reincide en la devoción, petición que concreta la organización de la fiesta, y símbolo mediante el cual se hace presente la cooperación intergeneracional que asegura la continuidad del Pase del Niño. Ahí donde lo cotidiano asume densidad cultural, y un gesto que parece simple se convierte en instrumento de articulación comunitaria que garantiza que la fiesta no sólo acabe con la celebración, sino se mantenga a través del tiempo por medio de vínculos que articulan el afecto, la responsabilidad y la memoria del rito.

En el curso de los últimos años, la participación de las priostes que residen fuera de la ciudad de Riobamba e incluso fuera del país ha ampliado el radio de acción del Pase del Niño, creando un sentido transnacional que vuelve a producir una nueva manera de sostener económicamente la fiesta, ya que los aportes que vienen de otros lados no se enmarcan en el monto instituido, sino en la voluntad y capacidad de cada familia, conservando así la dimensión simbólica de la colaboración por encima de una tarifa formal. El envío de recursos no implica una distancia de carácter afectivo, sino por el contrario una reafirmación del vínculo con el lugar de origen de cada uno de los individuos, convirtiendo a la fiesta en un puente entre territorios: la pertenencia de actualiza mediante la inversión ritual. Este modo de financiación de la fiesta hace que sea posible la continuidad de la celebración, pero al mismo tiempo transforma las dinámicas organizativas de este pasaje, ya que la coordinación a distancia exige nuevas formas de articulación comunitaria, de planificación y reajuste, y permite hacer evidente que la identidad festiva de Riobamba trasciende de hecho los límites físicos. No obstante, mayores aportes económicos pueden traducirse en comparsas más numerosas, bandas adicionales o elementos ornamentales de mayor costo, lo que introduce parámetros de comparación entre distintos años y genera expectativas crecientes dentro de la colectividad.

Como se ha dicho anteriormente, la reciprocidad ritual se fundamenta en el compromiso y no en la competencia, sin embargo, la visibilidad pública de las inversiones puede alterar esa percepción y reconfigurar los criterios mediante los cuales se evalúa la celebración, de modo que la ausencia de un monto obligatorio preserva el principio comunitario, aunque las dinámicas sociales introduzcan presiones implícitas que tensionan el equilibrio simbólico del sistema festivo.

De otro lado, las novenas o jochas son instrumentos, formas de ciertos dispositivos, que se convierten en estrategias operativas dentro de la organización del Pase del Niño porque permiten establecer redes de apoyo y redistribución con anterioridad, in situ y una vez finalizada la festividad y el encuentro, creando un entramado de cooperación no únicamente en el sentido de intercambio de bienes/materiales, sino que integra las dimensiones espirituales, afectivas y de organización. La práctica de la oración colectiva, en las novenas, sostiene la dimensión religiosa del compromiso asumiendo el cual las jochas concretan la corresponsabilidad mediante aportaciones que pueden ser alimentos música, trabajo o recursos económicos constituyendo de esta manera una sistematicidad como un modelo de apoyo para el modelo festivo.

Estas prácticas no funcionan como colaboraciones aisladas, sino como obligaciones morales que se han sido interiorizadas garantizando así el equilibrio ritual, ya que cada aportación que se recibe y se entrega queda inscrita en una cadena de reciprocidad que deviene en futuras devoluciones y, por ende, en la posibilidad de garantizar la continuidad intergeneracional de la celebración. La jocha se convierte en afirmación de pertenencia y la novena integra fe y organización dentro de un mismo acto comunitario.

Desde un enfoque más amplio, podrían interpretarse como actualizaciones contemporáneas de los principios andinos de reciprocidad, donde el hecho de colaborar no se entiende como un detrimento individual sino como una inversión en cohesión en la comunidad, de forma que la legitimidad en el Pase del Niño se va construyendo a partir de la visibilidad que otorgan los espacios de la participación activa. No obstante, si hay algún miembro que reduce a la mitad o que incumple la colaboración pueden generarse desbalanceo que tensionan la red comunitaria, puesto que la reciprocidad ritual se renueva y la continuidad de la fiesta depende de la permanente actualización de ese compromiso compartido que reproduce el tejido simbólico riobambeño.

En medio de este contexto las jochas intervienen como un catalizador donde las personas comparten bienes, alimentos entre otros activos con los que fomentan su participación y presencia en las festividades lo que conlleva un simbolismo importante para cada una de las familias que si hacemos un análisis histórico estas acciones se remontan de varios años atrás en forma reiterada para mostrar colaboración y responsabilidad con la colectividad. Cando (2020) comenta que estas actividades de cooperación colectiva fortalecen la identidad de las personas que habitan en este lugar lo

que contribuye a que el Pase del Niño se fortalezca haciendo una proyección futura positiva.

Este sistema puede leerse, además, como actualización contemporánea de principios andinos de reciprocidad tales como el *ayni* y la *minga*, donde el intercambio solidario se fundamenta en la obligación moral de corresponder, garantizando no solo el funcionamiento material de la fiesta sino la consolidación de un régimen de interdependencia social que articula a los participantes en una red de responsabilidades mutuas, los rituales colectivos generan estructuras de solidaridad que refuerzan identidad compartida (Endara-Ibarra 2024).

Más allá de la circulación de bienes, la *jocha* posee una densidad simbólica que reafirma vínculos afectivos y espirituales entre quienes participan, ya que cada aporte material constituye también una declaración de pertenencia y un gesto de inscripción en la memoria comunitaria, en consonancia con Albán (2012), quien menciona que las prácticas culturales tradicionales funcionan como espacios de producción simbólica donde se negocian identidades en contextos de transformación, la reciprocidad ritual del Pase del Niño puede comprenderse como un mecanismo de afirmación cultural que, incluso frente a procesos de modernización, mantiene vigente un sistema de obligaciones compartidas que sostiene la celebración y refuerza la identidad riobambeña.

El Pase del Niño se sostiene sobre un entramado comunitario que desborda la idea de acontecimiento puntual, puesto que su realización descansa en una arquitectura social compuesta por normas no escritas, obligaciones compartidas y acuerdos tácitos que ordenan la participación colectiva, de tal manera que la fiesta no emerge por improvisación sino por la activación de un sistema previamente interiorizado por quienes forman parte del territorio, Albán (2012) señala que las celebraciones religiosas operan como dispositivos de cohesión que organizan la vida social en torno a valores comunes y responsabilidades públicas, lo que permite comprender que la relación entre sacerdote y colaboradores no responde únicamente a una distribución funcional de tareas, sino a una lógica de legitimación y reconocimiento donde cada intervención reafirma pertenencia e identidad local.

El *priostazgo* y las *jochas* no se sostienen por inercia ni por entusiasmo momentáneo. Su permanencia descansa en una cadena de ritos que forman parte de la comunidad que atraviesa generaciones: modos de organizar, obligaciones morales asumidas públicamente y formas concretas de cooperación que se incorporan desde la experiencia y no desde la teoría. Allí se forja la memoria de la fiesta.

La Unesco (2021) entiende el patrimonio cultural inmaterial como aquellas prácticas que se transmiten entre generaciones y que permiten a una comunidad reconocerse en el tiempo.

Tomando en cuenta que estas festividades representan a la identidad cultural local, es natural que los niños y jóvenes de integren a estas actividades dando realce cultural en donde su participación es muy relevante puesto que, con sus ideas, sus nuevas formas de organización configuran todo el entorno en un nuevo y atractivo ciclo de fiesta y colaboración.

Cada integrante, cada grupo organizado sin importar la jerarquía se tengan cada uno de ellos sostiene una participación fundamental que sinérgicamente contribuyen a que las festividades sean más atractivas, con menos desajustes, sin embargo, no todo sale a la perfección, sino que hay inconvenientes en los cuales asimismo toda la colectividad organizada se hace presente para dar solución al percance presentado. Loaiza y Mora (2022) sostiene que las festividades dadas en la región de los Andes se han identificado porque en medio de ellas se ha visto la colaboración de varios grupos sociales acaparando toda su demografía, en este caso el Pase del Niño no queda exento de esta denotación, sino que organiza entorno a la religión y a la colaboración colectiva con el propósito de que estos contribuyan a la identidad riobambeña

4. Influencias religiosas y culturales en la festividad

La organización del Pase del Niño no se limita al dinamismo comunitario ni al compromiso asumido por quienes intervienen directamente en su ejecución, puesto que la participación de la curia y de la familia Mendoza en la custodia de la imagen introduce una dimensión de poder que trasciende el acompañamiento pastoral y se proyecta hacia la administración simbólica del capital religioso que representa la celebración, de modo que la centralización de decisiones, la regulación de itinerarios y la validación de actores festivos evidencian que la fiesta se articula dentro de estructuras institucionales que históricamente han incidido en la configuración de lo sagrado en el ámbito local. Este control se puede entender como garantía de la alineación doctrinal y del orden organizativo. También opera como mecanismo de una socializadora que delimita quién organice, a partir de qué parámetros se legitiman las prácticas en participación y cuáles prácticas son reconocidas oficialmente en un sistema festivo.

Aquí se acoge la autoridad religiosa, la tradición familiar y el reconocimiento público, percibiéndose un equilibrio que no es nunca tal, dado que la toma comunitaria

del símbolo intenta coexistir con una institucionalización que estructura su uso, evidenciándose la fiesta como tal no como un todo aislado sino un campo donde van entrelazándose fe, poder y legitimidad. La cuestión relativa a la pertenencia de las fiestas del Pase del Niño no se limita a una discusión de carácter jurídico, sino que remite a un plano simbólico que interroga la relación existente entre devoción popular y estructuras de poder, pues para los extensos sectores de la población riobambeña la imagen del Niño es un referente identitario que entra en la memoria afectiva y espiritual, a partir de las prácticas de reciprocidad ritual en las que se venera y que le otorgan la consustancialidad de su experiencia de compartir y pertenecer colectivamente.

Así pues, se produce una tensión entre la apropiación simbólica y la administración institucional, en la que aquella fe que la comunidad comparte convive con mecanismos formales que regulan y delimitan su propia manifestación en el ámbito público; no obstante, la imagen no es solamente materia de devoción o culto sino que es también foco de tensiones de legitimidad y autoridad en el campo religioso local.

El Pase del Niño resulta del largo proceso histórico en que las estrategias evangelizadoras del tiempo colonial se imbricaron con matrices culturales andinas (entre las que, en última instancia, cuenta la devoción al Niño Jesús como instrumento pastoral) y que se fue incorporando progresivamente con las formas de organización, estética y comunidad propias del universo andino, es decir, no se puede explicar en una única matriz cultural. No se puede hablar tan sólo de una superposición de elementos, sino de una resignificación de los referentes europeos a partir de un proceso cultural que los transforma desde lógicas indígenas, alcanzando de este modo una síntesis en la que la estructura doctrinal católica se entremezcla con las propias de la reciprocidad, del sentido territorial y de la memoria colectiva del lugar.

Este proceso es el que permite dar cuenta de la originalidad del Pase del Niño como una forma híbrida de experiencia donde coexisten la fe católica y la herencia cultural, ambas reconociéndose dentro de un mismo proceso festivo y estableciendo así una configuración festiva que articula lo religioso y lo cultural sin anularse mutuamente. Para poder hablar del contexto actual de la fiesta, es posible observar prácticas que remiten a principios rituales andinos: el principio de la reciprocidad comunitaria, el principio de la participación intergeneracional y el principio de la vinculación simbólica con el territorio. Estos aspectos se integran dentro de la forma de la liturgia católica, sin desaparecer y dando cuenta de un proceso histórico de adaptación que ha permitido su persistencia. Las comparsas, los danzantes y los personajes que acompañan la imagen no

sólo cumplen una función ornamental, sino que también actualizan relatos en torno de la naturaleza y de la protección espiritual, formando parte de la procesión como parte de la discusión intercultural sostenida en el tiempo.

De esta manera, la festividad se organiza como un espacio de articulación simbólica donde cosmovisiones distintas convergen dentro de un mismo sistema ritual, generando una reconfiguración constante que mantiene vigente la celebración en un contexto de transformación social, no como pérdida de identidad sino como ajuste permanente que garantiza su continuidad dentro del entramado cultural riobambeño.

El análisis del Pase del Niño en el escenario contemporáneo exige comprender que su organización actual no puede interpretarse únicamente desde la lógica devocional que le dio origen, puesto que en las últimas décadas se ha incorporado de manera progresiva a circuitos de promoción cultural y visibilidad mediática que amplían su alcance más allá del núcleo comunitario que tradicionalmente lo sostenía, sosteniendo así un modelo festivo en el que la proyección pública comienza a operar como componente estructural del sistema celebrativo. Esta ampliación ha permitido consolidar reconocimiento externo para la ciudad y dinamizar determinadas actividades económicas vinculadas al flujo de visitantes, sin embargo, al mismo tiempo introduce una racionalidad orientada al espectáculo que reordena prioridades internas y coloca en tensión la centralidad religiosa que históricamente organizaba el sentido de la fiesta, así estas festividades pasaron de ser un acto religioso/cultural a un evento turístico quitándole su toque íntimo para los creyentes y nativos a algo más superficial.

Cuando la atención colectiva se desplaza hacia la magnitud de las comparsas, la estética de las indumentarias o la cantidad de asistentes que ocupan el espacio urbano, la experiencia espiritual corre el riesgo de quedar subordinada a criterios de exhibición, no porque desaparezca la fe, sino porque su manifestación comienza a medirse también en términos de visibilidad y atractivo externo, produciendo una coexistencia compleja entre acto de devoción y evento cultural, es así que se hace caso omiso al orden religioso en cuanto a sus actividades y se continúa con lo que más llama la atención al poblado. En este punto se evidencia una transformación estructural: la celebración deja de responder exclusivamente a códigos internos de religiosidad popular y pasa a integrarse en dinámicas económicas y políticas culturales que inciden en su organización, generando debates entre quienes sostienen la primacía del sentido religioso y quienes valoran su capacidad de posicionamiento territorial.

Esta eventualidad alcanza igualmente el orden litúrgico que en otros momentos funcionaba como eje articulador indiscutible, ya que la secuencia tradicional funcionaba como núcleo y pase procesional, así como prolongación pública de la celebración eucarística muestra variaciones significativas en determinados contextos actuales, donde el recorrido festivo adquiere protagonismo propio e incluso puede desarrollarse con relativa autonomía respecto del acto litúrgico formal. La transformación mencionada no debe entenderse de una manera tan plana como debilitamiento de lo religioso, ya que se trata de un proceso más amplio, en el que entran en juego las transformaciones en las relaciones sociales y en los modelos de organización que favorecen la participación colectiva, la ocupación del espacio urbano y la celebración. De modo que el centro simbólico se desplaza del altar a la ciudad, respondiendo a una forma de adaptación cultural, en la que la liturgia formal y la religiosidad popular se recomponen así bajo nuevas circunstancias históricas.

A esto se añade el reconocimiento patrimonial que, al institucionalizar la celebración como elemento identitario, refuerza su legitimidad pública llevándola incluso más allá de su trayectoria local, ampliando su proyección nacional e incluso internacional, aunque al mismo tiempo incorpora mecanismos de regulación, de normalización, de exhibición que transforman la experiencia comunitaria que la conformaba en sus etapas iniciales. La declaración del elemento como patrimonio no es un acto neutral, ya que articula la práctica de un ritual como parte de circuitos administrativos y económicos que exigen estructura formal, crispación regulatoria, y representación hacia públicos externos, que podría confundirse con la pérdida de aquella intimidad familiar que poseían la festividad en etapas anteriores. Así que, en este nuevo contexto, la identidad riobambeña no desaparece, pero indudablemente se redefine, puesto que aquello que antes funcionaba como expresión de pertenencia que poseía cierta cercanía y afectividad comienza a ser símbolo oficial, recurso gestionado culturalmente, en el que conviven permanentemente la memoria afectiva y la proyección pública en la que se cruzan las mismas características de continuidad del Pase del Niño.

5. Personajes principales y su simbolismo

La organización interna del Pase del Niño en Riobamba no obedece únicamente a una disposición arbitraria de personajes, sino que representa una estructura jerárquica que articula significado, tradición y función ritual, en el contexto de una secuencia espacial convenientemente sedimentada en el tiempo, puesto que cada uno de los actores que

intervienen ocupa explícitamente una posición determinada en la que visualmente ya se expresa su carga simbólica y su responsabilidad dentro de la procesional.. La construcción simbólica del cortejo se manifiesta, por tanto, en la ubicación estratégica de sus personajes, de manera que el orden mismo del desfile constituye un lenguaje estructurado que comunica protección, apertura, acompañamiento y centralidad sagrada, elaborándose un modelo ritual en el que forma y contenido se integran en plena coherencia (Ecuador Dirección de Gestión de Turismo de Riobamba s.f.).

En este marco organizativo, la apertura del cortejo corresponde a figuras que anuncian y preparan el tránsito ritual, entre ellas el payaso tradicional y los perros guardianes, cuya presencia no solo dinamiza el ambiente colectivo mediante gestos cómplices y vestimentas coloridas, sino que introduce un componente protector que antecede a la imagen del Niño Jesús, generando expectativa y ordenando simbólicamente el inicio del trayecto (Ecuador Dirección de Gestión de Turismo de Riobamba s.f.). Tras este primer umbral festivo se integran, por bloques diferenciados, personajes de mayor densidad cultural como el Curiquingue, los danzantes y el Sacha Runa, cada uno con movimientos y atuendos específicos que remiten a principios antiguos vinculados con cosmovisiones andinas, referencias solares y elementos naturales, evidenciando la permanencia de matrices prehispánicas resignificadas dentro del marco celebrativo cristiano (Ecuador Dirección de Gestión de Turismo de Riobamba s.f.). Finalmente, en proximidad directa al prioste y a la imagen sagrada, el Diablo de Lata ejecuta su danza como cierre estructural de la secuencia, configurando una escena donde lo sagrado, lo festivo y lo simbólicamente pagano convergen en una unidad ritual cohesionada (La Hora 2017, parr 2).

Esta disposición jerárquica encuentra su fundamento en una tradición secular transmitida mediante acuerdos comunitarios tácitos y prácticas intergeneracionales que han consolidado criterios compartidos sobre ubicación, temporalidad e intervención de cada personaje, proceso que ha sido reconocido incluso dentro de la categoría de patrimonio cultural inmaterial a nivel nacional (Ecuador Instituto Nacional de Patrimonio Cultural 2018). La ubicación espacial no es un simple recurso organizativo, sino una representación visual de un orden simbólico en el que lo protector abre camino, lo festivo acompaña el tránsito y la imagen del Niño junto a su prioste ocupan el núcleo central del sistema ritual, expresando la integración de dimensiones espirituales, humanas y cósmicas en un mismo acto colectivo (Dirección de Gestión de Turismo de Riobamba 2024).

Dentro de esta estructura, el Diablo de Lata también denominado diablo sonajero adquiere singularidad histórica y cultural al vincular su origen con los talleres de hojalatería del barrio Santa Rosa, espacio desde el cual emergió como expresión popular que posteriormente se integró de manera orgánica a la celebración religiosa (La Hora 2017). Su vestimenta hecha de chaqueta multicolor, máscara metálica y sonajero, así como su bailoteo en torno a la imagen del Niño Jesús, dan un sentido de contraste simbólico que no es oposición, sino resignificación ritual a través de lo lúdico que se somete a lo divino en un gesto de homenaje, ilustrando una cosmovisión mestiza donde elementos tanto indígenas como católicos confluyen en un mismo marco celebrativo. Lejos de significado de oposición, su cercanía al prioste es la constatación de su propia función medidora y dinamizadora dentro del propio sistema festivo, reafirmando el carácter sincrético del Pase.

El Sacha Runa, cuyo nombre proviene del kichwa y se traduce como “hombre del monte”, introduce en la procesión la dimensión ancestral vinculada a la naturaleza y al entorno andino que circunda Riobamba, incorporando en su vestimenta elementos como cabuya y musgo, además de portar un látigo que simboliza fuerza y protección, evocando la relación comunitaria con la tierra y los espíritus del paisaje (Ecuador Dirección de Gestión de Turismo de Riobamba s.f.). Sus movimientos vigorosos no solo representan vitalidad rural, sino que integran simbólicamente la energía natural al trayecto procesional, estableciendo un puente entre cosmovisión prehispánica y devoción católica, recordando que la identidad riobambeña se construye mediante la superposición histórica de matrices culturales diversas (Ecuador Instituto Nacional de Patrimonio Cultural 2018).

De igual manera, el Curiquinque inspirado en el ave andina considerada sagrada ejecuta desplazamientos circulares que evocan ciclos naturales y referencias solares, mientras el danzante de Yaruquíes remite a ceremonias ancestrales dedicadas al Sol y la Luna que hoy se integran dentro del marco festivo cristiano, haciendo así una continuidad simbólica que trasciende épocas sin romper la cohesión ritual (Ecuador Dirección de Gestión de Turismo de Riobamba s.f.). La presencia simultánea del payaso y del perro refuerza esta red simbólica, puesto que el primero dinamiza la interacción colectiva y el segundo encarna fidelidad y custodia de la imagen sagrada, consolidando una estructura donde alegría, protección y trascendencia se articulan sin contradicción aparente

La interacción de todos estos personajes no obedece a improvisación escénica, sino a una coreografía culturalmente estructurada que organiza la participación colectiva conforme a roles definidos por la tradición, transformando las calles de Riobamba en un

espacio de representación identitaria donde la comunidad reafirma memoria histórica y cohesión social (Ecuador Instituto Nacional de Patrimonio Cultural 2018). En consecuencia, el Pase del Niño supera la condición de acto meramente religioso para consolidarse como sistema ritual complejo en el que la diversidad simbólica se integra bajo un orden jerárquico compartido, expresión viva de patrimonio cultural inmaterial cuya continuidad depende de la transmisión consciente de su estructura y de la comprensión de la lógica interna que sostiene su cohesión.

El Pase del Niño no se comprende únicamente como un desfile o un acto ritual aislado, sino como un entramado complejo donde cada figura, cada movimiento y cada gesto está inscrito en la memoria colectiva de Riobamba, articulando relaciones de pertenencia, autoridad simbólica y continuidad histórica, de modo que la comunidad encuentra en la disposición de sus personajes un espejo de su identidad y de sus aprendizajes compartidos. Del conjunto de estas figuras, el Diablo de Lata resalta no solo por la extrema intensidad cromática de su vestimenta ni por el sonido metálico que le acompaña en la danza, sino porque hace referencia a la persistencia de unos saberes artesanales, a la negociación de lo festivo y de lo devocional, así como a las capacidades que tiene un objeto cultural de aglutinar en sí una herencia sincretista que va más allá de las generaciones, sin perder toda la fuerza de convocatoria que le ofrece. Mirar el Diablo de Lata en este sentido es leer en la hojalata y en cada sonaja un código de memoria, el calco de una tradición que se actualiza con cada procesión, donde la corporeidad del personaje habla con la ciudad, con el público y con los demás personajes que actúan rituales, en una organización coreográfica que enmarca la estética y la ética del Pase. De esta manera, el análisis del Diablo de Lata se convierte en una herramienta para desentrañar cómo lo lúdico, lo artesanal y lo sagrado no existen de manera independiente, sino que se articulan en un mismo plano de experiencia cultural, ofreciendo una vía privilegiada para comprender la complejidad de la celebración, su evolución histórica y su función como eje central del patrimonio cultural inmaterial riobambeño, una muestra de esto son los personajes icónicos de estas festividades.



Figura 3: *Collage* de personajes del Pase del Niño de Riobamba
Fuente: Archivo personal (2025)

Capítulo segundo

Origen, construcción y evolución del personaje del Diablo de Lata

1. Conociendo al Diablo de Lata: historia, transformación y significado

En este capítulo se desarrolla la importancia de marcar la relevancia de conocer la historia central de los orígenes del Diablo de Lata, de su transformación a lo largo del tiempo además su significado cultural y metafórico, es por eso que se abordan testimonios que se han transmitido de generación en generación en los cuales se consideran la transformación del personaje a lo largo del tiempo y de la relación que tiene este personaje con otros en el pase del Niño.

¿Cómo mirar a un personaje que nace del brillo y del estruendo, del exceso y del color, y que sin embargo porta, en cada pliegue de su cuerpo, la memoria de lo sagrado? ¿Qué secretos murmura la hojalata cuando el sol la roza y la convierte en un destello vivo sobre las calles de Riobamba? Estas preguntas orientan la comprensión del Diablo de Lata dentro del Pase del Niño exige desplazar la mirada superficial que lo reduce a un recurso festivo y situarlo en el entramado histórico y simbólico que le da sentido, puesto que su presencia no se agota en el brillo de la hojalata ni en el estruendo de las sonajas, sino que se inscribe en una construcción cultural compleja donde convergen memoria colectiva, devoción y procesos de identificación propios del contexto riobambeño. En una fiesta considerada Patrimonio Cultural Inmaterial Local por su densidad histórica y social, el personaje no está ahí como adorno de la periferia, sino que asume un papel que acompaña la procesión mediante una danza estereotipada y se encuentra, de esta forma, inserto en una trama simbólica caracterizada por el entrelazamiento de lo mítico con lo sagrado bajo una lógica de cohesión ritual. De este modo, un objeto fabricado con materiales supuestamente corrientes puede llegar a ser portador de memoria, reclamando a la comunidad no sólo un estarse presente, sino también un ingeniárselas para llevar a cabo un sistema celebrativo con la finalidad de llevar más allá de la mera espectacularidad.

Su origen se encuentra vinculado a los talleres de hojalatería del barrio Santa Rosa, espacio donde los artesanos resignificaron su oficio cotidiano para honrar al Niño Jesús, denominado “Rey de Reyes”, transformando la práctica manual en expresión devocional (Ecuador Dirección de Gestión de Turismo de Riobamba s.f.). La careta de lata pintada

de rojo, las trenzas de cabuya, la chaqueta multicolor y las sonajas metálicas no constituyen simples elementos ornamentales, sino resultados de una creatividad popular que convirtió materiales comunes en símbolos de veneración y alegría, consolidando un personaje cuya potencia visual y sonora emerge del trabajo artesanal local, en este proceso se evidencia cómo el sistema productivo de un barrio específico logra trascender su funcionalidad utilitaria para inscribirse en la memoria identitaria de la ciudad, articulando oficio, fe y representación cultural en una misma figura.

No obstante, el significado del Diablo de Lata no permanece estático, ya que su trayectoria histórica revela transformaciones asociadas a dinámicas sociales más amplias marcadas por sincretismos religiosos y procesos de mestizaje cultural, dentro de los cuales pasó de expresar formas simbólicas de resistencia frente a imposiciones coloniales a desempeñar un rol de mediación entre lo profano y lo sagrado en el marco del Pase del Niño. Esta resignificación se manifiesta tanto en su función procesional bailando frente a la imagen del Niño con ritmo y color como en el compromiso asumido por quienes lo encarnan, ya que la interpretación del personaje implica continuidad durante varios años consecutivos, reforzando así la articulación entre práctica ritual y convicción devocional.

Se correspondería, pues, con una memoria doble que se hace vigente en cada celebración del año la de una memoria de antes de las cosas en la que la memoria de una tradición viva se renueva sin quebrar la pertinencia interna que la desea. Por ello el Diablo de Lata no puede ser entendido como un sentido de adorno o exclusivamente como una teatralidad urbana, sino que se entenderá como un componente estructural de un sistema simbólico que lleva incluida identidad, fe y memoria social dentro del paseo del niño, consolidándose como signo de pertenencia y de continuidad cultural del espacio riobambeño. Su permanencia a través de transformaciones históricas profundas evidencia la capacidad de la comunidad para reconfigurar sus expresiones rituales sin diluir su esencia, de manera que cada danza sobre la hojalata no solo produce sonido y movimiento, sino que reactiva un proceso histórico donde tradición religiosa, creatividad popular y cohesión colectiva se articulan en un mismo acto celebrativo experimentando las festividades según la percepción de cada participante.

La experiencia del Diablo de Lata dentro del Pase del Niño se levanta sobre un suelo de múltiples significados, en el cual cada observador construye su propia percepción en función de la interrelación comunitaria, de los aprendizajes previos y de la participación en la celebración, así, la danza, el color, el brillo y el estruendo pueden captar la atención de las personas que priorizan la estética o la perfecta ejecución de los

movimientos, mientras que la proximidad al Niño Jesús y la oportunidad expresiva de fe coinciden en ser el eje de interpretación de las personas que priorizan el conocimiento de la devoción, y es que un mismo personaje puede estar soportando a la vez el papel de espectáculo, el mediador simbólico y el vínculo espiritual sin que la cohesión ritual se desdibuje.

Esta multiplicidad de percepciones revela que la tradición del Pase no se mantiene por uniformidad, sino por la capacidad de la comunidad para integrar experiencias heterogéneas dentro de un marco compartido, de modo que la admiración estética convive con la devoción y ambas contribuyen a la complejidad cultural del evento, permitiendo que el Diablo de Lata se consolide como un símbolo maleable, capaz de ajustarse a interpretaciones individuales y colectivas, al tiempo que sostiene la lógica interna de la procesión, regula la interacción de los personajes y asegura la continuidad de la memoria histórica que legitima la celebración año tras año en el entramado social y cultural de Riobamba haciendo participar a los más jóvenes como a los más experimentados.

Las personas mayores de Riobamba asumían la custodia del Pase del Niño con la conciencia de que el Diablo de Lata no era solo un personaje, sino un depósito de significados colectivos que requería vigilancia y transmisión cuidadosa, de manera que cada gesto, cada sonaja, cada movimiento de la danza se enseñaba únicamente a quienes demostraban un compromiso auténtico con la comunidad y con la continuidad de la tradición, generando un equilibrio delicado entre la apertura del saber y la prudencia que protegía la esencia ritual o a su vez no lo compartían con nadie más detalle, aunque este mismo cuidado implicara que ciertas generaciones accedieran de manera parcial o fragmentaria a los secretos que estructuran la celebración, mostrando que la preservación cultural depende tanto de la información como de la confianza, la intención y la sensibilidad con que se comparte.

Esta estrategia de transmisión consciente, orientada a proteger la integridad del personaje y de la fiesta frente a interpretaciones superficiales o apropiaciones externas, inevitablemente provocó lagunas en la comprensión de movimientos, gestos y significados, de modo que elementos rituales quedaron desdibujados o parcialmente olvidados, revelando que la historia del Diablo de Lata se teje en la intersección entre retención y pérdida, entre memoria transmitida y olvido parcial, configurando un relato cultural que combina continuidad con transformación, donde la tradición se mantiene viva sin negar que el tiempo redefine su acceso y su interpretación, y donde cada

generación asume, de manera consciente o intuitiva, la responsabilidad de reconstruir y reinventar el hilo que une lo ancestral con lo presente.

Lado de permanecer y de tener presente el Diablo de Lata en el Pase del Niño, más bien se asienta en la mera presencia y ejemplo que en la escritura de normas. Los maestros, como archivos vivientes, son un modelo por seguir de forma tal que cada gesto, cada sonido, cada movimiento de la danza expresa un lenguaje que articula memoria, estética y simbolismo. La repetición y la entrega de los observadores pasa a ser la manera de aprender. El compromiso al observar pasa a ser lo que llama renovación de la tradición, en cuya práctica el aprendizaje va más allá de lo verbal.

Poner en práctica esto no es más que copiar. Es comprender el ritmo de la danza, el sonido de los cascabeles, el vínculo con otros personajes, la manera en que el Diablo de Lata va acercándose al Niño. De esta manera se aprenden códigos que forman parte de la manera como respetar las claves para que la ceremonia mantenga la autenticidad de la misma. La transmisión tiene lugar a la vez en lo técnico, en lo simbólico y en lo social: cada generación las mantiene sin recurrir a los manuales, reforzando así la unión de la comunidad.

Esta forma de aprendizaje permite la creatividad personal. Cada aprendiz, al integrar lo que ve, añade detalles que mejoran la representación sin cambiar lo básico del personaje. Esto hace que la ceremonia cambie con el tiempo. El maestro representa la tradición, la historia y la memoria. La procesión se vuelve un lugar de aprendizaje donde la identidad del Pase del Niño sigue viva a través de la práctica y la experiencia compartida.

2. Origen y creación del Diablo de Lata

Los orígenes del Diablo de Lata no tienen un solo referente; por el contrario, emergen de rutas migratorias y de la cultura a través de la provincia de Chimborazo, del campo y de la ciudad. En Yaruquíes existen relatos que hablan de danzantes que utilizan máscaras características en ceremonias del calendario andino, como actos de agradecimiento y de cuidado comunitario. Desde esta perspectiva también se puede apreciar un origen ancestral del personaje a través del proceso generacional, aun en el contexto simbólico, tradicional y dialéctico en el que se encuentra.

El personaje que nos ocupa tal y como se presenta hoy en día fue tomando forma en el barrio Santa Rosa de Riobamba, una zona histórica de talleres de hojalatería que propiciaron una transformación de elementos de uso ordinario, habituales para los rituales

del Pase del Niño, en instrumentos ceremoniales de esta festividad en el cual confluían las máscaras de carácter rural y elementos decorados. El personaje devino así en símbolo clave de la festividad; la manipulación del material de hojalata, la combinación de color y de sonido, así como la interacción formal con los participantes permitieron que la tradición consolidara una forma de cultura urbana que aúne creatividad, técnica, y memoria colectiva.

La hibridación final de la raíz ancestral de Yaruquíes y la adaptación urbana de Santa Rosa se traduce así en el resultado de un movimiento cultural; el personaje del Diablo de Lata es el resultado de cómo comunidades disímiles han intervenido en el movimiento de personas, materiales y significados rituales. La figura que nos encontramos hoy en Riobamba une en una única imagen pasado y presente lo rural y lo urbano a la vez que la transmite y la reinventa. Una tradición que se mantiene y que se produce a través de la unión de lo legado con lo recreado; un patrimonio, por tanto, compuesto por memoria, creatividad e identidad del movimiento urbano en la región.

La circulación de las prácticas rituales que originaron al Diablo de Lata no se limita a un simple cambio de lugar. Más bien, es una red social donde comunidades rurales y urbanas modifican constantemente sus formas de expresión colectiva, integrando recuerdos, vivencias y emociones compartidas. En la parroquia de Yaruquíes, estas prácticas eran parte de ceremonias de ciclos agrícolas, peticiones de protección y agradecimiento comunitario. La movilidad a la ciudad de Riobamba, ya sea por razones económicas, familiares, etc., no solo implicaba llevar objetos o ropa, sino que también se incluían rituales enteros, gestos, danzas, significados donde lo material se unía con lo simbólico; todo ello permitía que la vida urbana fuese inundada con ecos del pasado, como si se tratara de establecer un diálogo entre la tradición rural y la fiesta colonial. Este proceso de cambio cultural fue un proceso de encuentros, de tensiones, de adaptaciones, de combinaciones, donde los elementos rituales se hicieron oír en la ciudad, aunque sin desprenderse de sus principios.

La llegada de personas procedentes de Yaruquíes en barrios artesanales como Santa Rosa generaba una serie de intercambios que modificaron las fiestas urbanas donde los bailes, los ritmos, los personajes recordaban la devoción cristiana y la herencia andina. El Diablo de Lata se configuraba como un vínculo entre los recuerdos del campo y la vida urbana, el sentido de los materiales y los gestos de la ciudad en cuanto a espacio donde transcurren rituales. La migración supuso una reelaboración activa: la tradición no se sometía a transformaciones, sino que se recreaba, traspasando a nuevas necesidades

sociales y construyendo así una representación simbólica capaz de articular lugares, generaciones y sentidos compartidos.

Este movimiento cultural enriqueció aún más la fiesta, pero también promulgaría la transformación de la fiesta, creando una tradición híbrida en la que lo rural y lo urbano se inscriben en la singular experiencia del Pase del Niño, tejiendo recuerdos del pasado y creatividad del presente. La creación colectiva del personaje invita a entender al Diablo de Lata no como una copia de algo local, sino como un punto de identidad en una cultura compleja, donde se unen diversas culturas, recuerdos compartidos, pertenencia y festejos; por lo que va afianzando su lugar en el eje de continuidad o reinterpretación en la sociedad de Riobamba.

La máscara del Diablo de Lata no se creó de forma inmediata, tal como hoy la tenemos. Se produce a través de un largo proceso en el que la técnica artesanal, los materiales disponibles y la necesidad ritual de la fiesta confluyeron para dar forma a un personaje que remite al cuerpo y a la memoria de la comunidad. Al principio optaron los artesanos por los materiales flexibles como el cuero que permitían modelar, enraizar y dibujar las composiciones que hacían más fuerte la presencia del personaje convirtiéndose en una con los movimientos y sonidos del baile ritual. La elección de este material responde tanto a su durabilidad como a una lógica simbólica que unía lo antiguo al entorno de quienes la mantenían; cada máscara se convertía en un lugar de encuentro entre lo funcional, lo estético y lo expresivo. Conforme la forja de la piel se vuelve más compleja, requiriendo habilidad en proceder de flexión, curtido y conservación, aparecen alternativas más veloces y minuciosas. El cartón se convierte en un material que posibilitó la experimentación con formas y rasgos de mayor concisión. Esta novedad ofrece la posibilidad de incluir expresiones con un mayor protagonismo, bocas abiertas y cejas marcadas que subrayan el aspecto teatral del Diablo, así como colores vivos y adornos que jerarquizan la interacción en la procesión. La elección del cartón no solo fue una opción práctica, sino que también suponía un cambio simbólico: la ligereza del material favorecía el movimiento y la expresión rituales sin disminuir la fuerza de lo representado.

Esta misma máscara del Diablo de Lata en hojalata, y esa perdurabilidad mantiene una técnica heredada y recupera el gesto originario que había dado forma al personaje en el Pase. La hoja de metal no se ha sustituido por algo más leve; se mantiene como un soporte y una memoria, como una superficie que permite trabajar la tradición manualmente.

Una persistencia que no significa que no haya habido cambios. El oficio ha ido refinando sus técnicas, elevando el modelado y el repujado a un nivel de exquisitez que incrementa el relieve y las posibilidades expresivas. La aplicación de pintura y adornos rubrican los colores hasta el punto de transformar el rostro en un espacio de tensiones luminosas. Las composiciones actuales no simplifican la figura, sino que la expanden; los pliegues son ahora de mayor profundidad, las texturas más incisivas y los brillos organizan la mirada y dibujan la escena.

No se trata de romper con el pasado, sino de profundizar en la estética desde el metal. La hojalata muestra su adaptabilidad simbólica: admite nuevas complejidades sin perder su significado ritual, manteniendo lo teatral del Diablo sin disminuir su devoción. En cada uno de los matices, la máscara se erige como un espacio simbólico en el que lo manual gestual y lo teatral escénico se unen y son reconocimiento de un ritual.

En Riobamba, el barrio se convierte en el lugar que refiere a un complejo tránsito, comercio y creación. El Mercado La Condamine, con su estructura y multitud de los puestos ofreciendo frutas, armazones y objetos festivos, refleja una paleta de colores que inspira a los que participan en esta celebración; orienta a aquellos procesos de las prácticas de diseño y confección, incorporando la estética de las prácticas en las cotidianas de la vida. La circulación de materiales construye una visualidad que une lo útil y lo simbólico, transformando cada puesto y taller en puntos de referencia donde lo bello se experimenta en la ciudad.

Desde la perspectiva de los estudios visuales, este paisaje urbano modifican lo que Ayala (2009) conceptualizan como una “ecología de la imagen”, un entramado en el que la producción material, el consumo cotidiano y la ritualidad se alimentan mutuamente, de modo que las imágenes no se limitan a representar sino que funcionan como memorias en movimiento, mediando la continuidad cultural y articulando la experiencia sensorial y simbólica que sostiene la identidad festiva en el barrio como se ve a continuación en un *collage* fotografías del Diablo de Lata



Figura 4. *Collage del Diablo de Lata*
Fuente: Archivo personal (2025)

3. Relato testimonial del señor Eduardo Yumisaca

El origen del Niñito Sesquicentenario se inscribe en la espontaneidad de la vida barrial, donde el gesto colectivo precedió a toda planificación formal. Según Eduardo Yumisaca, nada de lo que luego conformaría esta experiencia comunitaria fue proyectado como un diseño preestablecido; más bien, surgió del afecto compartido, de la observación de un Pase del Niño que recorría las calles del barrio Sesquicentenario y que despertó en los vecinos un impulso de participación que los llevó a organizar, *limosnar* y adquirir una imagen del Niño Jesús, conscientes de que incluso la presencia más pequeña exige ser nombrada y reconocida. De este modo, una historia que entrelaza fe, ingenio y recuerdos compartidos tuvo sus inicios en los hogares y la vida diaria del vecindario.

La primera celebración acontecida en la Gruta de Lourdes amalgamó la escasez material sumida en la búsqueda de la esencia que podía transmitir la emoción con la que se realicen estas celebraciones. Los niños encarnaban a los diablos y a los curiquingues, a los perros y a los sacha runas, con máscaras y trajes hechos a mano, de manera improvisada, en la medida de las oportunidades que se justificaban, con colores y texturas nacidos de lo que se experimenta en la cotidianidad. El escaso material contrastó con la amplitud que alcanzó la experiencia de ver bailar a los niños y volver a sentir la tradición que transgredía la mera participación y determinaba el vínculo corporal entre los y las pequeñas y la memoria ritual que instauraba el carácter de la celebración.

El segundo año, está aumentando la afluencia de vecinos y la mejoría del ánimo de Yumisaca motivó a esta última para ir a visitar el barrio de Santa Rosa, zona conocida por relacionarse con la tradición de la máscara del Diablo de Lata en función de arrendar trajes completos. La primera experiencia con los atuendos significó un aprendizaje ritual para él, ya que el peso y el tacto del traje abrieron una brecha ritual en la danza haciéndola pasar de disfraz a herramienta de transmisión de tradición y de responsabilidad colectiva ya que la ropa dejó de ser sólo un juego para transformarse en un modo de expresar la memoria festiva de la cual cada gesto y cada movimiento se mantenían en relación con la historia del personaje.

En el tercer año, la práctica se expandió y complicó: el uso reiterativo de trajes de alquiler y la llegada de nuevas trayectorias de jóvenes (los cuales obtendrían una identidad a través del barrio) mostraron un barrio de aprendizaje colectivo, donde la tradición se transmitía a partir de la observación, la práctica de grupo y las charlas cotidianas. El Pase del Niño fue un taller informal de conocimiento festivo en donde la práctica de los códigos rituales por parte de la juventud mostró la experiencia como patrimonio vivo, compuesto por técnicas, movimientos y relatos, encarnados en los sujetos, quienes producían la continuidad del ritual.

El cuarto año fue el año de una forma más organizada del trabajo del barrio. Los jóvenes lideraron, el ensayo fue más disciplinado, la práctica se tornó un proyecto de continuidad. La tradición para Yumisaca dejó de ser solo legado y pasó a ser una vía que requería entrega, compromiso y a la vez la producción de una identidad, donde la continuidad del ritual pedía también constancia y autoconstrucción.

Un suceso inesperado se presentó como un avance: la publicación de un video en YouTube dio paso a un contrato en Punín. Fue el conducir un grupo del barrio fuera del barrio; y mostrar que lo local podía entrar en circuitos culturales más amplios y mantener su ser. Este acontecimiento para el grupo motivó la producción de trajes y máscaras; diseñar coreografías; establecer una estética ritual que reafirmaba la independencia del grupo y la validez de su memoria colectiva.

Hoy, según Yumisaca, lo que nació como un acto humilde de devoción se ha transformado en una agrupación que conjuga profesionalismo y arraigo comunitario, donde los diablos, curiangues, sachas y demás danzantes caminan con pasos propios, guiados por la continuidad del Niñito Sesquicentenario, que mantiene vivo el mismo impulso afectivo y ritual que los convocó en la Gruta de Lourdes dieciséis años atrás (Yumisaca 2025).

4. Transformaciones del personaje en el tiempo

La máscara que distingue hoy al Diablo de Lata se conforma como resultado de un proceso gradual donde convergen transformaciones técnicas, estéticas y comunitarias que recorren la historia de la fiesta riobambeña, pues sus primeras versiones no surgieron de forma inmediata con los materiales y rasgos que ahora la caracterizan; en los comienzos, los intérpretes recurrieron a caretas de cartón, livianas y moldeables, que permitían delinear expresiones sin exigir pericia en hojalata, coherente con las prácticas accesibles a las comunidades rurales próximas a Riobamba. Este soporte rudimentario cedió progresivamente protagonismo a medida que la celebración adquiría visibilidad y el personaje se consolidaba, impulsando la búsqueda de materiales más resistentes y estéticamente impactantes que sostuvieran la presencia del Diablo a lo largo de los recorridos procesionales, donde se evidencia como inició la interpretación de este personaje y como se lo representa en la actualidad



Figura 5. *Collage* de referencia del Diablo de Lata, versión antigua y actual
Fuente: Fotos de Fiesta y Fe Ecuador (2018) y Diablos Sesquicentenario (2025)

El cambio a los metales, como puede verse desde el lugar donde se encontraban los talleres de hojalatería en barrios como el de Santa Rosa, donde a partir de la manipulación de las planchas, pensadas para productos del hogar, los artesanos lograron hacer de su oficio un rito. Así nacen las caras con moldes de lata que se soldaron para

hacer caras más expresivas y que podrían soportar la lluvia, la intensidad del sol y el vaivén del baile en la procesión. Con ello nació una nueva forma de ver, que a corto plazo fue vista como un emblema de la identidad riobambeña, haciendo que la máscara pasara de ser el simple objeto a un símbolo cultural y artístico.

Con el tiempo, también se comenzaron a agregar adornos, colores más complejos, espejos y otros elementos luminosos; creándose con ello una representación que pensaba tanto en el gusto del lugar como en la necesidad de hacer más estimable la presencia del personaje en el Pase del Niño. En la versión actual, las máscaras, cuyos colores usuales combinan el rojo y el negro, a menudo con tonos propios de Riobamba, se convierten en piezas casi únicas, contando en su superficie metálica historias de participación, éxito y compromiso del bailarín con la comunidad. Aquí, el uso práctico se une al recuerdo y al significado del rito. De esta forma, se le da un simbolismo al Diablo de Lata para que cumpla con actividades como portar el farol, al cumplir siete años bailando en el Pase del Niño.



Figura 6. Diablo de Lata portando el farol en el Pase del Niño de Riobamba
Fuente: Archivo personal (2025)

La vestimenta del Diablo ha ido cambiando con materiales y estilos que muestran la relación entre tradición y creatividad urbana. Ahora usan seda, terciopelo, telas especiales y accesorios que mezclan la tradición mestiza con gustos actuales. Chaqueta, pantalón, pañuelos y otros adornos no solo cubren el cuerpo, sino que ayudan a entender

al personaje, combinando color, textura y movimiento para dar una imagen ritual que acompaña la seriedad de la procesión sin perder su fuerza visual. Así, el cambio de la máscara y la vestimenta del Diablo de Lata guarda una historia de adaptación material y simbólica, donde la tradición se renueva manteniendo su origen antiguo, y el trabajo manual se mejora con cada generación que lo mantiene vivo.

La máscara del Diablo de Lata no es solo un color o un adorno, sino una señal complicada que nace de la unión de ideas indígenas y formas de ver occidentales, que se juntan en la tradición de Riobamba. El Pase del Niño es un lugar de encuentro entre diferentes culturas. El color rojo fuerte y los rasgos exagerados del personaje no son solo lo que se ve, sino que cambian según las ideas históricas de lo diferente, creadas por pueblos que entendieron cuerpos europeos como raros, convirtiéndolos en un conjunto visual que expresa, en forma de fiesta, la diferencia dentro del rito.

El rojo no es sólo uno de los colores o una información visual, sino que es también una forma de endulzar ideas a través de las cuales se entremezclan diferentes culturas. A través de símbolos andinos, la fuerza de lo vivo/lo viviente, la unión con el suelo, la presencia de la Pachamama, así como mediante la tradición cristiana que tiene a la sangre, al sacrificio y a la pasión como remanentes simbólicos del color; en la máscara, esas ideas se entremezclan en el proceso de depósito de formas de entender la vida, para ir más allá de lo estético y llegar a la experiencia del cuerpo y de las emociones que cobijan a los actuantes en la acción de la fiesta, engrandeciendo el rito como así también la tensión entre fuerzas contrarias —el bien y el mal, la luz y la oscuridad, lo colonial y lo indígena— que dan lugar a la fiesta.

El cabello de cabuya que cae de la máscara no es sólo un nicoyuar (adorno), sino que encuentra su lugar simbólico de reconocimiento en donde el cabello es largo como fuente de energía que hace de interfaz entre las dimensiones. Esto convierte al Diablo en un símbolo; su cara reproduce ideas que contienen quienes participan en ella, una red de significados se va generando de los recuerdos, la historia y los rituales. El Diablo se convierte aquí en un puente entre lo humano y lo cultural.

En términos generales, en la imagen del Diablo de Lata, desde su máscara roja hasta los contornos negros, se rememora la historia sobre el incesante cambio: la observación, la imaginación y la experiencia generan una identidad ritual, no se copian las características de manera exacta, sino que, por medio de la creación de esta imagen, se van configurando las creencias, el poder, la historia, las emociones, transformando a

esta figura en un símbolo de la identidad festiva y la memoria cultural de Riobamba, más allá de su función en cuanto a La Pase del Niño.

La vestimenta original del Diablo de Lata es el resultado de mezclar herencia colonial e innovación popular. Las prendas que nos llegan desde Europa a través de camisas blancas y zapatos de charol no solo exponían una posición social, sino que fueron incorporadas por las comunidades de Riobamba para marcar notoriamente la dignidad y el oficio del personaje dentro del Pase del Niño e incluso mostrando lo sagrado junto a lo profano. La inclusión de estas formas no es un mero acto de imitar, sino que se busca apropiarse de unos códigos visuales que conllevan una serie de semáforos de jerarquía y teatralidad dentro de la misma procesión al convertir cada vestimenta en un símbolo de memoria y pertenencia.

Con el tiempo que tomó al diablo de lata para establecerse dentro de la festividad, la vestimenta fue adoptando también materiales y texturas que remiten a los recursos locales, así como a las disponibilidades estéticas de quienes lo reproducen. Se unen prendas europeas adaptadas, con materiales de colores vibrantes, bordados, chalecos y pañuelos de gran contraste, no solo para se hagan más visibles, sino también para atender la experiencia de sensaciones del propio desfile, generando movimiento, luz y ritmo con lo colectivo. Cada incorporación responde a un diálogo entre tradición e innovación; la ropa es una forma de comunicación visual y emocional dentro de la procesión.

Al mismo tiempo, la comunidad ha incluido referencias directas a su identidad andina, sumando pantalones, capas multicolores y adornos que evocan la vida cotidiana y las tradiciones locales. Esta amalgama estética pone en entredicho la separación entre lo colonial y lo propio. Esta conflagración convierte a la vestimenta en la representación de la memoria y la identidad, donde la historia se entiende como la capacidad de la comunidad de dar rienda suelta a su creatividad. Cada vestimenta, cada color y cada textura es el relato de cómo Riobamba ha ido construyendo una identidad festiva, que va uniendo continuidad histórica, mezcla cultural y expresión ritual.

La presencia del Diablo de Lata en el Pase del Niño no es simplemente un personaje festivo, sino la manifestación de las cualidades colectivas de la comunidad riobambeña, tales como el orgullo, la identidad y la visibilidad. Sus gestos y su determinación y su forma de dilatamiento por las calles no son una muestra individual y personal, sino una manifestación compartida, un código de reconocimiento que une a participantes y espectadores, entrelazando lo sagrado, lo festivo y la experiencia urbana. Este carácter urbano, desarrollado desde la comunidad, revela la capacidad de tomar la

fiesta como una manifestación de reconocimiento y unión entre personas y recuerdos colectivos, donde aparece ineludiblemente el Diablo de Lata en cada festividad del Pase del Niño.



Figura 7. Presencia del Diablo de Lata en el Pase del Niño de Riobamba
Fuente: Archivo personal (2025)

El Diablo de Lata es una cuestión de ética local: la valentía y la distinción se enlazan con tradición y creatividad. La teatralidad del traje, los tonos del movimiento, el sonido de los ritos, no son sólo el objetivo de poder captar la mirada del espectador, constituyen un código de comunicación corporal que se erige en el paso de la identidad, el aprendizaje y la transmisión entre generaciones. Cada paso se encuentra lleno de experiencia histórica, de interacción social, del perfil de una idea compartida que reafirma la ciudad como un lugar de pertenencia, de fiesta. Por eso, la figura no es solamente un hecho teatral, sino cuya metáfora de la comunidad, del colectivo que llega a dar forma a los gestos y a la fuerza visual de la tradición.

A la vez, el simbolismo del personaje muestra la tensión entre lo visible y lo arraigado, presentando al riobambeño como alguien que vive lo urbano y lo ancestral, lo ritual y lo festivo, lo serio y lo alegre. Cada elección estética y cada alianza con el público confirman una identidad que deja de ser meramente individual, quedando marcada en la memoria de la ciudad, entrelazando relaciones sociales, actitudes, procesos históricos y la forma en la que una ciudad como Riobamba recuerda y vuelve a vivir su pasado, al establecer un sentido de pertenencia en el presente, y el Diablo de Lata, ante el Pase del Niño, es algo más que un aspecto estético; es más que una modernización ritual. Su modificación expresa cómo las comunidades riobambeñas han reconfigurado su cultura, su memoria histórica y su cosmología colonial. Aquí entra en juego el poder, esta narración de las memorias de resistencia envueltas en cada acción del personaje.

La estética de la máscara, la danza y la tensión entre lo festivo y lo sagrado no se reduce a una simple mixtura de lo indígena y lo europeo, sino que expresa el conflicto social en su diálogo cotidiano con las culturas opuestas, más sí en las contradicciones que tienen lugar para dar significado entre el ayer y el ahora.

Estética del Diablo: los colores, los movimientos, la danza y la máscara, son indicios de cómo lo antiguo y lo colonial son, a la vez, y al mismo tiempo, coetáneos. Esto funciona como una forma de resistencia que no elimina ni idealiza sus orígenes, sino que les da un nuevo sentido según las necesidades de expresión e identidad de la comunidad. La tensión entre lo indígena y lo europeo, lo pagano y lo sacro, lo individual y lo colectivo, es el resultado de negociaciones culturales que han permitido a los habitantes de Riobamba mantener su identidad y memoria frente a la dominación, sin dejar de innovar.

Por lo tanto, el Diablo de Lata es un símbolo de la memoria cultural de Riobamba. Cada Pase del Niño renueva significados, une experiencias históricas y transforma imposiciones en creaciones. Su presencia mantiene la tradición ritual y encarna la tensión y la riqueza de un sincretismo que se vive y se interpreta, reafirmando la identidad colectiva de generación en generación.

5. Relación del Diablo de Lata con otros personajes del Pase del Niño

La presencia del Diablo de Lata junto a la imagen del Niño Jesús en el Pase del Niño no responde al azar ni a una decisión meramente escénica, sino que constituye una disposición cargada de significado que refleja siglos de consolidación ritual y jerarquía cultural dentro de la festividad riobambeña; la proximidad del personaje al centro

devocional no lo transforma en antagonista, sino que lo sitúa como mediador y acompañante activo, cuya danza y movilidad traducen en gesto corporal la tensión y la convivencia entre lo sagrado y lo profano, articulando la solemnidad del rito con la vitalidad de la expresión colectiva, de esta manera se presenta al Niño Jesús



Figura 8. Representación del Niño Jesús para sus festividades
Fuente: Archivo personal (2025)

Su posición, ocupada de forma estratégica, nos dice que las pautas de mediación son más que de oposición: el Diablo no va opone fuerzas, va armoniza, es un conductor que conecta la experiencia sensorial del espectador/a con el ámbito de la procesión. La explosión de color, los movimientos osados y el ritmo que hace bailar se imbrican en la devoción sin alterarla. De aquí que la jerarquía ritual no sea una lucha moral del bien contra el mal, sino más bien un intrincado sistema simbólico que posibilita que el personaje cumpla la función de animador y del defendido del eje religioso.

La posición del Diablo junto al Niño hace constar la legitimidad social y cultural en aceptación de la propia comunidad. Inscribe al personaje como integrador del Pase, puede evidenciar su importancia en la construcción del sentido colectivo y se puede ver que aquello que celebra les une solemnidad y la recreación. Los y las participantes se organizan en red en un sistema en jerarquía que une roles y significados, pero la cercanía

del Diablo al eje devocional hace ver cómo la tradición vuelve gestos y movimientos en un mecanismo simbólico que proyecta memoria, identidad y unidad.

El Diablo de Lata en el Pase del Niño es un eje-campo dentro de un sistema ritual donde todos los personajes tienen un lugar físico determinado, y todos los elementos de los personajes van significados interrelacionados. Su relación con otros personajes demuestra cómo cada acto era una incorporación de memoria, cosmovisión y simbolismos. El Pase se entiende como una red de relaciones en un espacio continuo que hace enlazar lo ancestral, lo recreativo y lo devocional y la interacción de los participantes va generando un sentido que une a toda la comunidad, donde el Diablo de Lata es una pieza más.



Figura 9. Personaje del Diablo de Lata en el Pase del Niño de Riobamba
Fuente: Archivo personal (2025)

En esta representación el Diablo de Lata es un contraste y un motor. Con su danza acompañada, ofrece una contrapartida a la severidad de los curiquingues. Modula la historia del rito uniendo el gesto teatral, la mediación cultural. Su relación con los danzantes de Yaruquíes y otros personajes permite un contraste que da a ver la existencia de lo antiguo también en el presente. Permite que las dinámicas colonial mestizas transformen su significación en la calle; la procesión es uno de los espacios donde la

historia y por tanto la memoria social se manifiestan por movimiento colocando en las primeras filas el protagonismo del Sacha Runa.



Figura 10. Personaje Sacha Runa en el Pase del Niño de Riobamba
Fuente: Archivo personal (2025)

El sacharuna palabra kichwa que se traduce como “hombre del monte”, o del bosque, aunque aquí el bosque sea más bien páramo húmedo y frío, no entra al Pase del Niño como un adorno pintoresco sino como una presencia que descoloca, que arrastra una memoria más vieja que la propia procesión, porque su figura nace de esa mezcla incómoda y persistente entre cosmovisiones andinas y ritualidad católica que en Riobamba nunca terminaron de separarse; viste ropas que aparentan desgaste, bordadas con musgo o algo que lo imita, lleva peluca de cabuya enmarañada, máscara áspera, casi feroz, y un látigo que corta el aire no solo para asustar sino para marcar territorio simbólico, como si recordara que el páramo, el bosque y los seres que lo habitan también están ahí, aunque la música y los brillos quieran imponerse. Se le vincula con las energías terrestres que mantienen el equilibrio del ecosistema andino (Ecuador Dirección de Gestión de Turismo de Riobamba s.f.). En el desfile actual, su presencia no se desvanece: cruza grupos, interrumpe, causa reacciones, vuelve a irrumpir, asombra e incluso genera inquietud. Actúa como un enlace entre las tradiciones antiguas que se resisten a desaparecer y la celebración, que se muestra con ferviente devoción cristiana.

No se trata de solo una representación teatral, aunque la representación teatral esté presente. Su figura da cuenta de la existencia de una relación que es además más penetrante, en ocasiones incluso de conflicto, entre las fiestas católicas y el recuerdo indígena. Esa energía natural al introducirse en la configuración del espacio de la procesión cambia la atención del simple espectáculo a un plano de significados compartidos que no siempre son expuestos a la lengua, pero que se notan. En esa fricción casi inaudible, el *sacha runa* insinúa que el Pase no es homogéneo ni continuo, sino que es un /una estructura donde la fe, la naturaleza y el legado antiguo continúan tejiéndose una y otra vez, aunque nadie se encargue de explicar el cómo.

La coordinación entre el Diablo y los personajes secundarios produce una lógica de unidad simbólica altamente significativa que también pasa por/ más allá de la pura imagen. Los encuentros, las separaciones, las combinaciones en la coreografía funcionan como formas de mediación cultural –distensión de la simultaneidad de diferentes tipos de base cultural –y constituyendo un efecto en la creación de un sentido compartido social. Cada gesto del Diablo de Lata conversa con lo indígena, lo festivo y lo cristiano, afianzando un sistema ceremonial donde la unión de tradiciones, la memoria histórica y la visibilidad de la comunidad se encuentran en un mismo camino que refuerza, de forma progresiva y esencial, la identidad de Riobamba, así como la integración de los personajes que participan en el Pase del Niño, uno de ellos es el Danzante de Yaruquíes.

Danzante de Yaruquíes



Figura 11. Danzante de Yaruquíes en el Pase del Niño de Riobamba
Fuente: Archivo personal (2025)

El danzante del Pase del Niño en Riobamba no aparece como simple comparsa vistosa sino como una huella antigua que todavía respira bajo la música y el orden procesional, porque su origen se remonta a prácticas prehispánicas donde la danza no era entretenimiento sino vínculo con el Sol, con la Luna, con esos ciclos que regulaban la vida y el tiempo y aunque después todo eso fue absorbido por el marco cristiano colonial para encajar dentro de una celebración mariana, algo de esa raíz no se dejó domesticar del todo; tradicionalmente masculino, vestido de blanco casi absoluto, con encajes, camisa, enagua, pantalón, guantes, sombrero cargado de espejos y cintas multicolores que destellan sin pedir permiso, pechera y zapatos negros que aterrizan el conjunto, el danzante despliega una estética que no es ingenua ni puramente decorativa, es una superposición de capas, memoria ritual y reinterpretación festiva mezcladas sin costura visible.

Cuando salta, cuando gira, cuando el cuerpo parece repetirse en círculos y desplazamientos que cansan pero insisten, se activa una alusión quizá no consciente, pero persistente a la rotación y traslación de la Tierra, a ese orden cósmico que organiza la existencia aunque nadie lo nombre en voz alta; y ahí el danzante deja de ser espectáculo, o no solamente eso, porque su coreografía funciona como una especie de diálogo con lo

sagrado, con los ritmos vitales que sostienen la comunidad, un puente irregular entre cosmovisión indígena y devoción mariana que no siempre armoniza perfecto, pero que justamente en esa fricción produce sentido, energía, continuidad, una cohesión cultural que no se explica con discursos sino que se siente cuando el cuerpo gira otra vez, y otra, aunque el público solo vea brillo y movimiento.

El Diablo de Lata como un símbolo central que articula la devoción y la fiesta. La presencia del Diablo de Lata hace coincidir lo humano y lo divino, sin que prevalezca uno u otro. Es un mediador, un puerto de llegada en el que la seriedad del culto se extiende y la ritualidad se encuentra con las calles y con el cuerpo y el ritmo de la comunidad. Sus colores brillantes, su danza y sus gestos expresivos no son solo un espectáculo: son acciones que invitan a la comunidad a dar forma a un lugar en el que práctica y diversión se entrelazan, poniendo en circulación un ritual colectivo con el que se mantiene la continuidad histórica, emotiva y figura del Pase del Niño, dándose la mano con otros personajes, como el Curiquingue.



Figura 12. Personaje Curiquingue en el Pase del Niño de Riobamba
Fuente: Archivo personal (2025)

El curiquingue irrumpe en el Pase del Niño como una silueta que no es solamente disfraz sino eco de un ave andina cargada de presagios, ese pájaro que para las comunidades indígenas anunciaba cosechas generosas y dibujaba círculos en el cielo

como si conversara con los astros, sobre todo con el sol, que no era metáfora sino deidad concreta. Cuando aparece en la procesión riobambeña no lo hace para decorar, su figura trae consigo una continuidad antigua, casi terca, donde las aves eran mensajeras entre lo que pisamos y lo que nos sobrepasa, portadoras de augurios que nadie se atrevía a ignorar.

Los danzantes que lo encarnan llevan a las amplias, colores intensos, destellos que se mueven sin orden del todo simétrico, y al girar imitan ese vuelo circular que parece no terminar nunca, como si el cielo bajara un momento al asfalto, en cada giro hay algo más que coreografía, hay un homenaje al Sol que se filtra aunque el contexto sea cristiano, una capa ritual que no desaparece sino que se acomoda, a veces forzada, dentro de la fiesta por lo que su presencia agita el cortejo, sí, pero no se queda en lo vistoso; introduce una lectura distinta, una especie de puente frágil entre la memoria indígena y la narrativa mariana que estructura el Pase, y en ese cruce, no siempre armónico pero vivo, el curiquingue confirma que la celebración no borró lo ancestral, apenas lo reubicó, dejando que siga dialogando —aunque sea en silencio— con los símbolos que ahora dominan la escena.

La relación que mantiene el Diablo con otros personajes —curiquingues, sacha runas, danzantes y payasos— acentúa esta mediación, generando un espacio simbólico donde la actividad evidenciada en la participación se torna activa y ensambla tanto el movimiento del cuerpo como la emoción colectiva. Cada encuentro en la coreografía, cada desplazamiento y cada movimiento establecen un diálogo entre la tradición indígena, elementos festivos mestizos y materiales de característica devocional católica, de manera que la experiencia ritual se sienta como un flujo incesante de significado que, por encima de las divisiones de lo profano y lo sagrado, trasciende. Esto transforma la procesión en un espacio de creación conjunta comunitaria que reconoce y renueva la memoria cultural de Riobamba. Así, el Payaso se presenta como un miembro más del Pase del Niño.



Figura 13. Personaje Payaso en el Pase del Niño de Riobamba
Fuente: Archivo personal (2025)

El payaso del Pase del Niño en Riobamba entra primero, casi irrumpiendo, y con eso ya altera el pulso solemne que podría imponerse si nadie lo desarmara, porque su tarea es abrir, aflojar, meter risa donde habría rigidez; no está ahí por adorno sino para encender el desfile desde el inicio, este personaje lleva pantalones bombachos que se inflan al caminar, chaqueta chillona, careta de cartón pintada sin demasiada fineza, y ese chorizo de tela con el que golpea suave a veces no tan suave a los asistentes, generando carcajadas y esa complicidad medio infantil que rompe la distancia entre público y personaje, se mezcla entre la gente sin pedir permiso, invade el espacio, desordena un poco la fila, y en ese desorden controlado va tejiendo un clima donde la devoción no se vuelve pesada ni distante.

No es solo bufón, aunque parezca; su presencia cumple una función casi estratégica dentro del recorrido, porque junto a los perros guardianes abre paso y cuida la imagen del Niño, como si la alegría también fuera una forma de protección. Esa mezcla de juego y vigilancia simbólica no siempre se explica, pero se percibe: la risa sostiene algo más profundo, equilibra la tensión ritual que podría volverse demasiado rígida, al final, el payaso encarna esa alegría popular que acompaña la fe sin desarmarla, la hace

respirable, la mantiene cohesionada, aunque parezca que todo es broma, y quizá ahí radica su fuerza.

Desde este punto de vista, la labor del Diablo de Lata se expone como organizadora: mantiene un hilo conductor de la historia de la fiesta que omite un acto y un respeto y convierte el lugar común en un lugar sagrado donde la gente se coge y hace sentido, la gente se reconoce y readapta pero reúne emociones y compulsiones, significaciones y usos, en una continuidad que refuerza la identidad de lugar; su fuerza no la hace ver sólo la capacidad de la fiesta al momento de ir metiendo diferencias culturales sino que al mismo tiempo se ve la forma en la que el rito descubre una red total de señales donde la experiencia de todos y la historia los recuerda en cada acto, en cada caminar y en cada charla; la figura del demonio es el personaje que, al mismo tiempo, recuerda, une y dirige la ciudad de forma rito y fiesta.

El trato del Diablo de Lata con los otros personajes del Pase del Niño refleja un camino histórico de fortalecimiento simbólico que no ocurrió de repente ni igual para todos, sino que salió de la unión de costumbres rituales andinas y prácticas católicas puestas durante los primeros años luego de la colonización, cuando curiquingues, sacha runas, perros y danzantes reaccionaban a épocas de siembra y celebraciones por estaciones más que a la fe cristiana, actuando muchas veces de forma dividida o en situaciones separadas que luego serían presionadas por la liturgia oficial. En esa estructura joven que es el Diablo de Lata se empezaba a establecer un nexo entresacando los diferentes repertorios simbólicos en un acto ritual que, aun siendo en sus versiones más antiguas el medio entre lo viejo y lo español, enunciaba un centro de lógica compartida que lentamente iba, por así decirlo, sistematizando la estructura del Pase como celebración del todo.

La coreografía, el vestuario y el rol de cada participante fueron ajustándose con el tiempo. La interacción dejó de ser aleatoria y pasó a ser un diálogo donde cada movimiento del Diablo respondía a los de los curiquingues y los danzantes. Esto creó contrastes que mostraban tanto la armonía como la tensión entre diferentes culturas. Esta mejora no es solo por estética, sino por la necesidad de ordenar y hacer comprensible la presencia de varios símbolos a la vez, combinando lo andino, lo colonial y lo popular dentro de una ceremonia que permite que la tradición siga adelante sin romperse.

La llegada gradual de personajes como el payaso, grupos urbanos o músicos locales cambió la relación entre el Diablo y los demás. La interacción se extiende para incluir la ciudad, haciéndola visible para el público y, sin embargo, sin perder los viejos

significados, se reconfigura en el espacio de la alocución que se ubica entre lo ceremonial, lo festivo y lo teatral. La adaptación del Diablo a esos nuevos espacios y personajes terminó de centrar su importancia, no como el único espectador, sino como una forma de nivelar la versión de la historia de la coreografía que fusiona la tradición y la novedad en una tendencia que recoge la memoria colectiva y la resistencia cultural de Riobamba.

No obstante, los personajes principales perduran reconocibles y útiles, bien aprendidos, el Diablo es capaz de ir entrelazando distintos mundos simbólicos, los curianguines se retrotraen al universo y los danzantes van mostrando la continuidad entre lo antiguo y lo festivo. Para probar que la lógica de la evolución de la procesión tiene una lógica propia que combina distintas formas de flexibilidad y de coherencia. Cada cambio de los históricos llega a mostrar que no son caprichos, sino las formas expresivas de un rito vivo capaz de regenerar los mismos significados, redondear recuerdos y permitir un sentido legitimado de identidad que va y viene de generación en generación sin perder la propia entereza del rito ni la mayor complejidad de los símbolos más característicos del Pase del Niño, donde el Perro también se cuenta como ese otro personaje simbólico.



Figura 14. Personaje Perro en el Pase del Niño de Riobamba
Fuente: Archivo personal (2025)

El perro que camina en el Pase del Niño no está ahí para hacer gracia sin más, aunque a veces provoque risa; su lugar es otro, más silencioso y atento, porque avanza

junto a la imagen del Niño Jesús como si realmente la estuviera custodiando, vigilando que nada se desordene en el trayecto, que el recorrido no se fracture. Acompaña al payaso, pero con una energía diferente: mientras uno llama la atención con estruendo, el otro mantiene una presencia firme, casi terca. En la tradición de Riobamba, no se le considera un simple disfraz, sino una representación de fidelidad y lealtad, cualidades tradicionalmente asociadas al perro. Aquí, esto se transforma en un acto ritual, un cuerpo que acompaña y una mirada que vela por el grupo hasta el final.

En ocasiones, él tiene un trato cercano y de conexión con su público, quizás podría parecer que eso quita fuerza a su papel protector. Pero no, porque va a entender que, al buscar afecto entre la gente, está protegiendo también el ambiente colectivo de una procesión. El atuendo, hecho a base de cabuyas y diferentes tejidos de color, el cual no siempre se presenta en una combinación que se considere como tal, más la máscara de rasgos caninos algo exagerados, le hace inconfundible, le asienta a una iconografía que funde lo cotidiano con lo sagrado, el no pedir que se dé una perfecta coherencia. Y en esa mezcla —medio festiva, medio vigilante— el perro termina recordando que la devoción no camina sola, necesita compañía, necesita cuidado, necesita incluso juego para no volverse rígida, y eso en el Pase se entiende, aunque nadie lo teorice demasiado.

Cuando el Diablo de Lata se coloca en medio del Pase no puede leerse como figura suelta, aislada por su brillo o por su teatralidad exagerada, porque en realidad respira dentro de una trama más densa donde cada personaje lo afecta y lo modifica; su relación con el Niño no es decorativa, con los danzantes tampoco, y menos con el sacharuna, el curiquingue, el payaso o el perro, ya que en ese cruce constante se arma una especie de arquitectura simbólica desordenada a veces, pero firme donde jerarquías, memorias viejas y gestos de mediación cultural se entrelazan para sostener la coherencia ritual de la fiesta riobambeña.

La procesión se mueve no solo como un grupo de figuras separadas, sino como un cuerpo vivo. Este cuerpo crea significado hablando, tocándose e incluso contradiciéndose. Une el pasado y el presente, sin que uno destruya al otro, y renueva la identidad sin romper completamente con sus raíces.

Por lo tanto, para entender al Diablo de Lata, es necesario cambiar la perspectiva. Hay que entrar en su interior y no quedarse solo en la apariencia. Entender sus diferentes versiones, su estética cambiante, la jerarquía que ordena sus formas, las prácticas que lo rodean y el mensaje que surge de su máscara revela que no es solo una figura festiva, sino

también una forma de recordar la cultura. Es algo que guarda la experiencia vivida y proyecta significado, aunque parezca solo un espectáculo.

Capítulo tercero

Interpretación simbólica y ritual del personaje del Diablo de Lata

1. (Des)Enmascarando la memoria del Diablo de Lata: versiones, estética y experiencia ritual

En este capítulo se describe la apariencia visual del Diablo de Lata se han marcado diferenciaciones notorias a lo largo del tiempo cubriendo así versiones pasadas y actuales, lo que conlleva a una experiencia simbólica que aporta valor a la tradición y reinterpretación del Pase del Niño conservando su esencia en las prácticas rituales y su papel en la festividad, es así que se toma en consideración todos estos atributos culturales de importancia para la población riobambeña, asimismo se hace presente mensajes testimoniales de mucho valor para la organización de las festividades descritas en esta investigación.

El Diablo de Lata no se presenta como una figura fija ni cerrada. No está normado, no responde a una única definición ni se deja contener por un solo relato. Su presencia en el Pase del Niño de Riobamba se construye a partir de múltiples interpretaciones que conviven, se tensionan y, en ocasiones, se contradicen incluso entre quienes participan activamente en la festividad. Lejos de constituir un problema metodológico, esta pluralidad de versiones revela el carácter vivo de la práctica ritual y se convierte en una clave fundamental para su comprensión.

La figura del Diablo de Lata dentro del Pase del Niño de Riobamba no puede reducirse a una interpretación única ni a una lectura cerrada que pretenda fijar su sentido en una sola dimensión, puesto que su presencia en la fiesta se configura a partir de múltiples planos de significación que se superponen, se complementan y en determinados momentos se tensionan según la experiencia de quienes participan y sostienen la tradición a lo largo del tiempo. En determinados núcleos familiares y comunitarios, el diablo se comprende como expresión concreta de devoción al Niño Rey de Reyes, de tal manera que la danza no se asume como irreverencia sino como promesa cumplida, como compromiso espiritual que se renueva año tras año y que encuentra en la práctica reiterada por ejemplo, al danzar durante siete años consecutivos un pacto ritual que articula fe, memoria familiar y responsabilidad simbólica frente a lo sagrado, consolidando un vínculo que no es únicamente individual sino también comunitario.

Sin embargo, esta dimensión devocional no agota la comprensión del personaje, debido a que en otros sectores sociales el Diablo de Lata se articula principalmente como emblema de pertenencia riobambeña y chimboracense, donde la máscara metálica, la chaqueta roja y azul y el sonido particular del sonajero operan como signos materiales de identidad cultural, permitiendo que el personaje trascienda el espacio estrictamente litúrgico para incorporarse al repertorio simbólico local, afirmando una memoria colectiva que se transmite de generación en generación y que encuentra en el Pase del Niño un escenario de reafirmación frente a procesos de homogeneización cultural más amplios. En este sentido, el diablo ya no solamente es un personaje que debe ser venerado, sino que también es un personaje que constituye, de manera eficaz y concreta, a una comunidad que se define a partir de sus propios criterios estéticos como artísticos. A esta interpretación doble se le añade una forma de estética que funciona con cierta autonomía. La elección de materiales como la lámina pintada y la cabuya trenzada, los colores elegidos, así como la danza del diablo --el personaje-- responde a una cierta lógica visual que discurre en interacción con las sensibilidades actuales, pero sin desprenderse de forma alguna del hecho ritual. De esta manera, el disfraz y la puesta en escena devienen, al menos para la buena parte de personas que las han visto, herramientas en la constitución de un significante que tiene poder para trascender la historia simbólica primaria. El cuerpo tratado como disfraz deviene central. Se convierte en soporte expresivo. Así, el ritual no solo se siente como vivencia espiritual sino también como espacio creativo en el que lo visual y lo sensorial se entrelazan y determinan cómo la comunidad puede percibir y resignificar su propia tradición. Esta resignificación también se encuentra en el plano lúdico y performativo, ya que para muchas familias y participantes el ser el diablo es, por tanto, jugar, bailar y participar de la fiesta, reunir emociones, relaciones sociales y la diversión cultural. El personaje del diablo será el actor que conecta el espectáculo colectivo y la personificación del rito, generando un relato corporal en el que el movimiento, la acción en la audiencia y la presencia sonora del sonajero producen una experiencia completa, influenciando directamente cómo las generaciones asimilan la tradición dentro de su propia historia familiar. Así, como podemos ver, la fiesta no es solo una representación, sino una vivencia compartida.

Las diferencias entre generaciones no deben concebirse como rupturas, sino como muestras de que la tradición está viva y cambia. Las personas mayores suelen asociar al diablo con el hecho religioso y con la memoria del pueblo; por el contrario, las personas jóvenes piensan en la figura del diablo más desde el punto de vista de la identidad, la

moda y la performance. Estas visiones más contemporáneas abren el modo de comprender a las figuras, pero no sin vincularlo con su historia religiosa en la tradición de las comunidades. La tradición sobrevivirá y cambiará al aviso del presente.

De este modo, la pluralidad de interpretaciones no es un fallo, sino una señal de que la cultura está actuando. El Diablo de Lata une lo religioso con la identidad, lo estético y la diversión en la fiesta. Este permanece relevante porque, a fines de intercambiar el significado de este, la comunidad es quien, en cada fiesta, lo permite. Lo que nos dice el Pase del Niño de Riobamba, es que no guarda en sí el símbolo quieto, sino una cultura que continuamente va siendo construida, de lo local hacia lo global. Así, la memoria se fortalece al ser reinterpretada y mantenida por todos.

La comprensión del Diablo de Lata dentro de los Pases del Niño no puede desprenderse del entramado de memorias que lo sostienen, puesto que su permanencia en la ciudad de Riobamba no responde únicamente a una práctica festiva reiterada en el calendario, sino a un sistema de significados que se ha consolidado durante décadas como parte constitutiva de la identidad cultural local, reconocida además como patrimonio cultural inmaterial, lo que implica que su vigencia no se explica por la inercia sino por la capacidad de las familias, barrios y participantes de inscribir en él sus propias trayectorias de vida. Recalquemos que la memoria del personaje no es uniforme ni abstracta sino acumulativa y contextualizada, que se apoya en recuerdos particulares vinculados a los bailes, el traqueteo de los cascabeles, las bandas que desfilan por las calles o sus encuentros anuales, los cuales ponen en evidencia la identidad de la comunidad haciendo de la repetición del ritual un espacio para reafirmarla.

Esta memoria colectiva no elimina la experiencia individual. El participante que representa al diablo agrega su propia vida al ritual donde la tradición se encuentra modificada en la experiencia que transforma toda relación, a la vez que con la comunidad y consigo mismo. Cumplir con prácticas como bailar durante siete años seguidos no es solo seguir una costumbre, sino que se convierte en un compromiso personal que se relaciona con la memoria familiar y la extiende. Por lo que la trayectoria histórica del Diablo de Lata dentro de la fiesta no puede entenderse como una línea uniforme, ya que con cada generación que toma la posta se integran interpretaciones que coinciden en ciertos elementos y divergen en otros, evidenciando que la transmisión intergeneracional no implica copia mecánica sino reelaboración constante de significados en función de contextos y sensibilidades propias.

A esta dinámica hay que añadirle el componente territorial, ya que la memoria de los personajes se encuentra sumamente enraizada en espacios concretos de la ciudad, en particular de barrios como Santa Rosa, donde afloran los talleres de hojalatería que dan forma a las primeras máscaras de lata, pues se establece un nexo totalmente estrecho e inmediato con la historia de cómo se ha producido la materia del diablo y, además, con el ámbito social que rodea el santuario del Rey de Reyes. Esto permite entender que el recuerdo del personaje no se activa de forma abstracta sino en calles en concreto, en conversaciones en casa y en experiencias que quedan unidas a lo cotidiano. El territorio no sirve sólo como el lugar físico del Pase, sino que organiza la memoria, pues en él quedan acumuladas las historias familiares y de barrio que dan continuidad al rito.

Con todo ello, la vigencia del Diablo de Lata no es solamente la de mantener una imagen pasada, sino una repetición permanente de la que se enlazan memoria colectiva, vivencia personal y lugar en una misma identidad cultural. De esta forma permite que la figura quede viva, ya que la gente la experimenta, la reprueba, la hace suya, se produce una telaraña de significantes que hace revivir esa identidad local y lleva la tradición más allá de un simple recuerdo en el pasado, ya que lo mantiene como algo vivo que se apoya en lo relacional entre el pasado y el presente.

La identificación rápida del Diablo de Lata en el Pase del Niño se basa, sobre todo, en su máscara física. Allí se concentra un proceso histórico y territorial que conecta trabajo artesanal, memoria del barrio y cambio cultural. Su forma original como careta de hojalata pintada, casi siempre roja con detalles en negro o azul, no es solo una elección estética, sino la consolidación de talleres de hojalatería en el barrio Santa Rosa. En este punto, la tradición se reflejó en la ciudad de Riobamba y el uso de metal reciclado se volvió parte importante para la construcción de este personaje. Por eso, la lata ya no sirve solamente para la elaboración de la máscara, sino que se convierte en una adaptación mestiza de aquellas viejas máscaras que antes se elaboraban con cuero u otros materiales; en otras palabras, es una forma de avanzar hacia una forma híbrida que mezcla las herencias indígenas con la vida urbana, transportando con ello el metal a una superficie que posteriormente reflejará la luz durante la fiesta, que mostrará pertenencia, memoria y presencia física en la comunidad.

La estética del diablo no se limita a la máscara. El traje completo, los colores y otros elementos crean una imagen visual que muestra las tensiones entre lo antiguo y lo nuevo. La combinación de rojo y azul, fáciles de ver durante los desfiles, junto con la chaqueta bien hecha, adquieren un valor que va más allá de la decoración, convirtiéndose

en símbolos de elegancia festiva en la danza. De esta manera, la trenza de cabuya que acompaña la máscara y el sonajero que marca el ritmo de los pasos no operan como accesorios secundarios, sino como componentes que incorporan texturas, sonidos y cadencias vinculadas a tradiciones andinas más amplias, al mismo tiempo que refuerzan la territorialidad del rito mediante el uso de materiales locales, estableciendo una articulación entre color, forma y movimiento que convierte al cuerpo enmascarado en un dispositivo performativo cuya presencia se afirma en la interacción con el público y en la dinámica del recorrido en medio del folklor, cultura y devoción donde se expresa detalles de las vestimentas de cada personaje como por ejemplo la trenza amarilla en la careta del Diablo



Figura 15. Detalle de la trenza amarilla en la careta del Diablo de Lata
Fuente: Archivo personal (2025)

Sin embargo, la continuidad de esta configuración estética no ha permanecido inmutable, puesto que en las últimas décadas se ha evidenciado la incorporación de

materiales alternativos como cartón, fibra de vidrio y otros soportes livianos que facilitan la movilidad durante trayectos prolongados, situación que responde a condiciones prácticas de producción y uso sin eliminar la referencia icónica de la máscara metálica que identifica al personaje, lo que demuestra que la tradición no se conserva mediante la repetición rígida de sus componentes materiales, sino a través de un proceso de adaptación que permite sostener el núcleo simbólico mientras se ajustan los medios técnicos a nuevas exigencias. Por lo que la figura del Diablo de Lata mantiene su coherencia visual como núcleo estético reconocible dentro del Pase, aunque sus elementos específicos se reconfiguren en función de transformaciones sociales y productivas, evidenciando que la cultura festiva opera como un sistema dinámico donde pasado y presente se articulan en permanente negociación, consolidando una estética que se transforma sin perder su capacidad de identificación colectiva.

Llevar la máscara del Diablo de Lata en el Pase del Niño constituye algo más que la mera caracterización visual. Supone realmente una transformación respecto a la manera en la que el sujeto se siente y se mueve en el espacio ritual. La mirada metálica, el peso de la estructura, la escasa visión, el sonido que hace el interior modifican la experiencia sensorial y nos llevan a una resistencia física.

Los danzantes hablan de una experiencia doble: de una incomodidad auténtica y de la intensificación de la carga simbólica. Mientras el cuerpo sufre el calor, la presión y las limitaciones, el proceso de investidura permite acceder al personaje, interrumpiendo el rol social habitual y alcanzando un estado en el que el cuerpo se convierte en un vehículo ritual.

Esta transformación aparece en las ejecuciones específicas de la danza, que incluyen ritmos, giros cortos, la coordinación de hombros y brazos en acuerdo con el sonajero y la música. Esta coreografía ordena el sentido colectivo del Pase, en el que el cuerpo expuesto sostiene el ritmo. Marca presencia. Por lo que el trayecto por calles centrales, barrios tradicionales y espacios próximos al santuario no puede entenderse únicamente como desplazamiento geográfico, debido a que cada paso inscribe al personaje en la memoria visual de la ciudad, consolidando un territorio simbólico que se reactiva con la repetición anual del rito y que integra fe, espectáculo y tradición dentro de un mismo sistema cultural.

A esta dimensión se suma la interacción constante con el público, elemento que intensifica la experiencia emocional del participante porque la mirada ajena, las fotografías, los gestos de niños que se acercan o retroceden ante la figura enmascarada,

generan una relación de reciprocidad en la que el diablo es simultáneamente observado y consciente de su condición escénica, produciendo sensaciones que pueden oscilar entre orgullo, responsabilidad devocional y nerviosismo frente a la exposición pública. La vivencia del Diablo de Lata va más allá de una simple promesa o repetición de movimientos. Se trata de un proceso intrincado donde el cuerpo, el espacio urbano y la mirada colectiva se unen, estableciendo al Diablo de Lata como una presencia palpable en la fiesta riobambeña. La experiencia ritual es activa, alimentada por la continua interacción entre quien lleva la máscara y la comunidad que lo identifica.

No se puede reducir el Diablo de Lata a una sola categoría sin descartar su riqueza simbólica, ya que su presencia va desde lo religioso, lo festivo y lo cultural en conexión en un entramado ritual mestizo. La figura del Diablo de Lata no niega la devoción cristiana, por el contrario, es parte sustancial del homenaje tributado al Niño Rey de Reyes dentro del Pase del Niño, pero fuera de un contexto litúrgico el personaje deviene un símbolo de la ciudad de Riobamba en la conformación de una manifestación inscrita en el patrimonio cultural inmaterial. Devoto de quien danza por promesa, festivo de aquel que lo vive como baile colectivo, cultural de quien lo siente como herencia del pasado, el Diablo de Lata viene a ser la conjunción de todas esas dimensiones.

En la superposición de todo ello está la fuerza de dicho personaje. Esta complejidad se aprecia mejor cuando analizamos los cambios que producen los procesos de modernidad, pues la difusión de las imágenes, las transmisiones digitales y la presencia de los dispositivos de grabación hacen que incluso algunos de los participantes cambien su mirada sobre la aparición de su práctica, pues se transitó de la experiencia personal a la experiencia de la exposición.

La máscara ya no se prepara únicamente para el trayecto ritual, el traje no se ajusta solo a la exigencia corporal de la danza, la coreografía no se ejecuta exclusivamente en diálogo con la banda y el público inmediato; todo ello entra también en el campo de la cámara, del encuadre, del impacto visual que circulará en redes sociales, generando una diferencia perceptible entre una estética pensada para la captura fotográfica donde el brillo, la exageración y la dramatización adquieren protagonismo y otra vinculada a la continuidad de la promesa y a la coherencia con la tradición heredada. Ciertamente, no hay una ruptura total, ya que la tradición festiva no se disuelve al entrar en el mundo digital. Más bien, cambia, adapta cómo se muestra y extiende su alcance, manteniendo sus bases históricas.

En este cambio, los jóvenes no rompen con lo anterior, sino que actúan como renovadores. Su manera de ver al Diablo de Lata incluye referencias estéticas de hoy, materiales nuevos y una visión del rito como una forma de expresión cultural que va más allá de lo religioso. Interactúa con sensibilidades de ahora y nuevas formas de identidad. Este cambio de significado no quiere decir que se abandone la tradición o se reste importancia a la devoción. Es más bien un acuerdo continuo entre el recuerdo, el comercio, la fe y la innovación. Cada adición cambia el campo simbólico, pero no lo elimina. Así, el personaje ya no se ve como algo fijo del pasado, sino como algo vivo, que se puede discutir e interpretar. Es en esta tensión, no en una pureza estática, donde se ve su poder cultural. Solo lo que se cuestiona y se rehace prueba que sigue funcionando hoy como un símbolo activo de identidad colectiva.

2. Vestimenta: tradición y reinterpretación

La adopción de la tradición de danzar como Diablo de Lata no es una decisión que surge en un diciembre y no se limita al periodo de fiestas del calendario. Este compromiso se asume con anterioridad, se gestiona durante varios meses y produce una gestión de la economía familiar, del tiempo y de las disposiciones de la persona que decide adoptarlo. En consecuencia, la preparación no es sólo el inicio del Pase del Niño sino un proceso continuo que dura todo el año, convirtiendo el traje en la consecuencia de una inversión consciente y ritualizada, nunca en un disfraz improvisado.

Esa extensión temporal se traduce en decisiones sobre materiales, como la elección de la tela y de los colores. En este caso, se abre un espacio de libertad individual en el marco de los límites de la tradición. Si, a pesar de que azul y rojo han predominado, no hay una estricta prohibición sobre el uso de otros colores, cada danzante puede añadir su propia marca, sin romper con la tradición de la colectividad. En este punto hay una negociación tácita entre la identidad del sujeto y la pertenencia a la comunidad, entre el deseo de ser único y la necesidad de ser indistinguible.

Pero, el significado del traje no proviene solo de su apariencia, sino del trabajo manual que implica su creación. Bordar, coser y ensamblar cada pieza es una práctica que difícilmente se puede delegar por completo si se quiere mantener el significado religioso del acto. A través de este trabajo detallado, el cuerpo se prepara para ser el personaje, estableciendo una relación íntima con la vestimenta antes de la presentación pública. El vínculo no se inicia el día del desfile, sino que se crea puntada a puntada.



Figura 16. Bordado de la vestimenta del Diablo de Lata
Fuente: Archivo personal (2025)

En la superficie de la chaqueta, los mullos y las lentejuelas no operan como simple exuberancia ornamental, pues remiten a una simbología asociada a la fertilidad y a la abundancia vinculadas con la Pachamama, incorporando al atuendo una capa cosmogónica que dialoga con matrices andinas incluso dentro de un contexto festivo de raíz cristiana, mientras que la camisa blanca introduce un contrapunto de sobriedad y formalidad que equilibra la saturación cromática y evita que el conjunto derive en exceso desarticulado, así se forma la parte superior del traje que también cuenta con su significado cultural



Figura 17. Parte superior del traje del Diablo de Lata con elementos decorativos.
Fuente: Archivo personal (2025)

En la parte de atrás de la chaqueta se pasa de lo estilístico a la afirmación explícita de pertenencia. Allí se bordan, en ocasiones, las propias declaraciones de fe o bien el nombre del autor de la organización. Estas fórmulas sirven para identificar las familias y en sí mismas establecen, de forma explícita, una red pública de compromisos religiosos que va más allá de la persona individualizada y la sitúa constituido con ella en una más amplia red comunitaria. El cuerpo que baila lleva un texto que polariza lazos.

La parte inferior del vestuario también juega con esta dualidad entre lo fino y lo formalizado por el pantalón de corte sastrero, la cual tiene un planchado sistemático. La línea marcada no es una simple cuestión de detalles, sino de una indicación visible de la consideración hacia el contexto ceremonial. Se acompaña de medias o calcetines de color blanco, que refuerzan una estética donde la limpieza no es opuesta a lo festivo, sino que lo organiza. El calzado también presenta cambios significativos dependiendo del momento ritual. En la víspera, son predominantes unos zapatos negros de cuero que

mantienen un perfil bajo, por el contrario, en la misa como en el Pase, la aparición de unas zapatillas blancas que llevan bordados y lentejuelas, convierten el movimiento del danzante en un punto de vista visual que intensifica el brillo general.

Esos bordados de las zapatillas no responden a un capricho decorativo, ya que cada figura implica una coherencia simbólica y un sentido reconocible, e incluso se van incorporando anualmente detallitos nuevos que convierten al calzado en archivo textil donde se almacena la memoria ritual, signo palpable de la promesa de continuidad y de la perseverancia en el tiempo; el pie que avanza carga también la historia de los recorridos realizados.

A la cintura se anudan los pañuelos anchos, también bordados manualmente, en los que suelen representarse imágenes como el cáliz, la hostia o el Niño Jesús, integración ineludible de la devoción cristiana en el arte visual del personaje que refuerza la conexión espiritual del Pase y evita la lectura simplista del Diablo de Lata como figura ajena al homenaje principal; la iconografía religiosa no aparece como añadidura, sino como anclaje.

La careta sin embargo, encierra una cierta densidad simbólica, y ello ocurre porque su color rojo en lugar de expresar un demonio puro y abstracto, en cambio, de acuerdo a ciertas miradas que puede haber en el lugar, evoca la figura del colonizador español cuya piel empalidecía cada vez más, y los rasgos bastante marcados bigotes, patillas, barbas, en fin, hicieron la representación histórica lejanas, desde otra mirada popular e indígena resignificando la historia colonial; el rostro no es una caricatura vacía, es lectura histórica encarnada, como se puede observar a continuación de la imagen.



Figura 18. Caretas del Diablo de Lata con variaciones en bigote, barba y patillas
Fuente: Archivo personal (2025)

Que ninguna máscara sea idéntica a otra no constituye descuido sino decisión implícita de evitar homogeneidad rígida, ya que cada careta despliega variaciones dentro de un imaginario compartido y confirma que el Diablo de Lata no es entidad uniforme sino multiplicidad de rostros que dialogan con una memoria común reinterpretada en cada generación.

En este marco, la discusión contemporánea se desplaza desde la pregunta por la participación femenina que ya es reconocida tanto en la confección del traje como en el baile mismo hacia la necesidad de preservar la integridad visual y los códigos iconográficos que sostienen la identidad histórica del personaje, porque la continuidad del rito no depende del género de quien lo encarne sino del respeto a los signos que estructuran su silueta y su gramática simbólica; lo que está en juego no es quién danza, sino cómo se mantiene legible la figura en el tiempo, donde la participación de las mujeres como Diablo de Lata tiene una gran importancia en estas festividades.

La tensión surge cuando la indumentaria del diablo es modificada por lógicas ajenas al ámbito ritual, muchas veces promovidas por corrientes globales de espectacularización, moda y consumo visual. El ceñido excesivo de la americana, la alteración de la figura tradicional o el cambio de pantalón por la falda hacen emerger estéticas ajenas que desdibujan al Diablo de Lata, provocando fricciones en la comunidad festiva. Las transformaciones no son neutras: responden a una mirada que, de manera

prioritaria, hace énfasis en la novedad, en la visibilidad y en la diferenciación de las personas frente a la continuidad simbólica y la memoria colectiva. En este punto, la globalización opera como una fuerza ambivalente que, si bien amplía los lenguajes visuales, también amenaza con vaciar de sentido a los signos rituales cuando estos se separan de su contexto cultural y devocional.

En este marco, la discusión no gira en torno a quién baila, sino a cómo se preserva la integridad del personaje. Dentro de esta festividad existe el Diablo, no la diabla.



Figura 19. Mujeres vestidas como diablos

Fuente: Archivo personal (2025)

Nota: La vestimenta está compuesta por pantalones de tela planchados y chaquetas, elementos que mantienen la silueta convencional del personaje dentro del Pase del Niño

3. Jerarquización: Elementos iconográficos y su carga simbólica

Dentro del entramado del Pase del Niño, el Diablo de Lata no destaca únicamente por la estridencia cromática de su traje ni por la potencia visual de su careta, sino porque sobre su figura recae una función articuladora que sostiene el movimiento colectivo, ya que es él quien marca el arranque del desplazamiento, ordena las formaciones y estabiliza la dinámica interna de la comparsa, hasta el punto de que su presencia se percibe como eje vital del conjunto. No hablamos de una posición central que se le haya otorgado a partir de un nombramiento administrativo o de una jerarquización formal externa, sino de un reconocimiento que se logra con la práctica del rito constante y por medio de la aceptación que le hacen los otros bailarines; las cualidades que en su actuación vislumbran son la capacidad para coordinar las entradas, mantener su coreografía unida y sostener la energía del desfile cuando el cansancio parece poner en entredicho el ritmo. Así, el liderazgo no es anterior a la acción, sino que brota a partir de la acción.

Esta autoridad se hace manifiesta en los propios objetos, el látigo no es un mero adorno, es una extensión que pone de relieve su poder simbólico. El látigo es la señal que delimita, corrige y recuerda que cuando se celebra lo que se exige no es el desorden. La sonaja, por su parte, articula el tiempo del rito mediante la activación de su sonido que provoca la acción relacionada de la banda y, siguiente, la sincronización de los cuerpos en movimiento, por lo que se establece un vínculo de continuidad entre gesto, sonido y movimiento; y el mando no se expresa en discursos u órdenes sino que se ejerce en el cuerpo, que lo hace a través de señales rítmicas que articulan la experiencia compartida, de tal manera que la dirección se convierte en práctica física. El cuerpo del diablo no solo baila, el cuerpo del diablo dirige el ritmo.

Este tipo de legitimidad es habitual en los Andes. Se asemeja a otras fiestas en las que figuras concretas funcionan como representación del orden simbólico del grupo como, por ejemplo, los caporales en las danzas del altiplano o los personajes centrales de las fiestas patronales que organizan la fiesta sin recurrir a las estructuras políticas tradicionales. En tales circunstancias, lo que se aprecie, la autoridad no se fundamenta en normas escritas, no radica en personas, en cargos públicos, sino en un aval social que se renueva ante cada intervención. Esa aprobación viene determinada por la postura erguidamente, por la firmeza al desplazarse, por los ademanes que hablan del dominio sin alzar la rudeza. De la misma manera, no se deja a las reglas universales del Diablo de Lata, por haber sido acordadas de manera simbólica y por asumir la responsabilidad de percatarse de que el rito debe continuar, habrá de confirmar la evidencia de que el

liderazgo se constituye, por encima de todo, en una actuación: su existencia es la constitución de la actuación, su actuación se desarrolla al ser reconocida por la comunidad que perfila la intervención.

Así, el Diablo de Lata, en danza del Diablo de Lata, se sostiene en el látigo que, más allá de un aditamento o de una costumbre asumida, se convierte en un patrimonio denso de la comunidad. Su materialidad, la esencia de su madera, la de su cuero, se transforma en un símbolo altamente visible y también ostentoso de la autoridad ritual que atribuye roles y responsabilidades a la comunidad.

Al ser manejado por el diablo, el látigo no muestra tan solo un simple accesorio, sino que exhibe lo que se puede denominar una investidura, en medio de más música, más movimiento urbano y más mirada pública, el látigo genera un eje de orden que impide la posible dispersión y organiza la energía colectiva precisamente para una ejecución y recordando que la celebración debe tener una estructura.

Su valor no proviene de la golpiza o de la amenaza, pues su sentido sólo se mueve por su capacidad simbólica incluso en quietud. Elevado, desplazado o señalando una dirección, el espacio se vuelve otro y los bailarines en ese mismo movimiento reconocen un sentido para él. Esta manera de ejercer el poder no está basada en la fuerza, sino que es la aceptación de la jerarquía ritual, una autoridad que orienta y regula y cuya función estriba en mantener el orden grupal para que la coreografía mantenga el carácter de tradición en su unidad. En un contexto como este, el mando se hace como acuerdo de grupo.

La sonaja introduce otra dimensión importante. El látigo, si certeramente logo en el espacio y en la acción, articula el tiempo. Al sonar, el diablo no solo acompaña la danza (y la hace), sino que también marca transiciones, reactiva la respuesta de la banda, iguala los movimientos que se ejecutan a un tiempo. Entonces, el ritmo se erige como un lenguaje en acción, un signo acústico que organiza el trayecto sin palabras, de modo que la coordinación emerge de esa vibración compartida que armoniza los despliegues individuales a un tiempo grupal. Así es como látigo y sonaja no añaden o completan un vestuario colorido, sino que dirigen simbólicamente el movimiento del mismo modo que indican que, en el Pase del Niño, son también los objetos lo que ejercen el mando, un mando que se pone en marcha cada vez que el cuerpo los utiliza.

En el marco del ritual del Pase del Niño, la máscara del Diablo de Lata no es simplemente un elemento adorno para el mismo, más bien se convierte en la representación de la identidad, de la autoridad y de lo sagrado; para eso mismo hay una

regla rígida: no se levanta, no se quita, porque ello rompen con el sentido del personaje, con el personaje (incluso en las paradas) y con el tiene ser un no-personaje, porque una vez colocada, la máscara pone la cara, da inicio a la transformación del componente, determina la religión y la vida cotidiana, al cual él tiene que marcar la vida ritual.

El anonimato que otorga la máscara no quiere decir esconderse, sino que corta el rollo de la identidad de cada día, quien la pone sólo tendrá que dejar de lado su nombre, su trabajo, su propia historia y asumirse en otro rol, un rol par en la que lo personal queda subordinado a lo social, y donde pasamos a ir más allá de lo particular y lo individual en torno a lo simbólico. El sujeto no se desaparece, sólo cambia de sitio; su rostro ya no es para ser reconocido sino para hacerse ver un imaginario común. La mirada se desvía de la mirada del bailarín para centrarse en el rostro del personaje sugerido por la tradición.

Desde la antropología, esto podría interpretarse como una forma de despersonalizar la ejecución del ritual, teoría que sería difícil de defender si no cubrimos el rostro, un lugar de expresión e identificación, una detención de la interacción con la vida del portador, y que permite hacer más bien ver un personaje del repertorio simbólico del colectivo.

Pero de lo que se trata no es de despojar lo humano; al contrario, permite que el cuerpo medie la memoria histórica, la tradición cristiana, y la fiesta, mostrando de manera del todo palpable que el sujeto se convierte en el vehículo de significaciones más grandes que él; el cuerpo, por tanto, reconoce esta mediación: la mirada alterada, la resonancia interna del sonido y la propia respiración marcadas cambian la forma de sentir y obligan a caminar, girar, moverse distinto. El cuerpo ya no se mueve según la costumbre, hace gestos grandes, hace movimientos ceremoniales con los que hace presente el diablo. La máscara no es sólo un objeto, es un método que transforma la relación que se da entre lo interno y lo externo, entre lo que se siente y lo que se muestra.

Cuando los portadores dicen “ya no eres tú”, no están utilizando la metáfora. Más bien, están señalando una manera de hacer arte que les permite unirse con una historia colectiva muy extensa. Al aceptar el anonimato también están aceptando cierta sacralización del acto y de este modo garantizando la permanencia del ritual. Así evitan que la figura devenga simple representación pública y expuesta. La ocultación de la cara, pues, en lugar de restarle visibilidad al personaje, agranda su presencia simbólica. En esta tensión entre la desaparición personal y la exposición pública, se afianza la ética ritual que sostiene al Diablo de Lata: existir plenamente en el escenario requiere que el

individuo acceda a retirarse, aunque sea temporalmente, para que el cuerpo colectivo, lleno de memoria, pueda manifestarse sin interrupciones.

Aspirando a la lógica interna del Pase del Niño, la figura del Diablo de lata no se otorga como si fuera una destinación de buena voluntad ni surge de una inscripción voluntaria o el uso de la voz. Intercambia el reconocimiento de que la persona no escoge al diablo, sino que el diablo es quien descubre a quien habitará. Esa inversión del sentido de la elección no responde a un romanticismo anecdótico sino a una matriz ritual fácilmente reconocible en ciertas tradiciones andinas donde ciertos roles festivos o espirituales emergen de una afinidad sentida entre sujeto y entidad simbólica, afinidad que se percibe como una llamada antes que una decisión por razones prácticas, de manera que asumir la máscara no implica implementar un proyecto de la persona sino responder a una interpelación inscrita en la memoria colectiva.

Bajo esta perspectiva, el diablo no funciona como figura pasiva dentro del dispositivo festivo, sino como entidad performativa dotada de agencia en el plano del imaginario, capaz de atraer, de inquietar, de instalar en determinados cuerpos una sensación anticipada de compromiso. Quienes han danzado lo describen en términos que no se reducen al deseo de pertenencia ni al eventual reconocimiento social, hablan de una presencia que se siente con anterioridad al acto público, de una promesa que comienza a configurarse mucho antes de que el traje esté listo o la banda empiece a tocar. Dicha experiencia no se puede describir de una manera exclusiva desde motivaciones racionales; conduce a una creencia de tipo performativo, cuya relación entre destino y devoción se materializa en el mismo gesto, configurando, así, una comprensión del rito que supera la lógica utilitaria.

Aquí la noción de vocación cultural cobra una densidad fundamental ya que ser encarnado como el Diablo de Lata deja de ser entendido como función visual en el desfile para pasar a ser considerado como un mandato interior que deja sentir su gravedad sobre el camino vital del sujeto. La danza oficial es apenas la culminación visible de un proceso que se despliega en el cuerpo y en la memoria con meses de anticipación, lo que implica que la fiesta no se agota en la jornada del pase, sino que se extiende en una temporalidad más amplia, tejida por expectativas, preparativos y compromisos que reconfiguran la experiencia cotidiana. La vocación, en este sentido, no es metáfora sino forma de estar orientado hacia el rito.

Esa orientación se consolida cuando los años de participación se acumulan y la continuidad en el rol deja de explicarse por habilidad o destreza para comprenderse como

cumplimiento sostenido de un pacto personal y comunitario, porque quien retorna una y otra vez a la máscara lo hace no por inercia sino por fidelidad a una promesa que ya forma parte de su biografía. La repetición consolida la idea de que la elección inicial no fue al azar, sino que fue influenciada por fuerzas culturales que dan forma a la identidad y la pertenencia. Es aquí donde la vocación se convierte en una forma de vida dentro del contexto ritual, no como una excepción festiva, sino como una parte esencial de la propia historia.

Los testimonios de participantes específicos sirven para validar esta lógica invertida. Cuando personas como Santiago Bolaños investigador cultural, subdirector de la danza Los Andes y estudioso del patrimonio inmaterial de la región y siendo diablo desde su niñez dice que “no es la persona quien elige al diablo”, no están expresando una frase pintoresca, sino compartiendo un saber local que circula y se valida en la comunidad. Las anteriores expresiones constituyen herramientas de certificación simbólica, robustecen las interpretaciones compartidas y abren paso a una forma de comprender el rito que escapa a las explicaciones funcionalistas o racionalistas, porque da lugar a una experiencia que pone en relación biografía, fe y memoria cultural.

Desde esta lectura considerada como de agencia ritual y de creencias performativas, la elección de lo demoníaco establece un contacto entre lo individual y lo colectivo, vincula trayectorias biográficas individuales a la carga histórica del Pase y transforma la fiesta en un ámbito de negociación y reafirmación de identidades para salvaguardar la transmisión de un legado simbólico ajeno a la individualidad. En esta tensión entre un destino que se vive y una vocación asumida reside una dimensión espiritual que permite explicar que el Diablo de Lata no sólo sea un personaje que ejemplifica, sino que se trate de un elemento vivo que atrae año tras año a quienes se muestran dispuestos a ser elegidos.

En el marco de la estructura organizativa del Pase del Niño, la presencia del Diablo de Lata no sólo refuerza la escena ni capta la atención por el impacto de su presencia, sino que actúa como eje central de la organización de la propia dinámica del grupo. En medio del ruido que produce la ciudad, donde se entremezclan las bandas y el público, donde surgen movimientos inesperados, la figura del diablo establece un centro simbólico que permite a los danzantes estar orientados y funcionar como una unidad. Ya no es simplemente el oficio de un guía del desfile, sino que el deber del diablo consiste en mantener el marco de referencia que no les conduce a la dispersión y que canaliza la energía grupal hacia la representación, a la construcción armónica de la representación

del rito. En este sentido, el liderazgo se construye en prácticas físicas, en gestos que indican una forma de proceder, en las señales sonoras que reorganizan un movimiento que el entorno quiere desestabilizar. Ahí reside su función estructurante.

La organización espacial del grupo no es aleatoria. Se apoya en una lógica que se aprende y se repite donde las posiciones se otorgan según una cercanía y un rol rituales. Las personas que se encuentran cercanas al diablo responden rápidamente a sus órdenes; las otras se colocan de modo que permiten el movimiento y la coreografía. La organización espacial del grupo respeta las individualidades mientras que éstas van sumándose en una única unidad para dar sentido a cada paso en coherencia con el grupo. Así, la comparsa se convierte en un cuerpo social, donde la forma surge de acciones coordinadas, no de decisiones separadas.

Aquí, la obediencia ritual es un acto de respeto hacia la tradición y los acuerdos simbólicos que aseguran que el rito continúe. Seguir las instrucciones, ya sea en la postura, el ritmo o el giro, no es solo sumisión, sino adhesión a una ética compartida que valora la coherencia del grupo sobre la acción individual. Lo personal no se elimina, sino que se vuelve a diseñar. Se ejecuta en un ámbito compartido que acoge en el liderazgo del diablo la colaboración necesaria para conseguir la integridad de la representación. Cada acto que permanece en la dirección también da solidez a la pertenencia de grupo y la continuidad de la celebración.

La jerarquía interna, entonces, no es una autoridad, sino una manera de proteger el símbolo, en donde las reglas no escritas guían las expectativas y la conducta de las personas; también se caracteriza por permitir que, aunque haya cortes o dispersión, el grupo se vuelve a reagrupar, recobra el orden y vuelve a encontrar la unidad sin conflictos. Esto nos indica que la jerarquía contribuye a la naturalidad del rito ante riesgos externos, no se trata de rigidez sino de un cuidado estructural. a

Las dificultades que tienen que ver con el orden o la jerarquía suelen dirimirse con la repetición de las prácticas con las que se valida la figura del diablo como figura de la autoridad ritual, porque la repetición anual de los mismos patrones de interacción hace la memoria colectiva de cómo se habría de conformar la comparsa, de cómo debido actuar los cuerpos de acuerdo con el norte simbólico. Esta reiteración no es pura costumbre mecánica sino proceso de actualización continua de las expectativas grupales que, por un lado, sujeta la cohesión interna y, por el otro, renueva la estabilidad de una tradición que se mantiene precisamente porque consagra ritualmente ciertos comportamientos.

Abordar esta jerarquización desde un punto de vista estructural permite resaltar que la figura del diablo no monopoliza el sentido de la fiesta, sino que licita el marco de organización que hace posible el momento colectivo de experiencia social, dado que la disciplina que se ejerce y las formas de control no están fundadas en la coerción sino en la responsabilidad grupal hacia el rito, así como hacia los tíos de la comparsa. Cada paso coordinado, cada gesto respondido, cada ajuste realizado en función del centro simbólico constituyen actos de preservación cultural que impiden que la ceremonia se diluya en dispersión anodina, asegurando que conserve su potencia estética, su coherencia identitaria y su vigencia como práctica viva dentro del tejido social riobambeño.

4. Prácticas rituales y su papel en la festividad

La elaboración del traje del diablo de lata dentro del contexto del Pase del Niño no puede comprenderse únicamente como la confección de una vestimenta destinada a una festividad anual, debido a que en su proceso intervienen dinámicas sociales, culturales y familiares que convierten este trabajo en un ejercicio colectivo de construcción de sentido, por lo que su realización implica la participación activa de familiares, vecinos y amigos que comparten no solo tareas manuales, sino también responsabilidades simbólicas vinculadas a la preservación de la tradición. Coser, ensamblar y bordar se transforma de actividad individual a práctica en comunidad. El saber se comparte entre generaciones como patrimonio transmitido con compromiso.

En un taller o en casa, el contexto educativo informal relaciona la aguja y el hilo con cuentos de fiestas, vivencias y recuerdos. La técnica artesanal se conecta con la memoria del barrio, promoviendo vínculos de cooperación mutua. Se van compartiendo patrones y colores, tejiendo redes de pertenencia. Aprender a bordar es adquirir un rol activo y convertirse en la tradición.

La participación familiar es capaz de ampliar el horizonte de esta práctica. El traje contiene experiencias vitales, recuerdos infantiles y momentos compartidos con las y los demás, y a partir de esos recovecos se va consolidando la identidad de quienes participan. Por consiguiente, cada puntada adquiere una carga afectiva que trasciende el diseño visible y se proyecta como un mecanismo de continuidad intergeneracional que fortalece el sentido de grupo y reafirma la pertenencia a una comunidad específica.

Como se ha dicho anteriormente en relación con la transmisión del saber, el aprendizaje técnico no ocurre de forma aislada ni fragmentada, sino que se desarrolla en el marco de conversaciones profundas sobre el origen de la tradición y sobre las

motivaciones que llevaron a los antecesores a encarnar al personaje, indagándose si existió un llamado simbólico o una promesa familiar que legitime la participación actual, por lo que las nuevas generaciones no se incorporan a la práctica desde la imposición, sino desde una comprensión gradual del trasfondo cultural y emocional que sostiene cada elemento del traje. Así pues, el aprendizaje del oficio se convierte en una didáctica de la experiencia conectando historia, valores y memoria en un mismo tránsito formativo.

Por lo que respecta a los colores y a los elementos decorativos, es importante tener presente que, además de otros criterios estéticos, los colores que predominan, como el rojo o el azul, no son elegidos al azar, en la medida en que en la comunidad son evocados como exclamaciones de alegría, de energía, de vínculo con la tierra riobambeña, lo que hace visible que el diseño de la vestimenta incorpora significaciones compartidas que incluso refuerzan la identidad local. Así, mientras se borda, se transmiten sentidos culturales que no se encuentran sistematizados en manuales escritos, sino que se preservan mediante la práctica constante y el diálogo intergeneracional que acompaña cada sesión de trabajo.

La confección del traje se consolida como un rito de incorporación simbólica dentro de la comunidad, debido a que quienes dominan las técnicas artesanales son reconocidos como portadores del conocimiento tradicional, mientras que quienes se inician en el proceso avanzan progresivamente hacia una jerarquía que valora la continuidad del patrimonio cultural, por lo que el acto de bordar no se reduce a la producción de un objeto festivo, sino que constituye una ceremonia de transmisión cultural que reafirma, año tras año, la pertenencia de cada participante a una colectividad que honra su memoria histórica y su práctica tradicional en las calles de Riobamba.

La representación del diablo de lata dentro de los Pases del Niño en Riobamba no se asocia como una decisión circunstancial adoptada por simple entusiasmo festivo, sino que se asume a partir de una percepción de llamado que los propios participantes describen como una forma de elección interior vinculada a su historia familiar y a la memoria colectiva del entorno en el que han crecido, por lo que su incorporación al personaje responde a procesos de transmisión oral, promesas heredadas o compromisos adquiridos por generaciones anteriores que legitiman su presencia dentro de la celebración. De esta manera, la idea de “ser escogido” no se fundamenta en criterios técnicos ni en habilidades escénicas particulares, sino en una construcción simbólica de pertenencia que se consolida mediante relatos compartidos y experiencias acumuladas en el seno del barrio y de la familia.

En cuanto al ejercicio mismo de encarnar al diablo, es necesario considerar que la tradición establece un compromiso temporal específico, puesto que quien asume este rol debe participar durante siete años consecutivos en la festividad, práctica que no solamente exige constancia física, sino también una disposición emocional sostenida y una vinculación estable con la comunidad que organiza y vive el Pase del Niño. Este período continuo de participación es interpretado por los actores como una manifestación de respeto hacia la tradición, como una forma de devoción al Niño Rey de Reyes y como un mecanismo de legitimación ante la colectividad, debido a que bailar no se reduce a una actuación artística, sino que implica integrarse plenamente en el entramado cultural que sostiene la fiesta.

Es importante mencionar que la noción de llamado que sustenta esta participación no se enmarca necesariamente en posturas dogmáticas estrictas ni en expresiones de fanatismo religioso, sino que se articula dentro de la religiosidad popular propia de Riobamba, espacio en el que la fe católica convive con manifestaciones culturales del mestizaje andino, generando interpretaciones particulares sobre la presencia del diablo en una celebración dedicada al Niño Jesús. En este contexto, la figura del diablo no se percibe como una oposición a la devoción, sino como una expresión singular de espiritualidad que integra raíces locales, narrativas históricas y un compromiso social que reafirma la identidad riobambeña desde una perspectiva cultural amplia.

Como se ha dicho anteriormente respecto a la transmisión intergeneracional, esta sensación de elección opera también como un mecanismo de incorporación simbólica que posiciona al participante dentro de una jerarquía comunitaria en la que se reconoce a quienes sostienen la práctica a lo largo del tiempo, por lo que el individuo no actúa por imposición externa, sino por aceptación consciente de una responsabilidad que lo vincula con la memoria familiar y con la historia del barrio. Así, la figura del diablo de lata se consolida como un símbolo de cohesión social que articula compromiso personal y continuidad cultural y que constituye un referente esencial de la identidad festiva de Riobamba.

La encarnación del diablo de lata no se activa el día del desfile ni se limita al acto visible de colocarse el traje frente al público, debido a que su preparación se inicia con anterioridad en una disposición interna que articula concentración, silencio y recogimiento personal, por lo que quienes asumen este personaje describen un proceso de alineación emocional y mental que antecede a la máscara de hojalata y que no responde a una liturgia formal establecida por la Iglesia, sino a una construcción íntima sostenida

en el respeto por la tradición y en la conciencia del compromiso adquirido con la comunidad. La figura del demonio, pues, no acaba de ser la caricatura del mal, sino que se articula como una figura cargada de simbolismo en un escenario popular riobambeño donde la fiesta y lo sagrado coexisten sin necesidad de excluirse y donde la vivencia ritual va mucho más allá del performance.

En cuanto a la comprensión de la experiencia espiritual que subyace a esta práctica, los relatos de dicha experiencia recogidos en los testimonios, entre los que está el de Bolaños, permiten establecer una clara diferenciación entre religión (oficial) y religión vivida, ya que la primera se asocia con doctrinas, con normas eclesiales, con celebraciones codificadas, en tanto que la segunda se vive como una presencia que se expresa corporalmente y en el mismo ejercicio de la danza. De esta manera, para quienes representan al diablo, el personaje no constituye una negación de la devoción al Niño Rey de Reyes, sino una fuerza ancestral que acompaña, orienta y en determinados momentos interviene en la vida del danzante, interpretación que se inscribe dentro del sincretismo cultural propio del Pase del Niño en Riobamba, donde los elementos católicos se entrelazan con matrices simbólicas andinas generando una espiritualidad que no se explica desde oposiciones rígidas entre bien y mal, sino desde dinámicas de complementariedad y tensión ritual.

Desde este punto de vista, la figura del diablo no es sólo una alegoría ornamental, sino que se expresa a través de decisiones concretas y de la relación que va estableciendo la participante con los objetos rituales que constituyen el vestuario, tales como la máscara, las zapatillas o la chiva, que no se comprenden como unos simples complementos, sino como extensiones de una identidad ritual que está relacionada con el grado de respeto que exige su utilización. El cuerpo, en consecuencia, dejará de ser sólo el ejecutor de la danza para convertirse en un espacio de aprendizajes y de revelaciones, ya que en él se viven mensajes, advertencias o confirmaciones que se ejecutan a partir del marco espiritual de la tradición. El siguiente testimonio evidencia de manera directa cómo esta vivencia trasciende la representación escénica y se asume como realidad efectiva en la experiencia del danzante:

Pero no todas las manifestaciones son amables. Hay también momentos de corrección, de advertencia. Él los llama, sin rodeos, “cuando el diablo ajusticia”. Una vez fue invitado a bailar, pero su ropa de diablo no estaba con él; la había dejado en Guayaquil. Pensó entonces en cumplir un deseo antiguo: bailar de payaso. Tenía el traje, tenía las ganas. Decidió hacerlo. El error —dice ahora— no fue bailar de otro personaje,

sino llevar consigo las zapatillas del diablo. Esas zapatillas no son cualquier cosa. Son exclusivas. Son solo para el diablo.

“Bailo de payasito con esas zapatillas y quedé *bacansísimo*, pensó en ese momento. Bailó, disfrutó, volvió a casa. Al día siguiente despertó con un dolor intenso en el hombro. Pensó que era una lesión común. Llamó a su hermana, le pidió que le friegue con mentol. Cuando se quitó la camiseta, el cuerpo habló antes que la palabra: toda una parte del hombro estaba verde, marcada, como si alguien lo hubiera golpeado con fuerza, como si le dieron con el cabresto.

Fue su hermana quien puso nombre a lo ocurrido:

—¿Le pediste permiso al diablo para usar esas zapatillas?

—No —respondió él.

Entonces ella lo limpió. No como acto médico, sino como acto ritual. Y el dolor pasó.

Desde ese momento, Santiago no duda: el diablo tiene espiritualidad. No una espiritualidad religiosa ni institucional, sino una presencia que se manifiesta en el cuerpo, en los objetos, en las decisiones. Una espiritualidad que no se aprende, se siente. “Son cosas”, dice, “que uno tiene el privilegio de sentir”.

El episodio descrito permite delimitar que la relación con el personaje se encuentra regulada por códigos internos que operan como normas simbólicas dentro de la comunidad, por lo que el uso inadecuado de un objeto ritual, como ocurre con las zapatillas, no se entiende como un error estético, sino como una transgresión que requiere restitución y equilibrio. La sanción no proviene de una autoridad institucional visible, sino de una experiencia corporal que es leída espiritualmente en coherencia con la tradición, mientras que la acción de “limpiar” no se interpreta como procedimiento médico convencional, sino como acto ritual orientado a restablecer la armonía alterada. De esta manera, la preparación mental y espiritual deja de ser un complemento accesorio del traje y se constituye en el fundamento que otorga coherencia a la encarnación del diablo de lata, reafirmando que el ritual se sostiene tanto en la materialidad del atuendo como en la dimensión invisible que regula y da sentido a la práctica festiva riobambeña.

El testimonio que se acabó de relatar permite entender que la experiencia que se narra no se debe entender como un hecho aislado del danzón, sino un ejemplo codificado de cómo el cuerpo del danzón se convierte en espacio de inscripción simbólica, en el Pase del Niño de la ciudad de Riobamba, pero es que en este contexto de religiosidad popular, donde se encuentran persisten elementos de la cultura católica y de matrices culturales

andinas, la corporalidad no actúa solamente como cuerpo físico de la danza, sino como espacio donde se inscriben regulaciones invisibles, que organizan la práctica festiva. Por lo tanto, el dolor que se muestra posterior al uso inadecuado de un elemento de la indumentaria, no se considera un accidente fisiológico inesperado, sino un mensaje que reafirma límites y jerarquías, es decir, que transfigura la vivencia corporal en un lenguaje ritual que en forma de admoniciones se expresa dentro del sistema simbólico en el cual se integra.

Desde esta perspectiva, la marca física tiene sentido; pero no sólo implica el ser biológico puesto que en algunas formas de religiosidad popular latinoamericana el cuerpo se reconoce mediante un canal legítimo de expresión espiritual a partir de percepciones, de malestares, etc., los cuales lejos de explicar ser sólo parámetros médicos se refieren a un marco cultural que les ofrece sentido. En el caso analizado, la huella en el hombro no se asume como un simple hematoma, sino como evidencia tangible de una transgresión vinculada al uso de las zapatillas del diablo fuera del personaje correspondiente, por lo que el cuerpo se configura como superficie donde el orden ritual deja constancia de su autoridad y recuerda que la encarnación del personaje implica responsabilidades que exceden la representación escénica.

En cuanto al objeto ritual involucrado, las zapatillas adquieren una condición particular en la medida en que su utilización está regulada por normas internas que, aunque no siempre se encuentran formalizadas por escrito, se mantienen vigentes a través de la práctica comunitaria y del consenso simbólico que reconoce en determinados elementos del atuendo una extensión de la identidad del diablo de lata. De esta manera, emplearlas fuera del marco legítimo equivale a descontextualizar un objeto investido de significación, alterando el equilibrio entre persona y personaje, lo que explica la necesidad de “pedir permiso” antes de portarlas, gesto que revela la existencia de un código ético implícito que organiza la relación entre el danzante y la figura ritual y que delimita claramente aquello que puede o no realizarse dentro de la tradición.

La acción de limpieza ejecutada por la hermana del danzante no se comprende como intervención médica en sentido clínico, sino como un mecanismo de restitución orientado a restablecer la armonía alterada, debido a que dentro del sistema simbólico de la festividad la corrección no opera bajo una lógica punitiva estricta, sino bajo una dimensión pedagógica que señala el límite, exige reconocimiento de la falta y posibilita la reintegración al orden ritual. Así, el cuerpo no solo experimenta la sanción, sino que participa activamente en el proceso de reconciliación, evidenciando que en la práctica del

diablo de lata la espiritualidad se corporiza, regula conductas y mantiene vigente un entramado normativo que garantiza la continuidad cultural de la celebración riobambeña.

En el Pase del Niño en Riobamba la figura del diablo de lata no puede analizarse de manera fragmentada, debido a que en ella convergen dimensiones sociales, espirituales y performativas que se articulan en un mismo entramado cultural, por lo que su presencia dentro de la festividad responde a una construcción colectiva que antecede al desfile y que se consolida progresivamente en el proceso de bordado comunitario, espacio en el cual no solo se confecciona el traje, sino que se fortalecen vínculos, se transmiten saberes y se legitima la participación de quienes asumen el personaje. Por lo tanto, el diablo no es una creación del individuo ni es interpretado como una creación individual, sino que no constituye otra cosa que la memoria colectiva que une el barrio con la continuidad intergeneracional, es decir, le da una raíz comunitaria que sostiene su existencia.

Respecto a la decisión de ser el personaje concreto, o sea, encarnar en el diablo, es necesario señalar que está matizada por la idea de llamado, entendido no como nombramiento formal o institucional, sino como una experiencia de carácter privado que dirige la elección y que hace ingresar una práctica ritual entendida como responsable y mantenida en el tiempo. La promesa de bailar durante varios años consecutivos no es no más que un imperativo institucional, sino una convicción personal que articula identidad y pertenencia, porque quien asume el traje de diablo comprende que su inserción debe articularse dentro de un sistema simbólico que demanda coherencia y estabilidad. Finalmente, el diablo de lata ya no es un rol circunstancial, sino una comprensión frente a la comunidad y frente a la tradición que constituye la fiesta.

Se vuelve a reafirmar dicha responsabilidad por medio de la preparación mental y espiritual previa a la salida que es pública puesto que el danzante realiza un recorrido interior que encuentra su cuerpo y su consciencia dispuestos a asumir una identidad ritual bajo la forma de imposición que no se limita a lo exterior. La mascarera y los trajes no solamente se comportan como elementos estéticos, sino como dispositivos que hacen posible activar una dimensión espiritual que los participantes reconocen como una efectividad presente, asumiendo de esta forma que la fiesta no es espectáculo o expresión lúdica, sino que se da como un todo que agrupa experiencias de sentido que reconfiguran de forma temporal la relación de las personas, la comunidad y la sacralidad. La transición es profunda. No es improvisada.

Asimismo, los episodios de corrección simbólica analizados anteriormente evidencian que el personaje opera dentro de un marco normativo que regula conductas y

delimita el uso legítimo de los objetos rituales, confirmando que la figura del diablo de lata posee una autoridad reconocida dentro del imaginario colectivo y que su presencia no es pasiva ni meramente decorativa. Cuando se interpreta una sanción como mensaje espiritual se está reconociendo que el ritual mantiene mecanismos internos de autorregulación que vinculan cuerpo, objeto y creencia en una misma estructura de sentido, por lo que el respeto no se impone desde una instancia externa visible, sino desde la coherencia interna del sistema cultural que sostiene la práctica.

El espacio del desfile constituye el lugar donde confluyen el trabajo comunitario anterior, la vocación, la preparación espiritual y el reconocimiento de una autoridad simbólica que organiza la experiencia festiva, de forma que el gozo público cohabite con la hondura ritual que fundamenta cada gesto y cada movimiento, de modo que el diablo de lata no sea un elemento folclórico ni un recurso escénico, sino que en todo caso el diablo de lata se entienda como un intermediario activo entre lo lúdico y lo trascendente, garante de la continuidad cultural del Pase del Niño, entendiendo al diablo de lata como la tradición viva de la identidad riobambeña que se reafirma año tras año en el entramado comunitario que le da sentido.

5. Mensaje de Santiago, desde la voz del Diablo

Como diablo, quiero decirles algo a las generaciones presentes y a las que vienen después. No hablo desde la popularidad ni desde el espectáculo. Hablo desde el Diablo Capitán original, desde ese personaje que muchos ya no miran con atención porque hoy el ruido a veces pesa más que la memoria.

Yo solo pido una cosa: la oportunidad.

La oportunidad de demostrarles que dentro del Diablo Capitán hay muchísimo por aprender, por sentir y por respetar. Hay una riqueza enorme en el baile, en la vestimenta, en la forma de pararse, de caminar, de sostener el cuerpo. El Diablo no es improvisación; es disciplina, es elegancia, es carácter.

Hoy muchos muchachos se dejan llevar por la popularidad, por lo que da más aplauso o más mirada. Y no los juzgo. Cada tiempo tiene su forma de expresarse. Pero quiero que sepan que el Diablo sí es un personaje profundo, un personaje interesante, un personaje que vale la pena representar con responsabilidad.

También quiero decir algo con claridad: el Diablo no es para todos.

Y eso no es desprecio ni soberbia. Es verdad ritual. Porque el Diablo no se escoge. El diablo escoge.

No es para quien quiere probar, ni para quien busca verse bonito, ni para quien quiere destacar. El Diablo es para quien nace Diablo. Y cuando uno nace Diablo, lo sabe. No porque alguien se lo diga, sino porque algo dentro del cuerpo se acomoda, porque el personaje se vuelve parte de uno, porque uno se enamora del Diablo sin entender del todo por qué.

El diablo no es nuestro.

Nosotros somos apenas quienes, por un tiempo, tenemos el privilegio de representarlo.

A quienes sienten esa llamada, a quienes de verdad creen que nacieron Diablos, les digo: este es el lugar correcto. Pero cuídenlo. Respétenlo. No lo usen. No lo apuren. El Diablo tiene su tiempo, su forma y su camino.

Y cuando el momento llega, el Diablo lo sabe.

Siempre sabe cuándo llegar.

Esta investigación no pretende dar por clausurado el conocimiento en torno a la figura del Diablo de Lata, sino abrirlo. Las tradiciones que reposan en el secreto y recelo pueden extinguirse en el silencio. El investigar, oír y anotar no significa apoderarse de esos saberes, sino abrir espacios para que aquéllos que los traen con ellos -los maestros y maestras de la fiesta- recen su propia historia y sean reconocidos como productores de conocimiento.

Dar voz a estas memorias vivas es una forma de resistencia frente al olvido. Compartir los relatos, los gestos y las imágenes no debilita la tradición: la fortalece, la actualiza y la proyecta hacia nuevas generaciones. En este sentido, la investigación se convierte en un acto de reciprocidad cultural, donde la academia no extrae, sino acompaña, y donde el conocimiento deja de ser guardado para ser cuidado colectivamente.

En cuanto a la figura del Diablo de Lata dentro del Pase del Niño, es necesario situarla más allá de la dimensión visible del desfile, debido a que su configuración simbólica no se agota en la escena pública ni en la coreografía que se despliega en las calles de Riobamba, sino que se inscribe en un proceso acumulativo de memoria colectiva, de experiencia corporal asumida con disciplina y de transmisión intergeneracional que articula comunidad y sentido. De esta manera, su presencia no puede comprenderse como elemento ornamental ni como recurso escénico circunstancial, puesto que en ella convergen vocación, norma ritual y preparación espiritual, por lo que

su continuidad anual responde a una estructura cultural que se actualiza sin perder coherencia interna.

Es importante mencionar que la tradición que lo sostiene no opera como repetición mecánica, sino como sistema dinámico que se revisa y se reafirma a través de las voces que la narran, de los silencios que la resguardan y de las advertencias que delimitan su ejercicio legítimo, debido a que la práctica ritual incorpora mecanismos de autorregulación que permiten su permanencia dentro del sistema cultural que la legitima. (aquí pego el relato) En este punto, el testimonio no actúa únicamente como registro anecdótico, sino como evidencia de una conciencia colectiva que reconoce en el personaje una autoridad simbólica capaz de convocar, interpelar e incluso corregir conductas cuando estas se apartan del marco normativo que estructura la festividad.

Como se ha dicho anteriormente, asumir el traje no constituye un gesto espontáneo ni una participación liviana, sino una responsabilidad que implica disciplina sostenida en el tiempo y respeto por la dimensión espiritual que acompaña al personaje, por lo que el cierre de este capítulo no debe interpretarse como clausura interpretativa ni como agotamiento del significado, sino como delimitación provisional dentro de un proceso que continúa desarrollándose en la práctica social. La fuerza del Diablo de Lata reside precisamente en esa capacidad de mantenerse vigente mediante la convocatoria constante a quienes, desde la convicción y la responsabilidad, aceptan representarlo, garantizando de esta manera la continuidad cultural del Pase del Niño dentro del entramado comunitario que le da sentido y proyección histórica, por este motivo que Santiago Bolaños toma estas festividades como un acto para reflexionar sobre el representar al Diablo de Lata.



Figura 20. Santiago Bolaños durante una reflexión sobre el Diablo de Lata
Fuente: Archivo personal (2025)

Conclusiones

La presente investigación permite concluir que el Diablo de Lata constituye una figura central dentro del Pase del Niño de Riobamba, no solo por su presencia escénica, sino por su capacidad de condensar dimensiones simbólicas, rituales y comunitarias que estructuran la festividad. Su participación evidencia que la celebración no se limita a un evento devocional, sino que funciona como un sistema cultural complejo donde convergen prácticas religiosas, formas de organización social y memorias colectivas que se actualizan en cada edición. En este entramado, instancias como el priostazgo, las jochas, las comparsas, las novenas y la procesión articulan una red de responsabilidades compartidas que sostienen la coherencia interna de la fiesta y refuerzan los vínculos comunitarios.

En este marco, la vestimenta, los materiales y la gestualidad del Diablo de Lata se comprenden como un lenguaje visual que trasciende lo estético para convertirse en un dispositivo de significación cultural. La hojalata, los bordados, el color, el sonido y el movimiento corporal configuran una imagen dinámica que expresa identidad, devoción y pertenencia. Estos elementos dan cuenta de un proceso continuo de sincretismo y adaptación, en el que la tradición no permanece fija, sino que se reconfigura en diálogo con el tiempo y el contexto, manteniendo su vigencia como práctica viva. Así, el Diablo de Lata opera como un eje articulador que integra cuerpos, saberes y experiencias dentro del espacio ritual.

Un aspecto fundamental que atraviesa esta investigación es la centralidad de la dimensión femenina en la sostenibilidad de la festividad. La participación de las mujeres no se limita al ámbito doméstico ni a un rol secundario, sino que constituye un eje estructural en la transmisión de saberes, especialmente a través del trabajo artesanal del bordado, la confección y la preparación del traje. En estos procesos se activa una memoria encarnada que se transmite intergeneracionalmente, configurando espacios de aprendizaje, cuidado y continuidad cultural. Al mismo tiempo, su presencia en el ámbito performativo evidencia transformaciones en la participación dentro de la fiesta, abriendo tensiones y diálogos en torno a la tradición, la representación y el respeto por los códigos simbólicos del personaje.

Asimismo, la investigación evidencia que la riqueza del Pase del Niño no reside únicamente en sus personajes individuales, sino en la manera en que estos se articulan

dentro de una estructura jerárquica y simbólica donde cada rol cumple una función específica. Esta organización no solo responde a una lógica ritual, sino también a una compleja coordinación social que permite el desarrollo de la festividad como un espacio de comunicación visual, corporal y espacial. La interacción entre los participantes y la centralidad de la imagen sagrada generan un tejido de significados que refuerza la cohesión comunitaria y proyecta la fiesta como un escenario de identidad compartida.

Finalmente, desde una perspectiva metodológica, este estudio reafirma la pertinencia del análisis visual y simbólico, así como del trabajo de campo, para comprender manifestaciones culturales que se construyen desde la experiencia y la práctica. El uso del registro visual, las entrevistas y la observación participante permitió reconocer al Pase del Niño y al Diablo de Lata como sistemas vivos de conocimiento, en los que la imagen, el cuerpo y el objeto no solo representan, sino que producen sentido. En este sentido, la investigación no solo aporta a la comprensión del personaje, sino que abre la posibilidad de seguir explorando estas prácticas desde enfoques sensibles, interdisciplinarios y situados, reconociendo que la fiesta, como la memoria, nunca es única ni definitiva, sino múltiple, cambiante y profundamente humana.

Lista de referencias

- Aguirre, Federico. 2019. "Tradición y transmisión de la fe. El caso de la religiosidad popular en el Chile actual". *Scripta Theologica*. 52: 215-243. <https://doi.org/10.15581/006.52.1.215-243>
- Albán, Ernesto. 2012. "Las festividades religiosas como espacio de cohesión social." *Veritas*. 169-205. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7764755.pdf>.
- Ayala, Enrique. 2009. *Las independencias: [respuesta al cuestionario de Manuel Chust] (Dossier: Bicentenario, rastros y revelaciones de la Independencia)*. Quito: Corporación Editora Nacional. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2090>.
- Bataille, Georges. 1987. *La parte maldita precedida de La noción del gasto*. Barcelona: Icaria Editorial. https://www.academia.edu/150281029/GEORGES_BATAILLE_La_Parte_Maldita_incluye_La_Noci%C3%B3n_del_Gasto
- Celestino, Olinda. 1997. "Transformaciones religiosas en los Andes peruanos. 1. Ciclos míticos y rituales". *Gazeta de Antropología* 13 (06). <http://hdl.handle.net/10481/13567>
- Cobb, Charles, y Melanie Giles. 2020. "Masks in context: representation, emergence, motility and self". *World Archaeology* 52 (5): 661-78. <https://doi.org/10.1080/00438243.2020.1996770>.
- De La Torre, María. 2024. *La reciprocidad en el mundo*. Quito: Abya Yala / ILDIS Friedrich Ebert Stiftung. https://ecuador.fes.de/fileadmin/user_upload/pdf/0429.pdf.
- Ecuador Dirección de Gestión de Turismo de Riobamba. s.f. "Página oficial del Pase del Niño en Riobamba con descripción de la festividad, su importancia cultural y listado de personajes tradicionales como priostes, sacha runa, diablos, vasallos, perros, curiquingues, danzantes y payasos". *Dirección de Gestión de Turismo*. Accedido el 27 de febrero de 2026. <https://riobamba.com.ec/es-es/chimborazo/riobamba/fiestas-religiosas/pase-nino-riobamba-azn36jacy>
- Ecuador Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. 2018. "Pase del Niño". *Patrimonio Inmaterial*. Accedido el 27 de febrero de 2026. <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/pase-del-nino/>.

- Endara-Ibarra, David. 2024. "El Danzante de Corpus Christi de los Andes centrales del Ecuador. Estado del arte." *Chungara Revista de Antropología Chilena* 56 (4): 599–624. https://www.chungara.cl/Vols/2024/56-4/5604_04_David_Fernando_Endara-Ibarra.pdf.
- La Hora. 2017. "El diablo de hojalata participa en el Pase del Niño". *Archivo*. enero 26. <https://www.lahora.com.ec/archivo/El-diablo-de-hojalata-participa-en-el-Pase-del-Nino-20170126-0075.html>.
- Labaca, María. 2016. "Las Festividades Religiosas Manifestaciones representativas del Patrimonio Cultural Inmaterial". *RIIPAC* 5: 1–177.
- Loaiza, Jeniffer, y Miryam Mora. 2022. "La figura del diablo de lata en el pase del niño rey de reyes de la ciudad de Riobamba". *Chakiñan: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 17: 152–66.
- Malo, Claudio. 1993. "Religiosidad y fiestas populares". *Revista Artesanías de América* 5–22.
- Montalvo, Delia. 2022. "El pase del Niño 'Rey de Reyes' de la ciudad de Riobamba: las prácticas sociales en la gestión del patrimonio y las disputas de poder". Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Quito: <http://hdl.handle.net/10644/8827>.
- Nieto Valdiviezo, Johana Mishel. 2025. *Archivo etnográfico: notas de campo, diario y registro visual del Pase del Niño y el Diablo de Lata en Riobamba*. Manuscrito inédito.
- Paredes, Bertha. 2025. "Significación de los textos visuales de la fiesta popular pase del niño Rey de Reyes de Riobamba". *Actas de Diseño* 47: 114-6. <https://doi.org/10.18682/add.vi47.12747>.
- Riobamba Turismo. 2024. "Riobamba Turismo". *Inicio*. Accedido el 24 de febrero de 2026. <https://riobamba.com.ec/>.
- Salles, Vania. 1995. "Ideas para estudiar las fiestas religiosas". *Alteridades* 9 (5): 25-40.
- Traveec. 2024. "Riobamba y los Pases del Niño: Una Fiesta de Fe y Tradición Andina". *Ecuador Travel*, 11 de diciembre de 2024. <https://ecuador.travel/pase-del-nino-de-riobamba/>.
- Unesco. 2021. "¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?". *Patrimonio Cultural Inmaterial*. Accedido el 24 de febrero de 2026. <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>.

Anexos

Anexo 1. Secuencia fotográfica del Pase del Niño de Riobamba



Fuente: Archivo personal (2025)

Proceso de pintado y ornamentación de la máscara del Diablo de Lata



Fuente: Archivo personal (2026)

Artesano Eduardo Yumisaca exhibiendo máscara terminada del Diablo de Lata



Fuente: Archivo personal (2026)

Zapatillas rituales del Diablo de Lata bordadas y acumulación simbólica de uso



Fuente: Archivo personal (2026)

Proceso de bordado artesanal del traje del Diablo de Lata



Fuente: Archivo personal (2026)

Detalles iconográficos de la chaqueta del Diablo de Lata



Fuente: Archivo personal (2026)

Ensayo y demostración coreográfica del Diablo de Lata



Fuente: Archivo personal (2026)

Comercio local de alquiler de trajes para el Pase del Niño



Fuente: Archivo personal (2026)

Pesebre del Niño Jesús durante los nueve días de novena



Fuente: Archivo personal (2025)

Cierre de la novena con ritual de chamarascas



Fuente: Archivo personal (2025)

Misa solemne de apertura del Pase del Niño



Fuente: Archivo personal (2025)

Vestido simbólico del Niño Jesús previo al desfile



Fuente: Archivo personal (2025)

Priostes organizadores encabezando el Pase del Niño



Fuente: Archivo personal (2025)

Inicio oficial del Pase del Niño: organización de comparsas y explosión del farol ritual



Fuente: Archivo personal (2026)

Participación colectiva de los Diablos de Lata en el desfile



Fuente: Archivo personal (2026)

Personaje Curiquingue durante el recorrido procesional



Fuente: Archivo personal (2026)

Personaje Sacha Runa en el desarrollo del Pase



Fuente: Archivo personal (2026)

Personaje Perro como guardián ritual en el desfile



Fuente: Archivo personal (2026)

Personaje Payaso y su función lúdica en la procesión



Fuente: Archivo personal (2026)

Presencia de la Diablada de Píllaro en el Pase del Niño



Fuente: Archivo personal (2026)

Participación de los Danzantes de Pujilí en la festividad



Fuente: Archivo personal (2026)

Prioste acompañando la imagen del Niño Jesús durante el recorrido



Fuente: Archivo personal (2026)

Difusión digital del oficio artesanal del Diablo de Lata en redes sociales



Fuente: Archivo personal (2026)

